

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

AQUELARRE EN LOS BOSQUES NARRATIVOS. LA POÉTICA DE LO  
FANTÁSTICO EN LOS CUENTOS DE EMILIANO GONZÁLEZ

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS  
PRESENTA  
JORGE OLVERA VÁZQUEZ

ASESOR: DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO

ENERO, 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

La presente investigación fue posible gracias al apoyo de una beca del CONACYT.

## **Agradecimientos**

Las vicisitudes de esta investigación fueron sorteadas en buena medida por la acertada guía de mi asesor, el doctor José Ricardo Chaves, la cual halló el inmejorable complemento del resto de mi Comité Académico, el doctor José Eduardo Serrato y la doctora Aurora Piñeiro.

Con ellos quedo en deuda por su invaluable ayuda, su disposición, su rigor y sus valiosas observaciones, todo lo cual enriqueció la experiencia de recorrer los sinuosos caminos de un trabajo como éste.

Agradezco también a mis sinodales, el maestro Federico Patán y la doctora Graciela Martínez Zalce, cuya labor fue determinante para hacer las precisiones que correspondían en los puntos críticos de esta investigación.

Muchas gracias a todos.

...formas grotescas y fantásticas...presagios de confusión y desorden,  
amenazas de locura: el extraño cortejo de otro mundo...

**Arthur Machen**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	6
<b>I. Las formas de lo fantástico</b> .....	11
1.1 La mimesis y lo otro.....	11
1.2 Lo sobrenatural y la ambigüedad, dos bases.....	13
1.3 Lo siniestro: otredad sin retorno.....	17
1.4 La incertidumbre, una poética.....	22
1.5 La poética de lo oscuro: lo fantástico romántico.....	26
1.6 La urbanización de lo insólito: lo fantástico realista.....	32
1.7 Lo fantástico moderno: teoría y práctica de la sorpresa escrita...38	
1.8 Una idea de lo fantástico (anclada en lo siniestro).....	46
<b>II. La tradición fantástica en la narrativa mexicana</b> .....	52
2.1 La leyenda, una forma prepoética.....	52
2.2 El cuento de inspiración legendaria.....	57
2.3 Modernismo y decadentismo.....	64
2.4 Tres momentos <i>fantásticos</i> en México.....	68
2.5 Marginalia fantástica.....	78
2.6 Tradición fantástica en México.....	86
<b>III. Un sendero oculto: la obra de Emiliano González</b> .....	91
3.1 Las antologías: florilegios del mal.....	95
3.2 Lo metaliterario: malos pensamientos. ....	99
3.3 Los versos del mal.....	109
3.4 Prosas profanas.....	117
<b>IV. Rudisbroeck o el posmoderno Prometeo</b> .....	136
4.1 Síntomas paratextuales.....	139
4.2 Palabras ciertas, verdades relativas.....	146
4.3 Cerca de lo lejos: las voces narrativas.....	171
4.4 Aquelarre en los bosques narrativos.....	182

<b>V: El discípulo oscuro</b> .....	187
5.1 Antes del terror: oscuras luces paratextuales.....	193
5.2 La verdad en el caso del Sr. Summers.....	198
5.3 <i>Speculum</i> al narrar.....	231
5.4 Alquimia del texto. Otro aquelarre.....	244
<b>Conclusiones</b> .....	249
<b>Fuentes</b> .....	258

## Introducción

Cuando en 1978 Emiliano González publicó *Los sueños de la bella durmiente*, donde combinaba narrativa y poesía, logró obtener el Premio Xavier Villurrutia que, como es sabido, es otorgado por un jurado compuesto exclusivamente por escritores.<sup>1</sup>

El volumen constituía la primera obra de ficción de un escritor de, entonces, veintitrés años; sin embargo se trataba de la segunda publicación del autor, quien cinco años antes había dado a conocer una antología sobre relatos breves de terror: *Miedo en castellano*.

Esta misma línea terrorífica, emparentada con la literatura gótica y la fantástica era el surtidor anímico de *Los sueños de la bella durmiente*, la cual quedaba, entonces, circunscrita en el ámbito de lo sobrenatural tenebroso, cosa que contrastaba con la referencia feérica del título, en una afortunada ironía.<sup>2</sup>

En la obra, sobresale la única narración de extensión media (cuarenta páginas) que lleva por título “Rudisbroeck o los autómatas”, la cual abre el texto. En ella puede observarse la vinculación del terror con la ciencia ficción y el cuento de hadas, en un aparente caos. El texto es llamativo, además, por el ambiente desconcertante y dubitativo, por lo cual se pensaría en él como más cercano a lo fantástico.

En cualquier caso, muy desde el principio de su carrera literaria se dejaba ver un vivo interés del autor por registros narrativos siempre vinculados con lo sobrenatural y lo fantástico. Pisaba, entonces, terrenos

---

<sup>1</sup> Entre otros, este premio lo han obtenido escritores tan renombrados como José Revueltas, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Fernando del Paso, Gabriel Zaíd, Amparo Dávila y Julieta Campos. Por cierto, esta última es la madre de Emiliano González. *Vid.* Armando Pereyra (Coordinador), *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, UNAM-Ediciones Coyoacán, México, 2004, pp. 422-423.

<sup>2</sup> Cuatro años antes Gustavo Sainz había publicado, haciendo una referencia parecida con el título, su novela *La princesa del Palacio de Hierro*, aunque en ésta no hay relación alguna con el mundo de lo sobrenatural en cualquiera de sus formas, se halla fuertemente asentada en un entorno ciudadano realista.

canonizados por Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco, pero de otra manera, por su aparente caos genérico.

Posteriormente, Emiliano González incurrió en el ensayo, la poesía, la prosa poética y no fue, sino hasta 1989 cuando publicó un libro enteramente narrativo, siempre en la línea de lo siniestro y macabro: *Casa de horror y de magia*, donde nuevamente hay un relato sobresaliente de características similares a “Rudisbroeck...”, con una extensión media (cuarenta y una páginas), que abre el volumen y con evidentes intenciones terroríficas en medio de un ambiente gótico: “El discípulo: una novela de horror sobrenatural”. Aquí lo fantástico se halla potencialmente presente, en tanto la primera parte del texto está cifrada en clave realista; mientras la segunda se encuentra en clave gótica: ambas partes interactúan y dialogan para, tal vez, establecer una indeterminación final.

En estos dos relatos ha quedado concentrada esencialmente la poética del autor, respecto a las narraciones de lo macabro. Su más reciente publicación narrativa se desvía considerablemente de lo propuesto en estas narraciones, incluso la violencia parece sustituir al terror, como se verá en su momento.

Así, pues, en esta investigación parto de la premisa de que hay una poética de lo fantástico en Emiliano González basada en una fuerte indeterminación genérica, lo cual queda de manifiesto en ambos relatos, los más relevantes, por lo mismo, en la producción del autor.

Será importante ver la manera en que entran en diálogo las diversas improntas genéricas en los textos, especialmente porque otra línea determinante en la obra de González es su naturaleza metaliteraria. Se trata de ficciones que demandan una intensa actividad lectora por vía de las referencias intertextuales, con lo cual se codifica siempre un texto literario reflexivo respecto de la propia literatura.

Lo anterior me hace pensar invariablemente en Emiliano González como un caso de excepción en la narrativa fantástica mexicana, pero, sobre todo, en un escritor digno de ser estudiado para completar el

panorama de la literatura fantástica en el siglo XX, pues hasta ahora se encuentra marginado: existen pocas referencias serias a su obra.<sup>3</sup>

Creo que cualquier estudio sobre la obra de Emiliano González debe tomar en cuenta los postulados teóricos sobre lo fantástico, dada su indudable relación con este terreno. Es necesario visualizar las posibilidades de configuración de este tipo de literatura, considerada género por Todorov y lógica narrativa, por Bessièrre, para que la aproximación sea más cuidadosa y pertinente.

Por tal razón, el primer capítulo de esta investigación está dedicado a explorar el tema de lo fantástico, sus formas y posibilidades, su evolución, las bases en las cuales se asienta, así como los vínculos que teje con otros registros parecidos como el gótico para, así, proponer la manera en que será visto para efectos de la aproximación a la obra de Emiliano González.

En el segundo capítulo hago una revisión panorámica de lo fantástico en México. Esta línea es necesaria para anclar en la tradición literaria mexicana el registro fantástico y ver el momento y la forma en que lo fantástico se presenta en nuestra narrativa.

Evidentemente trazaré la relación con la leyenda y el cuento de inspiración legendaria, incluso como formas del gótico mexicano. Indudablemente –aun cuando se la considere un género prepoético- la leyenda, con sus finalidades extratextuales particulares, abrió también un

---

<sup>3</sup> Existe el trabajo de Ignacio Armada titulado “Emiliano González y su *Casa de horror y de magia*”, donde considera al autor, precisamente, como “una excepción que está plenamente integrada en la tradición literaria del género” (*sic*). El breve estudio apareció en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Universidad de Texas en El Paso, número 20, volumen IX de 2003, pp. 53-60. Vid. [www.utep.edu/rllmc/resu.htm](http://www.utep.edu/rllmc/resu.htm). Otro caso es el ensayo de Augusto Monterroso “La literatura fantástica en México”, donde también hace referencia a la misma obra que Armada: [...] *Casa de horror y de magia* [...] es una buena prueba de que [...] la literatura fantástica mexicana tiene por fin un representante genuino [...]” Vid. *Literatura y vida*, Alfaguara, México, 2004, p. 78. Más recientemente, Vicente Quirarte publicó la reseña “Emiliano González: defender el lado oscuro para llegar a la claridad”, en *Revista de la Universidad de México*, No. 63, mayo, 2009, pp. 32-35.

camino para que lo sobrenatural se posicionara en el espectro cultural y narrativo de nuestro país.

Por supuesto, es indispensable echar una mirada panorámica al conjunto de la obra de Emiliano González. Ésta se aborda en el capítulo tres del trabajo, donde sigo un orden genérico: su trabajo como compilador; su producción poética, cuantitativamente mayor que la narrativa; su interesante trabajo ensayístico; y su creación narrativa, base del presente trabajo y la cual considero la parte más sólida de la obra de Emiliano González, género donde hace verdaderas aportaciones.

Los dos capítulos finales constituyen el análisis de los textos narrativos principales del autor. La aproximación que intento sobre “Rudisbroeck...” y “El discípulo...” pone en relación el conjunto de la prosa del autor para descubrir sus nexos, sus motivos recurrentes y la forma en que dialogan los textos.

Los propios relatos exigieron, para su mejor decodificación, su vinculación con ciertos autores canónicos del gótico y de lo fantástico, así como del decadentismo y romanticismo. Me refiero especialmente a escritores europeos y de Estados Unidos, pues el propio cosmopolitismo del autor –rasgo muy visible de su literatura- lo lleva a establecer diálogos estéticos con Lovecraft, Arthur Machen, Joris Karl Huysmans y Edgar Alan Poe, entre otros.

Esta investigación pretende llenar un hueco en el panorama de los estudios críticos de la narrativa mexicana contemporánea. A más de treinta años de la publicación de *Los sueños de la bella durmiente* y más de veinte de *Casa de horror y de magia* esto se contempla como una necesidad, especialmente en un territorio aún insuficientemente explorado en nuestro país como es el caso de la literatura fantástica, en cualquiera de sus manifestaciones.

Cabe mencionar que, mientras se hacían las correcciones finales de este trabajo, Emiliano González publicó su obra más reciente, *Ensayos*,<sup>4</sup> de manera un tanto inesperada si se considera que supuestamente estaba en preparación el segundo volumen de *Historia mágica de la literatura*, en cuya primera entrega se abarcaba desde la antigüedad hasta la primera mitad del siglo XIX.

De hecho, estos *Ensayos* tienen una clara relación con la obra precedente, tanto en lo temático<sup>5</sup> como en el procedimiento de relacionar obras, autores, motivos; es decir, de situar algunos parámetros intertextuales. En este aspecto es una obra con casi las mismas características que *Almas visionarias*, *La historia mágica de la literatura I* y “Epílogo. Pensamientos y males”, ensayo con el cual concluye *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Doodle*.

Así, no se trata de una obra que modifique lo establecido en esta investigación; no hay en ella elementos nuevos a partir de los cuales se reconfigure la estética del autor o que, de algún modo, den otros matices a su obra ensayística en particular, o a su poética literaria, en general. Así, lo mencionado en el apartado 3.2, referente a la ensayística de González, puede aplicarse sin ninguna dificultad a este nuevo volumen.

La obra de Emiliano González -de prosapia borgeana- es finalmente una posibilidad de renovación de cánones establecidos fundamentalmente por Alfonso Reyes, Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco, por mencionar a los más afamados escritores que, en México, han recorrido las rutas misteriosas y equívocas de los bosques fantásticos. En ese denso bosque neblinoso, Emiliano González emprende su propio sendero oculto.

---

<sup>4</sup> FCE, México, 2009, 300 pp.

<sup>5</sup> De los cuarenta y cinco ensayos –generalmente breves- incluidos aquí, cerca de la mitad se relacionan con lo sobrenatural, lo irreal, lo no mimético; si bien, por otro lado, también se tocan temas como el feminismo, el erotismo, el fetichismo, la infancia, e incluso se dedican algunos ensayos a autores de la Generación del Medio Siglo como Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Luisa Josefina Hernández.

## Capítulo 1. Las formas de lo fantástico

En el principio fue el miedo y el miedo fue escrito. Porque los temores ancestrales del hombre debieron ser plasmados de algún modo: primero mediante la oralidad –así quedaron *inscritos* en forma de recuerdos generacionales-; luego, cuando las condiciones objetivas de conocimiento lo permitieron, se hicieron patentes en forma de escritura.

Por supuesto los temores originales humanos, ante un mundo lleno de misterios, fueron causa de la *poetización* de aquella naturaleza desconocida. En efecto la creación de mitos introdujo sueños, anhelos, miedos, preguntas metafísicas, entre otras cosas, al ámbito de la creación poética: no había entonces otra forma más inmediata –y paradójicamente más práctica- para expresar y dar salida a los contenidos psíquicos de un animal en crisis permanente, para usar palabras de Ionesco.

Así fue como lo desconocido produjo una idea de lo sobrenatural y fundó la fabulación, el arte literario. Después vendrían los planteamientos estéticos, los géneros literarios y, evidentemente, las ideas del mundo que la literatura proyecta.

### 1.1 La mimesis y lo *otro*

Hölderlin decía que si la literatura no proyectara un mundo el lenguaje no sería peligroso. La capacidad configuradora de un medio positivamente limitado como el idioma –aun el discurso literario es incapaz de expresar lo inefable-, es reconocida entonces por los románticos como esencial. Si extendemos la idea del poeta alemán se puede considerar que el peligro del lenguaje consiste en que es capaz de construir lo mismo realidades que irrealidades, es decir, objetos puramente intencionales.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Como los designa Roman Ingarden, refiriéndose a la falta de fundamentación óptica de algunos objetos representados en el texto literario. *Vid. La obra de arte literaria*, Taurus-UIA, México, 1998, especialmente pp. 140-189.

La forma más directa de trazar una relación entre el texto literario y la realidad circundante es, justamente, la imitación de ésta.<sup>7</sup> Cuando el referente literario son las personas, animales, sucesos y objetos del mundo natural (la sociedad, el paisaje, la cultura), solemos considerarla mimética y, en algún sentido, tal vez requiere un menor “compromiso imaginativo” de parte del lector, puesto que la obra se refiere siempre a cuestiones existentes, es decir, con fundamentación óptica.<sup>8</sup>

Otra es la situación de la obra literaria cuando aquello de lo que habla no tiene referente en el mundo real. En cuanto aparecen los seres mitológicos, la zoología fantástica, las brujas,<sup>9</sup> el Diablo, las hadas, los genios y otros elementos no realistas, se manifiestan una serie de otredades que piden un pacto de credibilidad al pertenecer al ámbito oscuro de lo sobrenatural.

La referencia, pues, a objetos, personajes y situaciones que trascienden las posibilidades lógicas caracteriza la llamada literatura no mimética. Y en ella encontramos también una gran diversidad, pues lo mismo puede ser leída de forma alegórica, didáctica o simbólica.

Por supuesto los temas sobrenaturales son abundantes y los textos que de ellos tratan poseen diferentes intenciones, cualidades genéricas y formas de codificación. Muy probablemente cada obra, a su manera, “evade” la realidad para mejor referirse a ella: es de sentido común

---

<sup>7</sup> A lo largo de este trabajo emplearé el problemático y muy discutible término *realidad* de manera práctica; es decir, entendiéndolo como nuestra idea de la realidad. Me referiré siempre, pues, al paradigma de realidad que hoy tenemos. No sería pertinente abrir una discusión filosófica al respecto.

<sup>8</sup> Esto no debe considerarse un juicio de valor negativo. De hecho, ni siquiera significa que las narraciones miméticas provoquen una menor actividad lectora; un ejemplo ilustrativo es la novela policiaca que, aunque basada en un misterio, nunca excede los límites del mundo natural y, sin embargo, está codificada con un altísimo nivel indicial y el lector se ve muy exigido en sus competencias lectoras.

<sup>9</sup> La bruja, en algún sentido, no es una figura enteramente ficcional, en tanto se la ha perseguido y juzgado, si bien lo que les da condición de tales son sus poderes sobrenaturales en los que la gente suele creer. Hay una gran cantidad de casos en los cuales se da validez a la existencia de la bruja. Al margen del lamentable caso –del siglo XVII– de las brujas de Salem (luego dramatizado por Arthur Miller en *The Crucible*, 1952), es sabido que, por ejemplo, en la Nueva España no fueron pocos los juicios condenatorios a supuestas brujas. Y, claro, dentro de la tradición oral en México es muy conocida la leyenda de la Mulata de Córdoba.

suponer que, mimética o no, la literatura, como todo el arte, siempre se refiere a la naturaleza humana.<sup>10</sup>

Sin embargo ha sucedido que se considere evasionista a cierto tipo de literatura de lo sobrenatural -la fantástica- cuando en realidad esto parecería ser más un reduccionismo crítico que una verdad palpable.

La narrativa mimética establece –quiere hacerlo- un vínculo diáfano con el mundo cotidiano, con la identidad; la no mimética, en cambio, es *el otro* literario. En tanto se relaciona en primera instancia con otredades, se convierte en la alteridad de la mimesis.<sup>11</sup>

## 1.2 Lo sobrenatural y la ambigüedad, dos bases

El día en que un hombre llamado Licaón sacrificó a un niño en honor a Zeus, éste terminó por decepcionarse de la maldad humana y envió un gran diluvio para exterminar a la raza humana; sólo Deucalión fue avisado y construyó una barca en la cual se salvaron él y Pirra, su mujer. Para volver a poblar el mundo recibieron instrucciones mediante Hermes: debían lanzar piedras hacia atrás; las de él se convertían en hombres y las de ella en mujeres.

Esto cuenta en lo general la mitología griega y aunque por motivos evidentes puede haber variantes, parece muy lejos de la intención de esta historia el asustar o asombrar a sus receptores. Los propios personajes no reaccionan frente a lo sobrenatural, simplemente lo aceptan.

---

<sup>10</sup> De hecho, ya Aristóteles consideraba tres formas de reproducción por imitación: “1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de lo que son”. *Vid. Poética* (1447 a), 2ª ed., UNAM, México, 2000, p. 1.

<sup>11</sup> Hago aquí una vinculación de lo mimético con la identidad –y por lo tanto lo natural- y de lo no mimético con la alteridad –y por tanto con lo sobrenatural-; en este sentido es que necesariamente la literatura no mimética es la otredad por antonomasia. Sin embargo, la literatura mimética maneja –siempre dentro de la esfera realista- sus propias otredades, las culturales: los viajes, la cuestión étnica, las minorías sociales, etcétera.

Al pastorear las ovejas de su suegro, nos cuenta La Biblia, Moisés llegó al monte Sinaí donde se le apareció un ángel en una zarza ardiente que no se consumía con el fuego; ahí le habló Dios, quien además le dio la facultad de convertir su bastón en una serpiente cada vez que lo tirara al suelo y de aparecer y desaparecer a voluntad la lepra de una de sus manos.

Moisés no se asusta con estas cosas sobrenaturales; de hecho, su principal temor es no saber hablar en público, como le pide Dios que haga con los judíos para anunciarles su liberación de Egipto. Efectivamente, luego de esos dos prodigios, sigue un diálogo con una respuesta un tanto irrisoria por parte de Moisés:

[...] pero si no te creen ni te hacen caso con ninguna de estas dos señales, saca agua del río y derrámala sobre el suelo. En cuanto el agua que saques del río caiga al suelo, se convertirá en sangre.

-¡Ay, señor! –respondió Moisés-. Yo no tengo facilidad de palabra, y esto no es sólo de ayer ni de ahora que estás hablando con este siervo tuyo, sino de tiempo atrás. Siempre que hablo, se me traba la lengua.<sup>12</sup>

El personaje, claro, no ha sentido temor por lo insólito, su miedo tiene otra causa. El lector del texto bíblico tampoco sentirá miedo, a pesar de leer literalmente lo narrado.

Otra es la situación cuando se trata de la leyenda. Aunque no es de las más populares, en México se conoce la de la mujer que vivía en amasiato con un sacerdote: un día amanece muerta, con herraduras en las manos y pies, con freno de caballo en la boca. El herrero, vecino de la pareja, reconoce en ella los herrajes que había puesto la noche anterior a una mula que dos negros le llevaron de parte del cura, pero el religioso no sabe nada al respecto. Al momento de descubrir a la mujer “queda el padre abortado, mudo, /su amigo entonces se acerca/ y siente tornarse en hielo/

---

<sup>12</sup> *Éxodo*, 4, 9-10.

toda la sangre en sus venas. / Y quiere hablar y no puede/ mover del susto la lengua...”<sup>13</sup>

Aquí el miedo se encuentra claramente representado; los personajes lo padecen y la instancia narrativa es explícita al respecto. El receptor reacciona en consecuencia: lo sobrenatural en este relato está codificado con la intención de sobrecoger.

Por último, recordemos “La verdad en el caso del señor Valdemar”, de Edgar Allan Poe. Desde el planteamiento el texto resulta inquietante, por decir lo menos: hipnotizar a una persona *in articulo mortis*. No hace falta recordar demasiado por lo conocido de la anécdota, baste hacer referencia al final, cuando –ya con apariencia cadavérica y declarando estar muerto con impresionante voz nada humana-, el señor Valdemar es despertado para sacarlo del trance hipnótico, pero

mientras ejecutaba rápidamente los pases hipnóticos, entre los clamores de “¡Muerto! ¡Muerto!”, que literalmente explotaban desde la lengua y no desde los labios del sufriente, bruscamente todo su cuerpo, en el espacio de un minuto, o aún menos, se encogió, se deshizo...se *podrió* entre mis manos. Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa líquida de repugnante, de abominable putrefacción.<sup>14</sup>

Los casos revisados tienen diferencias y similitudes. El texto mitológico y el bíblico hablan de lo insólito como algo cuya existencia indudable no está vinculada con lo amenazante; después de todo lo sobrenatural es la naturaleza de lo divino. Por su parte, la leyenda y el cuento de miedo (como lo llama Rafael Llopis) sí están ligados en algún grado con lo avieso.

---

<sup>13</sup> Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, “La mujer herrada. Leyenda de la calle de la Puerta falsa de Santo Domingo”, en *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 3ª ed., CNCA-UNAM-Instituto Mora-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, p. 88.

<sup>14</sup> En *Cuentos*, I, Tr. Julio Cortázar, 13ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 129.

La leyenda comparte con los dos primeros ejemplos la idea de la existencia indudable de lo extraordinario; en este caso como castigo sobrenatural impuesto por Dios ante la conducta pecaminosa. El cuento maneja lo insólito como un caso de excepción, aunque finalmente se admite que existen los sucesos que trascienden el orden lógico. El propio título nos lo deja ver: es la verdad –aunque increíble- de sucesos largamente comentados y distorsionados en consejas populares.<sup>15</sup>

Los ejemplos vistos nos señalan que no todo lo sobrenatural funciona de la misma manera. La mitología, la literatura hagiográfica, los cuentos de hadas y la ciencia ficción, por ejemplo, no tienen la misma intención. No todo relato de lo sobrenatural puede –ni debe- incluirse en una categoría única. Sería tanto como ignorar la diversidad inherente a la literatura misma.

Por lo pronto aludir a esta diferencia nos deja ver que no sólo se puede hablar de la realidad desde una posición mimética; considerarlo así sería negar las capacidades alegóricas de la literatura y, como decía Augusto Monterroso, toda literatura –mimética o no, se puede agregar- es alegórica o no es. Cuenta algo para decir otra cosa.

Efectivamente uno es el texto no mimético que pretende sobrecoger y otro el que intenta simbolizar los anhelos humanos y otro distinto el que se convierte en manifestación de fe religiosa. En realidad es tan sobrenatural el Génesis –con Adán y Eva expulsados del Paraíso-, como Los Doce Trabajos de Heracles; tanto lo es la historia de la Llorona en cualquiera de sus variantes, como el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *El Necronomicón*. Y, sin embargo, no son iguales ni en sus intenciones textuales ni en sus procedimientos narrativos ni en su concepción genérica.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> En el título original se habla de los hechos, es decir, lo que efectivamente sucedió: “The Facts in the Case of M. Valdemar”.

<sup>16</sup> Por supuesto no debe olvidarse que, por principio, no pueden compararse los textos orales como el mito y la leyenda con los escritos, en especial los pertenecientes a la modernidad literaria, es decir, desde el romanticismo. En éstos las formas de codificación

Hasta aquí he dejado de lado un factor de gran importancia en el tratamiento de lo extraordinario. Como lo he apuntado, las narraciones citadas no ponen en duda lo sobrenatural, aunque sea como caso excepcional. Sin embargo –y sobre todo a partir del siglo XIX- se empezaron a generar textos con un alto grado de indeterminación, lo cual era parte de su propuesta.

La intención textual era clara; la obra se pretendía ambigua para provocar la vacilación del lector, como bien ha señalado Tzvetan Todorov.<sup>17</sup> En cualquier caso, hay un tipo de literatura de lo sobrenatural que presenta lo insólito como una posibilidad, aunada a una conseguida ambigüedad respecto a la naturaleza de los hechos. Cuando en el relato lo extraordinario sin lugar a dudas sucede o no, de forma definitiva, no se espera del lector más que la aceptación de los sucesos representados; pero cuando tales acontecimientos quedan suspendidos entre las posibilidades de la razón y las de un mundo imposible, propiciando la duda en el receptor, podemos hablar de literatura fantástica.

### 1.3 Lo siniestro: otredad en retorno

Las cosas no son tan simples. Hablar de literatura fantástica supone, efectivamente, una serie de problemas teóricos que difícilmente (y esto ya es un eufemismo) se pueden esclarecer. Su naturaleza es oscura.

Lo dicho al final del apartado anterior es sólo un principio y el reconocimiento de una realidad básica. Por la misma razón es necesario echar una mirada en torno a lo fantástico en la literatura a partir del primer texto que, sin proponérselo plenamente, se refirió al tema.

---

son más elaboradas y conscientes; en lo general derivan de una estética más pensada para la trascendencia. Ésta es también una notable diferencia entre el cuento de Poe y los demás ejemplos vistos.

<sup>17</sup> *Vid., Introducción a la literatura fantástica*, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, p.24.

En efecto, aunque no se ha manifestado todo lo llanamente que debería, el ensayo de Freud, “Das Unheimlich” (1919) es prácticamente el fundamento de la mayor parte de los textos críticos sobre lo fantástico; tarde o temprano, de forma directa o indirecta los teóricos suelen hacer referencia al problemático concepto *Unheimlich* o a alguna de sus implicaciones.

Justamente el problema del término alemán comienza por su escasa traducibilidad. De acuerdo con la exploración léxico-semántica que lleva a cabo el autor a través de diversos idiomas como el griego, latín, inglés francés, español, portugués, italiano, árabe y hebreo, la voz germana tiene siempre un sentido que, por lo general, no se rescata en otras lenguas. Más avanzado el siglo XX, en su ensayo sobre William Beckford, Borges habla del “intraducible epíteto inglés [...] *uncanny* [...] (*unheimlich* en alemán)”<sup>18</sup> y Marie Bonaparte se decide por el circunloquio *inquiétante étrangeté* que, desde entonces, es norma en el psicoanálisis francés.

En cualquier caso el propio Freud relaciona lo *Unheimlich* con lo espantable, angustiante; sin embargo, ubica cierta indeterminación semántica que daría pie a un sentido realmente siniestro, además de lo angustioso, ominoso.<sup>19</sup>

Efectivamente la voz *Heimlich* (lo familiar, conocido) es contraria a *Unheimlich* (desconocido, perturbador, amenazante, inquietante, siniestro), pero hay un matiz semántico de la primera que coincide con su antónimo: el sentido de *oculto, disimulado*.

Freud considera que hay una esencia de lo siniestro: una forma de angustia por el retorno de algo que ha estado reprimido. Así lo *Unheimlich* siempre fue familiar, pero se tornó extraño a causa de la represión. De

---

<sup>18</sup> Vid. *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 2007, p. 206. El término también lo emplea Rosemary Jackson en su estudio sobre lo fantástico, aunque con base no sólo en Borges, sino también en Heidegger, quien lo define como un espacio vacío ante la pérdida de fe en la imagen divina. Vid. *Fantasy: the literature of subversion*, Routledge, Nueva York, 1988, p. 63. En el presente estudio usaré la palabra *siniestro*, la cual finalmente es la de uso más extendido para referirse al *Unheimlich*.

<sup>19</sup> Vid., Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena seguido de Lo siniestro*, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, p. 9.

aquí se desprende que hay una amenaza tangible en el regreso de algo que se creía “superado”, especialmente porque, si se lo ha reprimido, es por un motivo justificado para el individuo. Con frecuencia se trata de experiencias vinculadas con temores infantiles. Nada más significativo que las vivencias infantiles de Nathaniel, el protagonista de “El hombre de arena”, cuento analizado por Freud.

El propio estudio freudiano hace referencia al ensayo de E. Jentsch, “Sobre la psicología de lo siniestro”, el cual discute, pues si bien, como postulaba éste, lo siniestro es provocado por lo nuevo y desconocido; no necesariamente sucede lo contrario, replica Freud: se necesita de un elemento especial que haga siniestro lo desconocido. Aquí es donde entraría el esquema de la represión que *desfamiliariza* lo ya conocido y cercano.

Sin embargo ambos autores coinciden en reconocer un estado de incertidumbre intelectual, respecto a lo desconocido, como la base de lo siniestro, lo cual finalmente es una de las condiciones de la literatura fantástica, como es bien sabido. A partir de esto se tejen los vínculos con el miedo o la inquietud.<sup>20</sup>

Todo lo relacionado con la muerte (el espectro, el cadáver, las apariciones), la práctica de la magia y encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, los miembros separados del cuerpo, las repeticiones que trascienden la casualidad (que apuntan hacia lo sobrenatural y el *dejà vu*) las ocultas fuerzas nefastas, lo inanimado que parece animado y viceversa, y por supuesto el doble en sus distintas formas, componen el inventario de lo siniestro. Sin olvidar que siniestro puede ser una situación, un objeto o una persona.

---

<sup>20</sup> Para David Roas, más que miedo realmente –al cual considera más posible en el cine que en la literatura- debería hablarse de inquietud en la literatura fantástica, tanto en el nivel de la representación como en el estrictamente pragmático. *Vid.*, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, Arco/ libros, Madrid, 2001, p. 30. Sin embargo cae en una contradicción, pues previamente a esta diferenciación establece que “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector”. ¿Cómo puede entonces no causar miedo?

Precisamente el fenómeno del doble –y nuevamente en coincidencia con Jentsch- constituye para Freud lo siniestro por antonomasia. El primer doble fue quizás el alma inmortal, nos dice, y no tenía originalmente una carga siniestra. Y sin embargo cabe destacar que se trata de la figura siniestra probablemente más poderosa, aun en la actualidad, en la literatura fantástica.<sup>21</sup>

Asociado a una época narcisista, el doble o *Doppelgänger* surge como una manera de preservar al yo, mas superada esta etapa se desarrolla como conciencia –instancia censuradora- para permitir la autoobservación y autocrítica. Una consecuencia de esto es la experiencia dolorosa de *concienciar* todo lo no realizado que hemos soñado. Hay, entonces, una

tendencia defensiva que proyecta al <<doble>> fuera del yo, cual una cosa extraña. El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el <<doble>> es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas [...] “se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones”. (Heine, “Los dioses en el destierro”<sup>22</sup>

Ya convertido en monstruo, el doble siempre aludirá a diversas formas de alteridad. O bien siempre lo ha hecho desde su identificación con el alma inmortal, pero luego de su conversión intensificará su nexo con la otredad: el andrógino, el lado negativo de la personalidad, la locura, la homosexualidad, lo diabólico, el gólem, toda entidad *animizada*, etcétera.

Como se deja ver en la lectura de obras fantásticas de los siglos XIX y XX, éstas se diferencian casi en primera instancia en sus intencionalidades manifiestas de causar miedo y perplejidad, respectivamente. Pese a esto, ambas formas tratan con frecuencia –tal vez

---

<sup>21</sup> Incluso Lauro Zavala considera el *Doppelgänger* como una categoría de análisis válido para el cine y la literatura; en el primer caso como elemento ideológico del *film noir*; en el segundo como posibilidad latente en la conformación del protagonista de una narración. Esto de acuerdo con los mapas de análisis filmico y narrativo que propone. *Vid., Elementos del discurso cinematográfico*, UAM, México, 2003, p. 26 y Apéndice.

<sup>22</sup> S. Freud, *Op. cit.*, pp. 24-25.

siempre- los temas típicos de lo siniestro, lo cual muestra que, en efecto, no siempre está presente la impresión de miedo.

Pero ciertamente ni Jentsch ni Freud en su época llegaron a pensar en las parodias de estos temas y menos como marca de una estética; es el caso del posmodernismo el cual, con su recurrencia a las posibilidades de la ironía, la parodia y la intertextualidad lúdica, posibilita el tratamiento irrisorio de diversos aspectos de lo siniestro.

Así, por ejemplo, en el cuento “Anuncio”, de Juan José Arreola, el tema del doble, la muñeca plástica que sustituye a la mujer -con todo y la alusión a la Olimpia de “El hombre de arena”- es tratado de forma hilarante, si bien resulta una obra cercana a la ciencia ficción.

De hecho, el humor neutraliza el efecto siniestro al oponer una visión placentera al miedo o la angustia, incluso al asco, que sería una de las formas de lo siniestro.<sup>23</sup>

Si Todorov postula -aun equivocadamente- la desaparición de lo fantástico como consecuencia del surgimiento del psicoanálisis, es por el hecho innegable de que, al modificarse de alguna manera las condiciones de la vida y la cultura -lo cual sucedió efectivamente con la segunda mitad del siglo XIX-, necesariamente cambiaba también el campo desde el cual se visualizarían el tema de la relación del hombre con su percepción y el deseo.

En realidad sí hubo una evidente modificación, pero fue la estética con la cual se trataron esos temas tan propios de lo fantástico; se *desiniestraron*; se los “limpió” del elemento miedo y cambió el modo de ser vivenciado lo sobrenatural, tanto al interior como al exterior del texto literario. La sociedad, cada vez más compleja, requirió la reflexión teórica y la representación poética de estos contenidos.

---

<sup>23</sup> Vid., Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5ª ed., Ariel, Barcelona, 2001, p. 24. Por otro lado, la abyección -que supone un asco no físico, no oral ni excrementicio, al cual se refiere Trías- sería más violenta que lo siniestro. Vid., Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 2ª ed., México, 1989, p.13. Sin embargo la autora considera la abyección “esencialmente diferente” de lo siniestro, pese al asco que ésta supone.

Lo más notable para efectos de lo fantástico, sin embargo, es la diferencia establecida por Freud entre lo siniestro real y lo literario, pues reconoce que la ficción dispone de diversos recursos para provocar lo siniestro. Sobre ellos hablaré más adelante, al dilucidar la teoría de lo fantástico.

Y, claro, todavía habré de volver sobre el tema de lo siniestro, dadas sus múltiples relaciones con lo fantástico y el miedo. Por lo pronto esbozaré un planteamiento: si es posible lo siniestro sin miedo y lo fantástico sin miedo, es prácticamente imposible lo fantástico sin lo siniestro.

#### 1.4 La incertidumbre, una poética

Para Todorov lo fantástico existe si un relato, dada la naturaleza de los hechos que refiere, termina por no aclarar el carácter natural o sobrenatural de lo sucedido, produciendo la duda del lector. Si el texto apunta a la explicación lógica, pertenece al género de lo extraño; si inscribe lo referido en el ámbito de lo sobrenatural, pertenece a lo maravilloso: únicamente la indeterminación isotópica sustenta la condición –y en este caso la filiación genérica- de lo fantástico. Así, además de vacilante en su naturaleza, lo fantástico también queda definido como evanescente; una sola frase puede cambiar la concepción genérica de un relato.

Asimismo la lectura del texto debe situarse en el marco de la literalidad, sin peligrosas desviaciones poéticas ni alegóricas, que impedirían o reducirían el enfrentamiento de las isotopías natural-sobrenatural. El discurso debe posibilitar la ambigüedad a partir de indeterminaciones léxicas y semánticas; el uso del copretérito y empleo de modalizaciones son también factores necesarios. Por su parte la presentación del acontecimiento extraordinario se ubica en el pináculo de

una gradación; el lector no es enfrentado de inicio con lo sobrenatural, al menos en lo fantástico tradicional.

Pero justamente la estructuración de lo fantástico cambia de paradigma a partir de Kafka, pues

el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas [...], sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; *La metamorfosis* parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole [...]un aire cada vez más natural; [...] toda vacilación se vuelve inútil: [...] aquí lo que se describe es el movimiento contrario: el de la *adaptación* [...], vacilación y adaptación designan procesos simétricos e inversos<sup>24</sup>

Queda entonces matizada -aunque no se evita del todo la contradicción-, la idea de que lo fantástico pertenecía únicamente al siglo XIX. Todorov acepta, más bien, un tipo diferente de relato fantástico, así como otros autores también reconocen más de una clase.

Pese a las diversas críticas generadas a partir del ensayo de Todorov, éste es una referencia obligada en las aportaciones críticas sobre este fenómeno y, por supuesto, permitió recuperar para la teoría literaria una de las grandes formas de la narrativa.

En efecto una buena cantidad de teóricos (Bessièrre, Belevan, Alazraki por mencionar sólo algunos) se dieron a la tarea de dialogar con lo establecido en *Introducción a la literatura fantástica*. Pero la base teórica sobre el tema se encuentra en esta obra, si bien el autor sigue por momentos planteamientos de Soloviov, Lovecraft o Vax, a quienes también discute.

Una de las consideraciones más importantes marcadas por Todorov es la necesidad de discriminar entre lo sobrenatural y lo fantástico en la literatura; de aquí se desprende la obligación de delimitar los alcances reales del término fantástico en relación con la literatura no mimética.

---

<sup>24</sup> Vid. Todorov, *Op. cit.*, p. 135.

Aun cuando el autor puede caer en juicios controvertidos, sienta las condiciones de lo fantástico que debían servir para acercarnos a su especificidad, pero a pesar de esto la propia crítica literaria ha sido en ocasiones descuidada y ha manejado el concepto sin mayor referencia que lo no mimético.<sup>25</sup>

Es muy notoria, por supuesto, la marcada propensión a elaborar antologías cuyos criterios selectivos establecen pocas diferencias y abarcan textos de muy distinta configuración, estética y cualidades genéricas. Lo fantástico, lo sobrenatural, el terror, lo misterioso, las leyendas o la ciencia ficción se mezclan y confunden.<sup>26</sup>

Pero si bien Todorov es referencia obligada, su concepción de lo fantástico como género no es la única posibilidad; Irène Bessièrre sostiene que no es así y más bien considera lo fantástico como “une logique narrative à la fois formelle et thématique [...]”.<sup>27</sup>

Con base en André Jolles, la autora subraya las facultades propias del discurso narrativo, en tanto logra construir y evocar –la idea de Hölderlin sobre la proyección de un mundo- y, en consecuencia, apunta, el

---

<sup>25</sup> Mery Erdal Jordan señala esta equivocada tendencia de la crítica sajona. *Vid.*, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 7. Rafael Olea ha identificado como preocupante la desmesura crítica en considerar fantásticos textos de muy diversas índoles que incluyen obras anteriores a la existencia de lo fantástico como categoría diferenciada y aun maneja la –acertada- sospecha de que el término sólo es pertinente en la cultura occidental. *Cfr. En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, COLMEX-CONARTE Nuevo León, México, 2004, pp. 24-25. Plantean también este problema Flora Botton Burlá, *Vid. Los juegos fantásticos*, 2º ed., UNAM, México, 2003, p. 11. y Jaime Alazraki, *Vid. Op. cit.*, p. 266.

<sup>26</sup> En México, hay dos ejemplos recientes: Rafael Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, EMU, México, 2004, 216 pp., donde el compilador considera la existencia del “género siniestro que engloba al horror y la desolación, al miedo y la angustia, al terror metafísico y ancestral y por supuesto, también al crimen”. *Vid.* “Presentación”, p. 8 (las cursivas son mías). Por otro lado tenemos el caso de Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, Factoría Ediciones, México, 2005, 398 pp., donde se incluyen lo mismo leyendas *escrituralizadas* (“La mulata de Córdoba”, “La calle de don Juan Manuel”, como cuentos de inspiración legendaria “Lanchitas” o textos decadentistas (“De ultratumba”)o plenamente fantásticos (“Las Casas”); esta ampliación del registro fantástico está dispuesta desde la visión tan inviable de la que se parte: “[...] pertenece a la literatura fantástica (incluyendo teatro y poesía) todo argumento elaborado literariamente en el que intervienen elementos sobrenaturales”. *Vid.* “Prólogo”, pp. XIII-XIV.

<sup>27</sup> *Vid.*, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974, p. 10.

relato fantástico sería el espacio donde el lenguaje ejercitaría mejor su labor.

De aquí se desprende la idea de que

le récit fantastique semble la parfaite machine à raconter et à produire des effets <<esthétiques>>. Son ambiguïté, ses incertitudes calculées son usages de la peur et de l'inconnu, de données subconscientes et de l'érotisme, en font une organisation ludique<sup>28</sup>

La dimensión lúdica establecida aquí guarda relación directa con el empleo de la ambigüedad en la narrativa fantástica, donde en efecto lo ambiguo está en su hábitat: la poética de lo fantástico es, en este sentido, una certidumbre sobre lo incierto, pues “el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito”.<sup>29</sup> Se tematiza la cuestión de las fronteras difusas y además se representa este punto con base en una poética de la incertidumbre, en una estética intencionada como oscura, inquietante; el modo indeterminado rige, pues, la intención fantástica.

Podemos hablar de un estado puro y de naturaleza vacilante y fugaz entre lo extraño y lo maravilloso; de una lógica narrativa que privilegie la ambigüedad; de una transgresión de límites ficción-realidad o de una incongruencia entre dos contratos de lectura opuestos en un texto, pero en cualquier caso –y resulta implícito– lo fantástico siempre tiene como base

---

<sup>28</sup> Vid. *Ibidem*, p. 26.

<sup>29</sup> Todorov, *Op. cit.*, p. 133. Por su parte, Víctor Bravo afirma que “lo fantástico supone la transgresión del límite entre la ficción y realidad, o entre ámbitos correlativos de este dualismo...” Vid. *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, p. 185. Para Antón Risco es la transición del pacto realista de una obra al pacto maravilloso, lo que constituye la *fantasticidad*. Cfr. “En las ruinas circulares”, en *El relato fantástico. Historia y sistema*, Ediciones El Colegio de España, Salamanca, 1998, p. 125. Considero equivocada esta última posición, pues el pacto, en todo caso sería de incertidumbre, ya que aun en la codificación realista suele haber indicios que sugieren lo sobrenatural, pero no lo convalidan.

la realidad,<sup>30</sup> a la cual intenta desdibujar para, a partir de una cierta opacidad, diversificarla con base en la actividad lectora.

La base de lo fantástico no puede ser lo irreal, pues en ella todo sería posible y entonces ningún acontecimiento propiciaría dudas, inseguridad o incluso miedo. Por esta razón, por ejemplo, la literatura gótica, al menos la tradicional, no puede ser considerada fantástica, aunque tenga evidentes nexos con ella o pueda tener una naturaleza protofantástica.<sup>31</sup>

Pero la veta realista de lo fantástico obliga a situar la perspectiva de dos momentos claramente definidos de lo fantástico: las tendencias dentro del romanticismo y el realismo, las cuales revisaré a continuación. Abriré, entonces, un paréntesis y retomaré posteriormente la teoría de lo fantástico ante el cambio de paradigma suscitado en el siglo XX.

### 1.5 La poética de la oscuridad: lo fantástico romántico

Se piensa en el romanticismo como un movimiento literario, a pesar de lo señalado por Octavio Paz, quien acertadamente lo considera una ideología con diversas manifestaciones vitales; igualmente sociales que individuales, incluyendo el territorio de lo íntimo.<sup>32</sup> Lo mismo había un romanticismo político, erótico, literario, filosófico y esotérico.

El romanticismo fue una manifestación poderosísima cuya influencia ha sido decisiva, entre otras cosas, para nuestra idea actual de la literatura. Si hoy existe lo fantástico es porque hubo un romanticismo que desveló para siempre cuestiones esenciales para el hombre: que la realidad no se dejaba limitar por el racionalismo y era sinónimo de aventura, de experiencia, de conocimiento ilimitado donde la imaginación

---

<sup>30</sup> De hecho ésta es la primera condición de lo fantástico para Rafael Olea. *Vid., Op. cit.*, p. 33.

<sup>31</sup> Al hablar del gótico tradicional me refiero al momento en que queda instalada una tradición y, por consiguiente, tomo en cuenta el periodo de canonización del género (1764-1820) e incluyo las líneas paradigmáticas originales representadas por Horace Walpole, Ann Radcliffe y Matthew Lewis, respectivamente. Trazaré una relación entre lo gótico y lo fantástico más adelante.

<sup>32</sup> *Vid. Los hijos del limo*, 2ª ed., Seix-Barral, Barcelona, 1974, p. 89.

no poseía amarras; pero también que había territorios oscuros del ser, ánimos especiales todavía no explorados lo suficientemente, dada su hasta entonces inconveniencia temática.

La aparición de la literatura fantástica en el romanticismo y las ligas entre ambas manifestaciones, además de explicables, han dado lugar a aseveraciones tajantes como las de Todorov.<sup>33</sup> Sin embargo, al menos las semillas de lo fantástico –y del cual hereda cuestiones esenciales- se encuentran en la literatura gótica.

El gótico –y he aquí otro término polémico-<sup>34</sup> se inicia literariamente de manera oficial con Horace Walpole y *El castillo de Otranto*, en 1764. Por supuesto el adjetivo es retomado a partir del subtítulo agregado en la segunda edición de la novela: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Y si es cierto que, como anota David Punter, el origen de la novela gótica no puede separarse del origen de la novela misma,<sup>35</sup> lo es también que Walpole tuvo toda una idea de la ficción gótica como algo novedoso, pues según sus palabras intentaba “fusionar dos especies de novela, la vieja y la moderna. En la primera todo era imaginación [...]; en la segunda se pretende [...] copiar con éxito la naturaleza”.<sup>36</sup> Esta intención, tal vez aún imprecisa, se relaciona con la idea de la irrupción de lo insólito en un mundo cotidiano,

---

<sup>33</sup> Ha sido muy comentada su inflexible delimitación de lo fantástico de Cazzotte a Maupassant. *Vid. Op. cit.*, p. 132. Más mesurada y correctamente Bioy Casares establece que “la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés”. *Vid.* “Prólogo” a Borges, Bioy y Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1965, p. 5.

<sup>34</sup> Hay toda una gama de sentidos de la palabra que atraviesa, cuando menos, lo étnico (grupos germánicos), lo temporal (medieval), lo arquitectónico (la tendencia *gothic revival*), lo político (lo mismo progresista que conservador), lo sentimental (lo melancólico o depresivo) y lo propiamente literario, además de las connotaciones peyorativas o positivas según cada época. *Cfr.* Roberto Cueto, “La visión gótica”, en *El sudario de hierro y otros cuentos*, Celeste Ediciones, Madrid, 1999, pp. 8-10.

<sup>35</sup> *Vid. The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to Present Day*, 2a ed., Longman, New York, 1996, p. 20

<sup>36</sup> *Vid.* “Prefacio a la segunda edición” en *El castillo de Otranto*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 15. Muy aparte de las ideas estéticas está su plasmación textual, evidentemente. Pese a que hablamos de un clásico, la novela tampoco goza de gran prestigio literario; Lovecraft habla de “toda su mediocridad y falta de convicción”, pese a lo cual ejerce una gran influencia en la literatura fantástica. *Vid. El horror sobrenatural en la literatura*, 4ª ed., Fontamara, México, 2002, pp. 19-20.

y aun Walpole habla de la necesidad de representar a seres comunes en situaciones extraordinarias.

Después de Walpole y junto con él, Ann Radcliffe y Matthew Gregory Lewis con *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El monje* (1795), respectivamente serán los continuadores del género y paradigmas de las tres etapas –tendencias- góticas: la histórica (o sentimental), la de terror y la de horror.<sup>37</sup> Así, es claro que, cuando se inicia el siglo XIX, se ha instalado ya una tradición del género, en tanto han surgido autores decisivos, se han publicado obras esenciales, se han establecido líneas paradigmáticas y, sobre todo, se ha conformado un público lector.

---

<sup>37</sup> Vid. Cueto, *Op. cit.*, p. 15. David Punter agrega dos estilos más: el gótico negro y el realismo negro. Vid. *Op. cit.*, p. 16. Por su parte Montague Summers habla del gótico histórico, el gótico natural (explicado), el gótico sobrenatural y el gótico equívoco. *Apud*, Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, p. 25. Significativo respecto a la difícil disociación entre lo gótico y lo fantástico, así como de las confusiones genéricas que de aquí pueden desprenderse es el apunte del autor al establecer que “el gótico explicado y el gótico equívoco presagian lo que actualmente se denomina [...] lo siniestro y lo fantástico [...]” *Idem*. Evidentemente existe aquí una correspondencia entre los conceptos de *extraño* y *fantástico* todorovianos, pero hay además una confusión o un exceso crítico al situar en el mismo nivel lo siniestro y lo fantástico, como si aquél fuera un género y no un ánimo textual, un componente esencial de lo estrictamente fantástico.

Aún más, de hecho lo siniestro ni siquiera sería un elemento necesariamente inherente a lo gótico. Por ejemplo, si hay un asesinato, pero el cadáver no aparece representado como entidad que *amenaza* con cobrar vida y movimiento, no se presenta lo siniestro, aunque, en efecto, haya horror. Si en los delirios de un personaje la representación textual sugiriera el animismo del cuerpo inerte, haría su aparición indudablemente lo siniestro y, por cierto, esa ambigüedad apuntaría potencialmente hacia lo fantástico y hacia el terror. La propia Radcliffe en “On The Supernatural in Poetry”– siguiendo a Edmund Burke en su ensayo sobre lo sublime y la belleza- diferencia el terror del horror en el sentido de que el primero expande el alma –es la fuente de lo sublime- y el segundo la contrae. Al terror le es inherente la incertidumbre y la oscuridad, establece, y entonces está en posibilidad de relacionarse con lo sobrenatural, a diferencia del horror, cuya naturaleza lo ancla en el mundo material. Vid., [http://www.litgothic.com/Texts/Radcliffe\\_sup.pdf](http://www.litgothic.com/Texts/Radcliffe_sup.pdf). Finalmente, es evidente que la autora avala implícitamente las ideas de Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, donde vincula el terror con lo sublime, reconociendo que, a cierta distancia y con ligeras modificaciones, el peligro, el dolor, lo terrible, el terror mismo, pueden resultar en un deleite especial. Vid. Ed. Tecnos, Madrid, 1987, p. 29. De hecho, considera Bárbara Bordalejo, “su discusión de lo sublime es el documento fundamental de la estética gótica que tuvo un gran impacto en el gótico tradicional y en todos los géneros que surgieron de él”. Vid. “La estética del horror. Edmund Burke, el horror tradicional y H.P. Lovecraft”, en *La Mancha. Espacio de literatura en español*. No. 22, 1º de septiembre de 2009, en <http://delamanchaliteraria.blogspot.com>. Consultado el 4 de septiembre de 2009.

De alguna manera la confirmación de todo esto llega con la publicación en 1820 de la famosa novela de Charles Robert Maturin *Melmoth, el errante*. Además, por supuesto, el resto del siglo no dejarán de escribirse ficciones góticas: las conocidas obras de Polidori, Sheridan Le Fanu y Bram Stoker –por enfatizar la temática del vampiro– son clara muestra de ello.

De hecho, una vez instalado el gótico su presencia se plasmó para siempre. Son numerosas las narraciones (y poemas) plena o parcialmente góticas a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. Ya Punter anota que el concepto *gótico*

is also used in a less tendentious sense to refer to horror fiction itself, in the common form of the ghost story. Here there is a clear historical element in the usage: many of the best know masters of supernatural fiction –Algernon Blackwood, M.R. James, H.P. Lovecraft– derive their techniques of suspense and their sense of the archaic directly from the original Gothic fiction and many of their crucial symbols of the supernatural were previously the property of these older writers. This is not to say that all twentieth-century horror fiction has its roots in the Gothic; but it is remarkable how much of it does, how much it relies on themes and styles which, by rights, would seem to be more than a century out of date.<sup>38</sup>

Así, tenemos que el gótico aparece reiteradamente en diferentes periodos. No es que haya permanecido de modo uniforme desde su aparición, sino que de algún modo subyace y aflora, por lo cual para referirse al género y sus actualizaciones –y en un intento por superar la periodización de la crítica historicista– se ha llegado a establecer la idea de serie genérica.<sup>39</sup>

Por otro lado, la coincidencia entre el gótico y el romanticismo no es sólo cronológica; ambos se contraponen a postulados neoclásicos estéticamente rígidos y encuentran en la melancolía y los estados

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>39</sup> *Cfr.* Cueto, *Op. cit.*, pp. 17-18. En realidad algo similar podría ocurrir con la literatura fantástica; este concepto de serie genérica explicaría la supervivencia de lo fantástico en el siglo XX, algo que Todorov, efectivamente, no considera.

depresivos las bases de una propuesta más meritoria artísticamente. Si bien las ideas de algunos autores neoclásicos son decisivas para la configuración de la estética romántica.<sup>40</sup>

Como la palabra *gótico*, el término *romántico* presenta dificultades. Mario Praz ubica la primera aparición de *romantic* en el siglo XVII, en referencia a una fantasía delirante, justamente como sucedía en las novelas pastoriles. Es decir, el sentido era algo irreal, que sólo sucedía en las novelas y, por lo tanto, era falso. Con el tiempo

el adjetivo pierde poco a poco su adhesión al género literario del que proviene, para expresar cada vez más el creciente amor por los aspectos salvajes y melancólicos de la naturaleza. Y está tan unido a ciertas cualidades del paisaje que los traductores franceses de libros ingleses de la época, cuando encuentran *romantic* lo traducen a menudo por *pittoresque*<sup>41</sup>

Como el término aludía tanto a la escena descrita como a la emoción suscitada, se impuso para designar a un nuevo género literario de tonalidad francamente nostálgica, aunque el romanticismo, en tanto cosmovisión, no puede verse como unidimensional en el sentido de ser únicamente ni una poética del sufrimiento, ni de ambiente necesariamente ligado a la naturaleza.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> De hecho, desde principios del siglo XVIII, Joseph Addison establecía que el terror en la literatura es fuente de placer que “no nace tanto de la descripción de lo terrible, como de la reflexión que hacemos sobre nosotros mismos al tiempo de leerla [...] cuanto más terrible sea su apariencia, tanto mayor es el placer que recibimos del sentimiento de nuestra propia seguridad. En una palabra, miramos en la descripción los objetos terribles con la misma curiosidad y satisfacción con que examinamos un monstruo muerto”. *Vid. Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Visor, Madrid, 1991, p. 189. A esto agregaría Burke que, en realidad, el terror es fuente de lo sublime porque produce la emoción más fuerte que se puede sentir; de ahí que ambas cosas fueron tan importantes para los románticos. Esta sublimación del terror se eleva a programa estético en el romanticismo. *Vid. Eugenio Trias, Op.cit.*, p. 34.

<sup>41</sup> *Vid. Mario Praz, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Quaderns Crema, Barcelona, 1999, p. 51.

<sup>42</sup> En coincidencia con Paz, José Ricardo Chaves considera necesaria la ampliación del concepto romanticismo, pues no debe limitarse a la idea de movimiento literario y, en este sentido, como filosofía vital se extiende por todo el siglo XIX y parte del XX. Habría

De manera análoga a otros movimientos artísticos y literarios, el romanticismo es una reacción, donde los contenidos imaginarios, sobrenaturales y, en lo general, pertenecientes al ámbito trascendental de la existencia, que habían sido acallados durante el periodo neoclásico, irrumpieron otra vez, pero a partir de una nueva sensibilidad. Lo gótico presagiaba ya nuevas condiciones de creación en lo literario.

Si nos preguntáramos cuál es la verdadera relación entre el romanticismo y lo fantástico, deberíamos enfatizar que, originalmente, no son fácilmente separables en sus límites. De hecho, la tendencia gótica del terror,<sup>43</sup> sería tanto una base romántica como una fantástica, por lo menos para lo que suele considerarse fantástico tradicional. Hay un evidente vínculo entre las tres manifestaciones.

Lo fantástico, lo gótico y el romanticismo nacieron cuando la idea de Dios tenía sentido. Son tres ejes estéticos de un mismo principio: tendencia no mimética en lo representacional y una intencionalidad transgresora, impugnadora del *establishment* moral e ideológico. La otredad, lo diabólico, el mal, lo lúgubre, lo siniestro, son referentes con valor de objeción a la ideología unívoca de la ortodoxia religiosa, la fe tradicional y el orden lógico inflexible.

La noche y el bosque, por ejemplo, eran coordenadas espacio-temporales características del gótico y el romanticismo. Una estaba ligada al sueño –la alteridad de la muerte-, especialmente en forma de pesadilla; el otro a los rituales paganos que habían sido estigmatizados por la influencia del cristianismo. Ambos se convirtieron en el reino de la bruja, del diablo, del mal y lo amenazante.<sup>44</sup>

---

entonces un romanticismo más optimista – el primero- y un segundo de carácter más pesimista –segunda mitad del siglo XIX-; a cada uno le correspondería un ambiente físico; el del campo y el de la ciudad, respectivamente. *Vid.*, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, UNAM, Méxco, 2005, p. 15.

<sup>43</sup> *Vid. Supra*, p. 23, nota 37.

<sup>44</sup> En efecto, del latín *pagus* (aldea), la *religio paganorum* era la religión de los campesinos, cuyos rituales de fertilidad –celebrados de noche en los bosques- fueron prohibidos por el catolicismo, para favorecer sus propios ritos, es decir, para mejor imponerlos. En ese sentido el paganismo –religión del bosque a diferencia de la religión del desierto como el

Al acercarse al lector la experiencia de lo sobrenatural, la ficción gótica primero y el romanticismo seguidamente comenzaban la creación de las condiciones para inocular lo fantástico; se trataba de lo insólito, sí, pero con coloración siniestra. En ese primer momento de lo fantástico, lo extraordinario se representaba como algo fuera de discusión y, entonces, escasamente permitía una vacilación del lector. Aun así no se puede dudar de las cualidades profantásticas de lo gótico, sobre todo a partir de Mathew Lewis. No está de más señalar que Lewis era conocedor de leyendas y relatos populares germanos, donde había nacido ya el romanticismo cuando se publica *El monje*.

Por supuesto Ann Radcliffe es una autora más prolífica, pero en ella todo lo aparentemente sobrenatural queda explicado al final con fundamento lógico y, en este sentido, su obra estaría inmersa en lo que Todorov llama lo extraño, además de convertirse en pionera de lo policiaco.

---

cristianismo- era una rebelión, una reacción contra la opresión de una Iglesia poderosa e inflexible. De aquí el estigma. Cfr. Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo feérico* V, Ed. Morgana, Barcelona, 2001, p.p. 13-14 y especialmente el capítulo 3, pp. 51-72. En Escandinavia la noche misma era vista como divinidad –Nôtt- que atravesaba el horizonte en su carruaje; la espuma que brotaba del hocico de sus caballos caía en forma de rocío. Alguna relación debe de haber con la etimología de *nightmare* (yegua de la noche). De acuerdo con Borges la palabra en inglés –la más ambigua y sabia para esta idea- tiene este sentido, además de otro: el demonio de la noche (nith mare); éste coincide con el de las palabras *efialtes*, *incubus* y *Alp*, donde la constante es la idea de un demonio que provoca el mal sueño. De hecho, todas ellas –dice Borges- sugieren algo sobrenatural y contienen un horror peculiar que puede expresarse mediante una fábula. Vid., “La pesadilla”, en *Siete noches*, FCE, México, 1980, pp. 41-43 y 53-54. En cierta forma Borges parece referirse a lo que posteriormente anotó Umberto Eco –y relacionado por cierto con las características discursivas de lo fantástico, según estableció Todorov-; que el copretérito, en tanto indeterminación temporal, es el tiempo en que se narran los sueños o pesadillas y también los cuentos (se refiere al folclor popular). De hecho, al referirse a *Silvia*, de Gérard de Nerval, considera que la fascinación que produce se basa en “una calculada alternancia de imperfectos e indefinidos, y el uso intenso del imperfecto [le] confiere a toda la historia un tono onírico”. Vid. *Seis paseos por los bosques narrativos*, 2ª ed., Ed. Lumen, Barcelona, 1997, pp. 20-21. De varias formas, todo esto se encuentra en el corazón de lo gótico.

## 1.6 La urbanización de lo insólito: lo fantástico realista

Si hay similitudes entre lo gótico y la configuración fantástica en el romanticismo, éstas tienden a modificarse durante la segunda mitad del siglo, con el movimiento realista (aunque ya hemos suscrito la idea de Paz y Chaves sobre la continuidad del romanticismo), cuando cobra mayor importancia la codificación de acontecimientos que van de la representación de lo cotidiano a la aparición –siempre planeada, prefigurada por indicios- de lo sobrenatural.

Los viejos castillos, catacumbas, pasadizos secretos, bosques lúgubres y otros elementos típicos de lo gótico serán aparecerán por excepción. La representación de lo insólito quedará focalizada en el mundo real e inmediato.

Es decir, el gótico partía de todo aquello que se relacionaba con el miedo original, con los temores humanos ancestrales que estaban asociados con la oscuridad y lo desconocido, con el misterio del mundo. El romanticismo –en tanto movimiento literario- favoreció esta idea gracias a su relación con lo legendario, lo medieval, el cristianismo; pero cuando apareció la idea realista, esos temores originales fueron manejados como resquicios dentro de la realidad cotidiana: la vida diaria estaba amenazada por cosas desconocidas que a veces fluctuaban entre la ciencia y los conocimientos ocultos; después de todo, lo siniestro era particularmente favorable a las experiencias de algo que había sido familiar alguna vez.

Lo fantástico se urbanizó. Lo sobrenatural se mudó a la ciudad. Los intentos objetivadores de los textos realistas –que limitaban la capacidad simbólica que el romanticismo reconoció en el lenguaje- fijaron la sensación de que la otredad habitaba en el mundo real.

El contexto positivista favoreció una óptica en la cual la superstición se volvió menos permitida; la visión científicista fue un camino que condujo al tratamiento de temas menos populares, menos anclados en las

creencias y consejas populares, y más relacionados con alguna manifestación del conocimiento, incluso lo pseudocientífico.

Si en su momento el romanticismo había reconocido la naturaleza intersubjetiva que significaba el uso simbólico del lenguaje, el realismo intentó objetivar el discurso y el mundo mismo, pero justamente por esto, se volvió más violenta la aparición del fenómeno sobrenatural, porque sucedía pese a todo y la mirada objetiva no atinaba a emancipar el misterio que trascendía la lógica.

Así queda enfatizado el carácter anormal del fenómeno, como una consecuencia de la representación realista, pues en contra de la *naturalización* de lo sobrenatural, propia del romanticismo, aparecía ahora una *desfamiliarización* de lo insólito que antes se había canonizado.<sup>45</sup>

El Siglo de las Luces, con sus excesos racionalistas, había propiciado una respuesta artística y literaria que, en primera instancia, figuró como novela gótica y no tardó en emparentarse con el romanticismo. Para la segunda mitad del siglo XIX el positivismo dio lugar a otra reacción estética; matizó la estética de lo fantástico de tal manera que no pocos autores (Bioy Casares, Caillois, Vax, Olea) definen lo fantástico a partir de una configuración inicial necesariamente de tipo realista.

Esta paradoja es en apariencia una ampliación del registro fantástico, pero en realidad es un apuntalamiento, en tanto el contraste potencia la intensidad de lo aparentemente sobrenatural, y es también de cierta forma el principio de contradicción inherente al ser humano, magnificado durante el positivismo y la época realista de la literatura: el hombre, como

animal dotado de razón, no para hasta que puede explicarlo todo racionalmente y dirige hacia las tinieblas de lo desconocido las luces cegadoras de la ciencia. Pero, al mismo tiempo no puede evitar abandonarse a los vértigos de lo imaginario y

---

<sup>45</sup> Vid. Mery Erdal Jordan, *Op. cit.*, p. 92.

complacerse en la deliciosa emoción de sus terrores infantiles. Construye cohetes capaces d explorar las galaxias lejanas, pero sigue sintiéndose inquieto frente a los misterios del más allá. Aspira a la luz del conocimiento, pero se refugia en las sombras de las creencias antiguas.<sup>46</sup>

Evidentemente hay un paso natural de lo fantástico de ambiente gótico-romántico al de base realista, pues aquél estaba ya un tanto anquilosado y las nuevas condiciones de conocimiento, que incluían la comprobación de resultados obtenidos, debieron haber requerido que, en la literatura, aun lo sobrenatural fuera *experimentado* y formara parte de una especie de empiria vicaria. El miedo –efecto principal en lo fantástico del siglo XIX- acentuaba la paradoja mencionada: el conocimiento no nos libraba del miedo, sino que nos daba más razones para sentirlo.

Justamente una de las cuestiones más discutidas en la especificidad de lo fantástico es lo relativo al sentimiento que produce.<sup>47</sup> Si dividimos la literatura fantástica en dos periodos, los siglos XIX y XX, el primero entendido como un gran romanticismo de dos vertientes y el segundo como el posmodernismo, entonces lo fantástico del siglo XIX en sus dos vetas tendría la tendencia a producir miedo; mientras en el siglo XX lo fantástico ampliaría sus registros para volverse más lúdico, incluso más cercano al divertimento: no intentaría causar miedo sino sorprender. En este sentido sería conveniente distinguirlo terminológicamente.

Ciertamente hay una diferencia de modo –y tal vez de grado-, pero en cuanto a lo fantástico, el siglo XIX fue el siglo del miedo; lo impuso por vía de lo gótico como su condición: lo fantástico se asentó en un principio bajo la forma del motivo sobrenatural y posteriormente se dio el cambio al

---

<sup>46</sup> Vid.,E. Brasey, *Op cit.*, p. 214.

<sup>47</sup> Entre otros autores, Louis Vax, Roger Caillois, Irène Bessière, H.P. Lovecraft, Bioy Casares, Rafael Llopis, David Roas y José Ricardo Chaves consideran –con diferencia de matices- que el miedo es fundamental en lo fantástico. Sin embargo no son pocos quienes fijan la posición contraria, por ejemplo, T. Todorov, Harry Belevan, Flora Botton, Rafael Olea.

motivo de la realidad convencional. De cualquier forma resultó una constante emocional de los textos.

Otra forma de enunciar esta escisión entre lo fantástico romántico y lo fantástico realista es la propuesta de Italo Calvino en su conocida antología sobre el cuento fantástico. Él habla de lo *fantástico visionario* y lo *fantástico mental*, ambas serían manifestaciones predominantes en la primera y segunda mitad del siglo, respectivamente; su explicación sobre lo *visionario* tiene mucho de interés:

[...] el verdadero tema del cuento fantástico del siglo XIX es la realidad de lo que se ve: creer o no creer en apariciones fantasmagóricas, vislumbrar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal. Es como si el cuento fantástico, más que cualquier otro género, estuviera destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder de crear “figuras”. No es tanto la maestría en el tratamiento de la palabra o en perseguir el fulgor del pensamiento abstracto que se narra, como la evidencia de una escena compleja e insólita. El elemento “espectáculo” es esencial en la narración fantástica: no es de extrañar que el cine se haya alimentado tanto de ella.<sup>48</sup>

Al parecer Calvino se refiere a la cuestión estilística cuando habla de “la maestría en el tratamiento de la palabra”, pues resulta evidente la importancia de las indeterminaciones en lo fantástico y éstas son también propiciadas por el discurso.

De hecho, la propuesta del autor coincide con –es un esbozo de– la idea de lo fantástico de Max Milner, aunque éste publica trece años antes su libro. El planteamiento de la obra es resaltar las coincidencias entre lo

---

<sup>48</sup> Vid. “Introducción” a *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Volumen I. Lo fantástico visionario*, 5ª ed., Siruela, Madrid, 2001, p. 14. Aunque es evidente la relación entre lo fantástico y el cine de terror, en el caso de Calvino se evidencia más porque Italia es uno de los países europeos que mayor tradición de cine de terror tiene. Directores como Riccardo Freda, Mario Bava, Dario Argento, Lucio Fulci y otros han sido esenciales en la cinematografía italiana (cuya referencia primera es el cine neorrealista) que no pocas veces ha sido adaptada por Hollywood. Cfr. Carlos Aguilar, Loris Curci y Juan Antonio Molina Foix, *Del giallo al gore: cine fantástico y de terror en Italia*, Madrid, Donostia Kultura, 1990, *passim*.

fantástico y la fantasmagoría: ambas –pero con connotación más óptica la segunda- resultaban de gran pertinencia para evocar una modalidad de la actividad imaginaria de gran importancia en el siglo XIX.

En tanto la fantasmagoría fue un espectáculo surgido en 1798,<sup>49</sup> –justamente cuando el romanticismo había hecho su aparición con toda su fuerza imaginativa-, lo fantástico se edificaba siguiendo la misma “lógica”, durante al menos la primera mitad del siglo XIX: creaba figuras, las proyectaba como seres de ultratumba; implícitamente las presentaba como reales, así que no fomentaba la duda: lo fantástico romántico era una fantasmagoría escrita de herencia gótica. La vacilación llegó después, al cambiar el contexto, aunque aun así –por la relación de la fantasmagoría con los descubrimientos científicos-<sup>50</sup>, siguió siendo referencia obligada de lo imaginario a lo largo del siglo; encontró cabida en la época positivista, tal como las propias fantasmagorías, ya convertidas en sesiones espiritistas.

Aun cuando la ciencia, la ciudad, el mundo civilizado y el conocimiento hicieron su aparición en la narrativa fantástica, la intencionalidad perlocutiva del discurso fantástico siguió siendo la misma. Se registró en la vertiente realista una ampliación –el inicio de un cambio- de las coordenadas espacio-temporales en que sucedía lo insólito; la noche y el bosque o el despoblado no fueron ya propiciadores o escenarios obligatorios del hecho extraordinario. Pero el miedo siempre lograba asomarse.

---

<sup>49</sup> Fue inventado por el belga Etienne Gaspar Robert, quien posteriormente cambió su apellido a Robertson. La fantasmagoría –así llamó a su propuesta- proyectaba fantasmas y espectros por medio de trucos ópticos. Fue muy exitoso tanto el término, que pasó al lenguaje cotidiano, como el espectáculo en sí, el cual abordaba temas aterradores, pero también satíricos o graciosos. Grandes descubrimientos dentro de la óptica, como la lente astronómica, el microscopio y la linterna mágica, así como el auge de los gabinetes de física en el siglo XVIII – más espectaculares que instructivos-, fueron esenciales para el éxito de la *Fantasmagoría* de Robertson. *Cfr. La fantasmagoría*, FCE, México, 1990, pp. 7-15.

<sup>50</sup> Al respecto es significativo que el primer autor analizado por Milner es Hoffman, un apasionado de la óptica, cuya obra hace continuas referencias a los temas de la mirada y sus extensiones. *Ibidem*, pp. 35-77.

## 1.7 Lo fantástico moderno: teoría y práctica de la sorpresa escrita

Octavio Paz establece que, en realidad no es el hambre, sino el amor, el miedo y el asombro lo que le dan sentido a la palabra, lo que la hace surgir. Esta aseveración basada en Rousseau y en Herder, tiene implicaciones en el lenguaje literario y esto se evidencia en la poesía:

En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo.<sup>51</sup>

Paz no sólo reconoce una continuidad del “ser” romántico a lo largo de los siglos XIX y XX, sino también una concepción sobre el lenguaje mismo que llega hasta nuestra época. Por supuesto, cuando estableció esto aún no se teorizaba sobre el posmodernismo. Hoy sí podemos decir que, entre otras cosas, es una época de escepticismo en cuanto a la capacidad de representación de la palabra.<sup>52</sup>

El lenguaje, pues, como doble del mundo, se convierte en un *Doppelgänger* menos solemne, más lúdico; o su seriedad consiste en no tomarse en serio, en abrirse a las posibilidades del humor, la ironía, la parodia o incluso impugnar cánones genéricos y dar paso a las greguerías, el *nonsense*, la minificción, como manifestaciones de condiciones de vida diferentes, de concepciones culturales distintas.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> *Vid. Op. cit.*, p. 10. Para matizar lo dicho por Paz, habrá que anotar, siguiendo a José Ricardo Chaves que, en realidad, antes del siglo XIX no hay propiamente *ocultismo*, filológica e históricamente; el término es acuñado en esa época por Éliphas Lévi. Aun así es clara la filosofía idealista –contra el materialismo, no contra la ciencia– en el mesmerismo, espiritismo y ocultismo. *Cfr. Op. cit.*, especialmente pp 153-158.

<sup>52</sup> Mery Erdal Jordan, *Op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>53</sup> Quiero recordar aquí, a manera de cala un tanto arbitraria, aquella minificción de Juan José Arreola titulada “Cuento de horror”: “La mujer que amé se ha convertido en

De hecho, esto sucede con lo fantástico. Lo fantástico profano del siglo XX es ingenioso, lúdico y escéptico; se adecua al -o es adecuado para el- hombre descreído (Dios dejó de tener sentido); la ironía, el humor, el absurdo y la parodia matizaron el terror.<sup>54</sup>

Lo anterior estaría relacionado con el problema de los límites de lo fantástico, desde el punto de vista teórico, genérico e histórico. Pues en efecto, hasta dónde llega este ¿género?, ¿estética?, ¿modo narrativo? Delimitar lo fantástico es una tarea sumamente delicada,<sup>55</sup> pareciera no tener especificidad, su mutabilidad se deja ver en la manera en que cada autor le confiere límites.

En efecto, si Todorov sitúa lo fantástico entre lo extraño y lo maravilloso, Louis Vax, por ejemplo, le encuentra otras fronteras, no siempre definidas con criterio llano, lo mismo va de lo temático a lo genérico. Considera igualmente motivos y temas (ocultismo, supersticiones, la utopía), que propuestas genéricas (el relato policiaco, lo feérico, la poesía). Queda clara su intención establecer cuáles son los elementos que impiden la aparición de lo fantástico en un texto, pero finalmente su criterio resulta dispar.<sup>56</sup>

Más congruente es el punto de vista de Roberto Bravo quien, desde el ángulo del reconocimiento genérico, sitúa la transgresión de los límites entre la ficción y la realidad como el fundamento de lo fantástico; pero si esas fronteras son restablecidas sobre la base de la racionalidad, entonces

---

fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones”. Se evidencia aquí la mirada irónica de conocidos temas de lo fantástico tradicional, en especial de la tendencia romántica.

<sup>54</sup> José Ricardo Chaves, “Nervo fantás(má)tico”, en J.R. Chaves (Comp.), *El castillo de lo inconsciente. Antología de la literatura fantástica*, CONACULTA, México, 2000, p. 20.

<sup>55</sup> En este sentido, Rafael Olea afirma que “hasta ahora ninguna teoría ha elaborado un concepto que defina con certeza qué es la literatura fantástica” y agrega que no habría por qué buscar una “formulación única, invariable e incluso transhistórica, que sirva para identificar el corpus de un género que, como cualquier otro es siempre cambiante”. *Vid Op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>56</sup> *Vid. L'art et la littérature fantastiques*, 4a ed., Presses Universitaires de France, París, 1974, pp. 5-23.

lo fantástico se vería reducido –y la palabra no es peyorativa– a otro género vecino, ya sea lo policiaco o la ciencia ficción.<sup>57</sup>

En este caso está implícita una idea temporal. El relato policiaco y la ciencia ficción, ya como géneros establecidos, no son posibles antes de la existencia plena de lo fantástico. En tanto evoluciones del género y cosmovisiones, los géneros reductores de lo fantástico apuntan a un cambio en la visión de la realidad.

Los lineamientos estéticos puestos a funcionar en el hecho literario son reflejo de –o reflejan ellos mismos a– una sociedad cuya movilidad histórica no es posible detener. En la lengua como en la literatura el canon siempre persigue a la realidad e intenta fijarla inútilmente, más como artificio didáctico que como hecho incontrovertible.

Lo fantástico no puede liberarse de ese destino y, entonces, “al actualizarse en una obra determinada, adquiere la forma de la tendencia literaria en boga, cuyo sistema de preferencias condiciona los temas y motivos, los personajes y el tipo de acontecimiento ruptural.”<sup>58</sup>

Éste es el principio que opera no sólo en el siglo XIX, sino posteriormente también. Así, con la llegada de la vanguardia y la ruptura de los cánones vigentes, se daba una continuidad de lo fantástico, pero bajo otros lineamientos: los surrealistas eran simbolistas curados por Freud, dice Emiliano González. Y curiosamente esta afortunada *boutade* sintetiza un cambio de paradigma de lo fantástico, mas no su desaparición, como afirmaba Todorov.

---

<sup>57</sup> Vid. *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, pp. 185-186.

<sup>58</sup> Vid. Óscar Hahn, “Estudio”, en Hahn (Comp.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 2ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2002, p. 87. De hecho esto coincide con la tesis historicista de Roger Caillois, quien explica el surgimiento de lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción como tres momentos de un *continuum*; lo primero estaría ligado a la evolución de los mitos; lo segundo, a lo que aún –después de siglos de cultura– resulta desconocido por el hombre; la tercera, al surgimiento de la gran tecnología. *Apud*, Flora Botton, *Op. cit.*, pp. 20-21.

El mismo teórico identifica muy bien un cambio estructural en la dinámica narrativa fantástica al hablar del caso de Kafka y plantear lo relativo a la vacilación y la adaptación.<sup>59</sup>

La vacilación, pues, pierde funcionalidad y sentido; su expulsión del relato hace afirmar a Todorov que lo fantástico terminó. Lo realmente trascendente es la existencia de lo fantástico sin el fenómeno de la vacilación –y por lo tanto del miedo, en tanto no se representa ya un mundo que gira alrededor del motivo sobrenatural, como en el gótico.

De acuerdo a la clasificación de lo fantástico con base en las concepciones del lenguaje propias de cada época, habría un fantástico tradicional –marcado por la vacilación– y uno moderno –marcado por la ausencia de vacilación y porque lo insólito puede ser configurado a partir de lo sensorial o a partir del lenguaje –no visto como medio, sino fin en sí mismo y como entidad autoconsciente.<sup>60</sup>

Desde el punto de vista semiótico, el discurso fantástico tendría valor de símbolo en el romanticismo y de índice en el realismo. Esto es así porque en el primero se cree en las propiedades simbólicas del lenguaje para hacer referencia a la *indecibilidad* de lo sobrenatural; en el segundo, dada la relación unívoca entre la palabra y el referente, el discurso tuvo que cifrarse con base en la relación de contigüidad entre el referente y su connotación, y claro, en la sobrecodificación discursiva (que, por ejemplo, en el relato policiaco se volvió hipercodificación).

Ante la pérdida de fe en su capacidad de representación, pero con el reconocimiento de la autonomía del lenguaje, el discurso fantástico moderno no tendría otro valor que el de ser signo, un signo autorreflexivo; a veces signo de otro signo, como en la parodia.<sup>61</sup>

Lo fantástico del siglo XX, después de Kafka, intencionalmente distinto del escrito en el siglo XIX, es un fenómeno bien diferenciado

---

<sup>59</sup> Vid. *Supra*, p. 18.

<sup>60</sup> Mery Erdal Jordan, *Op. cit.*, pp. 140-141

<sup>61</sup> Cfr. *Ibidem*, especialmente en “Lo fantástico moderno: la ironía absoluta”, pp. 57-74 y en “Conclusiones”, p. 141-142.

entonces de su precedente. A este tipo de fantástico moderno –que se afirma en la sorpresa y, por ello, sorprendente- Jaime Alazraki lo ha llamado neofantástico, con acuerdo y desacuerdo de los diversos estudiosos del tema. O bien, el propio término ha sido utilizado con otro sentido.<sup>62</sup>

Justamente el buscar otro término que guarde distancia y marque diferencia respecto al anterior, deja ver nuevamente una intención de reconocer límites y poner coto a los incontrolables impulsos de la crítica. Para Alazraki la finalidad emocional de lo neofantástico no es el miedo, sino la inquietud o la perplejidad;<sup>63</sup> está vinculado necesariamente con una mirada más intelectual que visceral y, por lo tanto, intenta provocar la reflexión, por lo cual incluso usaría imágenes con valor metafórico. Un poco a la manera romántica y su simbolismo, pero aquí aparecería más bien una metáfora epistemológica (Eco), como forma de designar lo que el lenguaje científico no puede.<sup>64</sup>

La idea del autor es deslindar géneros diferentes; para él uno es lo fantástico y otro lo neofantástico, pero ciertamente no hay demasiada especificidad en su planteamiento: ausencia de vacilación, la apertura hacia lo sorprendente y el empleo de lo metafórico para referirse a lo que no se ha codificado aún en el sistema epistemológico vigente. ¿Es suficiente para hablar de otro género?

Obviamente la propuesta fantástica de autores como Kafka, Borges o Cortázar tiene poca relación con sus antecesores de la Europa romántica o realista; si bien algo de Fuentes, de Federico Andahazi, del propio Emiliano González sí guarda una evidente vinculación con lo fantástico del siglo XIX

---

<sup>62</sup> En efecto, para Juan Herrero lo neofantástico “surge en la segunda mitad del siglo XIX” y posee “una finalidad didáctica, iniciática, alegórico o filosófica”. Es decir que incluiría lo fantástico realista y lo fantástico del siglo XX. Lo mismo entrarían Arthur Machen, que Jorge Luis Borges. Es un registro interesante, pero parece demasiado amplio para ser funcional. *Vid. Estética r pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativa y la cooperación interpretativa del lector)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, p. 69 y ss.

<sup>63</sup> *Vid. Op. Cit.*, p. 277.

<sup>64</sup> *Vid. Ibidem.*, p. 278.

y con el gótico. Parecieran estar coexistiendo incluso las dos formas de lo fantástico, como una consecuencia más del posmodernismo, entendido como fusión de elementos clásicos y modernos.

Esto se relacionaría con esa especie de *continuum* propuesta por Caillois, si se lo considera como un “modo” narrativo de identidad de lo fantástico, el cual se presentaría consistentemente a lo largo de las diversas etapas estéticas.

Como lo anota Mery Erdal Jordan, el criterio cronológico de clasificación se revela en ocasiones insuficiente, como se deja ver en los casos mencionados de Fuentes, Andahazi o Emiliano González, dada la filiación o cercanía parcial de sus obras con lo fantástico tradicional o con lo gótico.

Por esa razón, ya sea como impugnación -o como subestrato latente en la crítica historicista- debe reconocerse un “modo de ser”, un *habitus* de lo fantástico. De hecho, siguiendo esta idea, Roberto Cueto habla de un “modo gótico”, el cual tendría tres temas básicos: la paranoia, lo bárbaro y el tabú; emplearía *góticamente* el lenguaje (opuesto al valor referencial de la narrativa realista, con base en la indeterminación y en búsqueda de la respuesta emocional del lector), y –con independencia de las tradiciones literarias en boga- hurgaría siempre en lo prohibido para recrear el miedo del hombre ante sí y ante su mundo.<sup>65</sup>

Hay un sentido parecido en ciertas afirmaciones de Rosemary Jackson que tal vez no han sido lo suficientemente tomadas en cuenta:

The narrator is no clearer than the protagonist about what is going on, or about interpretation; the status of what is being seen and recorded as ‘real’ is constantly in question. This instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Cfr. R. Cueto, *Op. cit.*, pp. 17-19. Como ya lo he referido, el autor habla de la noción de *serie genérica*, o aparición reiterada de un género en distintas etapas.

<sup>66</sup> *Vid. Op. cit.* p. 34. Hay en esta posición una coincidencia con la propuesta de Bessière de considerar lo fantástico como una lógica narrativa. *Vid. Supra*, p. 19.

Ambas caracterizaciones de los *modos* gótico y fantástico resultan por cierto insuficientes, especialmente esta última, sin embargo dan una noción de las posibilidades diacrónicas de lo fantástico, incluso independientemente de si se lo considera un género. Creo que tal polémica quedaría trascendida en cuanto a que el reconocimiento de una manera de ser de lo fantástico no quedaría subordinado necesariamente a la idea del género; serlo o no, no modificaría la existencia misma de esa inestabilidad narrativa que sería el *habitus* fantástico.

Lo establecido por Jackson sitúa en lugar de privilegio la situación del protagonista y de la instancia narrativa. De manera implícita da por rebasado el caso del protagonista que cuenta su propia historia, pero sugiere que aun cuando sean elementos diferenciados, esto no le quitaría efecto de ambigüedad al relato. Sin embargo, como se ha visto antes, lo fantástico moderno o neofantástico no está marcado por la ambigüedad y sus elementos concomitantes: la vacilación y el miedo.

Aquí es el momento para retomar algunos aspectos tratados por Freud en su estudio sobre lo siniestro. Hay varios factores señalados por el autor en los cuales es posible apreciar la relación entre un posible modo fantástico y lo siniestro.

En principio Freud diferencia de manera muy pertinente lo siniestro clínico de lo siniestro estético y, en esa línea, afirma que “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía [...] la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real”.<sup>67</sup>

Así, una de las formas en las cuales lo siniestro logra codificarse estéticamente se da cuando la situación narrada tiene lugar en un mundo ordinario, pues de esa manera el texto se mimetiza con el contexto cotidiano, nos explica el autor; lo siniestro estético adoptará las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro. Se trata

---

<sup>67</sup> *Vid. Op. cit.*, p. 33.

de romper, pues, las barreras entre la ficción y la realidad. El escritor puede magnificar el efecto más allá de lo posible en el mundo de todos los días. La idea sería hacer reaccionar al lector como lo haría si lo enunciado narrativamente sucediera en su realidad.

El medio por el cual un autor lograría más eficazmente su propósito de introducir al lector en su narración, para allegarle el sentimiento siniestro, es el suspenso: retardar -dice Freud-, con arte y astucia, una explicación sobre cuáles son las convenciones que rigen el mundo representado en el relato. En otras palabras, dilatar el tiempo de la incertidumbre, de ser posible hasta el final.

Prácticamente el autor se refiere aquí a lo que posteriormente, y con los matices del caso, planteará Todorov sobre la condición de evanescencia de lo fantástico.

Un tanto someramente el ensayo de Freud también trata el caso de la identificación con un personaje o punto de vista, lo cual puede volverse determinante para efectos de la experimentación de lo siniestro: es necesaria la empatía con un personaje o su condición para la producción del fenómeno. Si un motivo siniestro no es visto angustiosamente por el lector, dada una representación irrisoria o por identificarse más con otro personaje -a lo cual puede contribuir el narrador-, no surgirá realmente lo siniestro.<sup>68</sup>

Muy importante es poder establecer aquí algo al parecer implicado en la elaboración de lo fantástico moderno. De la misma forma en que puede haber siniestro estético por la manera de configurar un relato, aunque el referente no sea siniestro en sí, habría un tratamiento no siniestro de temas o motivos siniestros. Esto, ampliando la idea freudiana sobre la identificación con el personaje.

---

<sup>68</sup> *Vid. Ibidem*, p. 35. Queda claro que nunca se refiere explícitamente al caso de un narrador en primera persona, pero también se desprende de lo expuesto aquí que la posibilidad de lo siniestro es más palpable en esas condiciones narrativas.

Es indudable, en cualquier caso, que lo fantástico de tendencia lúdica y asombrosa no intenta causar angustia en los lectores, al menos en primera instancia. Un sentimiento así podría suscitarse de las reflexiones hechas por el lector, pero en primera instancia esto no sucede; a pesar de lo cual los temas o motivos siniestros están presentes: el *dejà vu*, la muerte en sus aspectos amenazantes, el amplísimo tema del doble, por ejemplo, son tocados de otra forma en la cual se reduce el efecto siniestro o incluso desaparece.

En otras palabras nuestro tiempo permitió separar ciertas nociones que antes se pensaban indisolubles. Tal vez cambió la realidad, pero también nuestra idea de ella y de cómo representarla y hasta de las capacidades de hacerlo a partir de nuestro lenguaje. Aprendimos a desnudar de temores nuestras representaciones de lo siniestro.

Lo fantástico moderno o neofantástico se asume como un ejercicio lúdico, donde ya no buscamos explicaciones a lo desconocido; nos sorprende, pero no nos asusta porque en el siglo XX –especialmente desde la segunda mitad- aceptamos que la realidad es diversa y flexible, en parte inexplicable. Estamos inmersos en esquemas racionales que propician la sorpresa, y estar dotados de razón es asombroso, como es admirable que la razón nos sirva poco para entender –resolver- el mundo.

### 1.8 Una idea de lo fantástico (anclado en lo siniestro)

Una de las principales consecuencias de lo fantástico es la diversificación de la realidad, como producto de las reflexiones que intenta generar en nuestros días. Si antes el relato fantástico buscaba sobrecoger al lector, ahora está más asociado a la respuesta intelectual.

Hoy menos que nunca tiene sentido considerar lo fantástico –en tanto puerta ficcional hacia lo sobrenatural y género no mimético-, como

evasionista. Aún hay posiciones como ésta entre algunos estudiosos de lo fantástico, si bien cada uno precisa sus enfoques.<sup>69</sup>

Corresponde en todo caso recordar que hay épocas que permiten más o privilegian la interacción de lo imaginario en el modo de vida, así como determinados estadios culturales cierran más esta posibilidad. El texto literario, fantástico o no, guarda siempre relación con la realidad; aun lo fantástico no podría cuestionar la realidad, pues es producto de ella misma, tanto en sus contenidos como en las bases estéticas con las cuales se hace posible; lo que cuestiona es el “paradigma de realidad” de su época y lugar.<sup>70</sup> Este cuestionamiento puede ser más o menos visible y, claro, caracterizaría tanto a lo fantástico tradicional como a lo moderno.

A partir de aquí, resumo y puntualizo.

Lo fantástico se origina en un tratamiento de lo aparentemente sobrenatural donde se abre una duda para el lector, el cual se pregunta si lo sucedido fue verdad, o cuál es la naturaleza de lo percibido.

Lo siniestro forma parte indispensable de lo fantástico, dada su relación con los ámbitos oscuros del ser humano; lo desconocido que se ha *desfamiliarizado* e irrumpe amenazante confundiendo las fronteras de lo real-irreal, se manifiesta con gran frecuencia en algún grado o medida. Es prácticamente imposible lo fantástico sin lo siniestro.

Lo fantástico se puede dividir según varios criterios. Ha pasado por diversas etapas que fuerzan a hablar de un fantástico tradicional y uno

---

64 Por ejemplo, al tratar de diferenciar lo mítico y lo fantástico María del Carmen Tacconi explica que éste se presenta generalmente como juego (no lo aclara, pero innegablemente debe de referirse a lo fantástico del siglo XX); mientras aquél lo hace como respuesta simbólica sobre problemas metafísicos, así “lo fantástico puede llegar a funcionar como evasión, lo mítico constituye necesariamente un ahondamiento en el misterio”. *Vid. Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995, p. 16. Por otro lado Eric Rabkin, aunque reconoce un error en la denominación “literatura de escape” en oposición al de “literatura seria”, sitúa lo fantástico como una evasión distinta, con cierta cercanía a lo ontológico, pero en grado muy menor: “Boredom is one of the prisons of the mind. The fantastic offers escape from this prison”. *Vid., The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976, p. 42.

<sup>70</sup> Cfr. R. Olea, *Op. cit.*, p 59.

moderno, nuevo en sus intenciones y formas de alcanzarlas. El origen de lo fantástico está inexorablemente unido a lo gótico, el cual sienta las bases en el siglo XVIII para la aparición de lo netamente fantástico.

El movimiento literario del romanticismo –con su gusto por lo imaginario y sobrenatural– apuntaló lo netamente fantástico y este momento coincide con la cúspide del gótico, acercando aún más ambas manifestaciones, a tal grado que en muchas ocasiones es imposible escindirlas.

Con la aparición del realismo, lo fantástico se abrió a configuraciones más cercanas a la idea de lo cotidiano y se caracterizó por la “irrupción” de lo insólito en la vida común.<sup>71</sup> Cambió la manera de buscar un efecto de miedo, a partir de la generación de la ambigüedad en el relato y la duda en el lector.

El siglo XX muestra un cambio real de paradigma en la idea de lo fantástico. Con Kafka aparece la “adaptación” como proceso contrario a la “vacilación” y se amplía el registro de lo fantástico, de manera que el miedo deja de ser una finalidad textual. Éste se ve reducido y una intención lúdica termina por ocupar su lugar, frecuentemente el relato se *desiniestriza* a partir del empleo de la ironía y la parodia. Sin embargo en este fantástico moderno se observa una intención más intelectual y reflexiva sobre el problema de la relación real-irreal, y provoca admiración.

Pese a lo anterior también es manifiesta la alternancia en el siglo XX de textos más cercanos al fantástico tradicional –incluso de inspiración gótica–, que a la línea moderna y lúdica. Ésta ha sido una de las posibilidades abiertas por la época de fusiones que es el posmodernismo. Aquí, por ejemplo, los motivos y temas siniestros pueden ser tratados de manera no siniestra. La base freudiana se mantiene, pero con modificaciones en la coloración emocional de los relatos.

---

<sup>71</sup> Las comillas son forzosas porque, como apunta R. Olea, “la supuesta irrupción no es abrupta sino relativa, [...] siempre está preparada por diversos rasgos textuales”; y remitiendo a Barthes asume que el texto fantástico está fuertemente *indicializado*. Vid. *Op. cit.*, p. 34-35.

¿Pero entonces hay más de una literatura fantástica o siempre es la misma con variantes? ¿Es un género, una forma de narrar y aun en este último caso, se trata de una manifestación única o ha cambiado? ¿Cómo, pues, entender lo que es lo fantástico? ¿Cuál sería su especificidad?

Con base en todo lo visto hasta aquí puedo entender lo fantástico como aquella literatura sujeta a una lógica narrativa, como apuntaba Bessière, que bien puede denominarse una poética de la incertidumbre. Pero esto sólo sería aplicable al siglo XIX, entendiendo que el fantástico romántico es una etapa de gestación, con raíces góticas. La verdadera incertidumbre se alcanza con los registros realistas de lo fantástico en la segunda mitad de aquella centuria.

Cuando lo sobrenatural es tratado con fuertes dosis de indeterminación textual para fomentar una vacilación que genere la duda del lector y la consecuente sensación de miedo, se logra lo fantástico, aun cuando hacia el final de la obra se acepte la existencia de leyes que trasciendan nuestra lógica (maravilloso todoroviano), pues dicha aceptación no eliminaría la intencionalidad fantástica. Únicamente lo catalogado por Todorov como extraño erradicaría esa intención.

Justamente esta sería en buena medida la explicación de por qué hay una extensión de lo fantástico al siglo XX: el cambio de paradigma no excluyó esta relación señalada; en Cortázar, por citar un caso “clásico” dentro de lo fantástico moderno, se acepta la aparición de lo sobrenatural, pero como parte integral del mundo y se juega con las posibilidades epistemológicas y empíricas que eso permite. No se ve más lo sobrenatural como un misterio amenazante sino como una posibilidad epistemológica; no como un posible camino esotérico, sino como parte natural de la diversidad que compone el mundo.

La lógica narrativa cambió en tanto ya no se construye para hacer vacilar al lector. Las fuertes indeterminaciones se mantienen, pero para profundizar en la irresolución misma del mundo, como señalando la

paradoja de que aun en la era de la máxima tecnología el hombre sigue desconociendo el mundo.

Tratar de determinar la existencia nos ha llevado a descubrir cuán indeterminada es; ésa sería su naturaleza. Lo fantástico moderno, al que yo llamaría neofantástico, siguiendo a Alazraki, no necesita, pues, la preparación de lo insólito en la estructura del relato; requiere de mostrar lo insólito inmediatamente para poder mejor “violentarlo” con registros lúdicos: lo extraordinario deja de ser visto con solemnidad. El nuevo terror no nació del misterio, sino del conocimiento. El siglo XX cambió la territorialidad literaria del miedo: más que en lo fantástico, el terror encontró su hábitat en la ciencia ficción y en el gótico de finales del siglo XX.

Lo neofantástico sigue siendo paradójico, continúa codificándose con fuertes mecanismos discursivos, estructurales y textuales de indeterminación, sigue estando marcadamente *indicializada*, y sigue siendo prácticamente imposible sin referencia a lo siniestro en cualquiera de sus formas, pero hoy nos deja perplejos.

En términos generales todo lo anterior identifica lo fantástico y lo neofantástico. Éste sería una extensión de aquél y ambos, por decirlo de otro modo, son posibles gracias a su *habitus*: son una conseguida inestabilidad narrativa siniestra en lo fantástico y *formalmente desiniestrizada* en lo neofantástico, ya que los temas y motivos siniestros serían tratados de otra manera y marcados, por lo tanto, con un *pathos* distinto: la perplejidad.

En tanto hay un evidente cambio en el paradigma fantástico de los siglos XIX y XX, me parece pertinente llamar fantástico a uno y neofantástico a otro, pero no entendidos como géneros, sino como modos narrativos.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>Esta idea del modo narrativo, tal como ya lo he mencionado, lo conceptualiza Irène Bessièrre como una suerte de lógica narrativa. Pero también Rosemary Jackson se refiere a la inestabilidad narrativa como lo central del modo fantástico. *Vid. Supra*, p. 38.

Evidentemente la idea de *modo* aquí está ligada en alguna medida con la idea de género (como parte de su especificidad), sin embargo es una noción diferente, la cual supone un espíritu, un estilo de escritura con sus propias marcas discursivas; en fin, todo lo que desestabilice convenientemente la narración en función de que el lector acepte la posibilidad –amenazante o lúdica- de que habría otros mundos posibles en lo que llamamos realidad. Ésa es la intencionalidad textual subyacente en toda obra fantástica.

De hecho, la polémica sobre si lo fantástico es o no un género, quedaría trascendida, con el reconocimiento de un modo de ser de lo fantástico: este *habitus* fantástico no depende de la noción de género.

Después de todo, si lo fantástico tiene una especificidad, es en un nivel restringido, dada su *metamorfosis* con el penúltimo cambio de siglo. Lo fantástico y su extensión moderna –lo neofantástico- es la estética de la inestabilidad narrativa presente en los contenidos siniestros textuales, cuyos *pathos* –de temor y de sorpresa- constituyen las ideas últimas de las formas de lo fantástico.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Se trata aquí de *pathos* independientes para cada tipo de fantástico, pero incluso podrían aparecer mezclados como una consecuencia de la estética posmodernista en la cual las fusiones combinan incluso elementos que antes se pensaban forzosamente excluyentes (como el periodismo y la literatura) y, gracias a esto, una misma obra fantástica –y probablemente sea el caso de Emiliano González- podría ser leída con temor y sorpresa (o una fascinación cercana al asombro), intencionalidades supuestas en lo fantástico y en lo neofantástico.

## Capítulo II. La tradición fantástica en la narrativa mexicana

¿Tiene nacionalidad lo fantástico? ¿Es inglés o europeo dado su idioma de origen? ¿Es posible hallarlo en culturas claramente distintas con substratos indígenas muy localizados? ¿Puede lo fantástico ser *mexicano*?

Por supuesto que, como se estableció antes, ciertas ideas estéticas europeas son decisivas en la conformación de la estética de lo fantástico: el romanticismo, la literatura gótica, por ejemplo. Ni en la Nueva España ni en la posteriormente llamada Hispanoamérica hubo una tendencia gótica coetánea de la europea y, por otro lado, el romanticismo se ligó mucho a los anhelos libertarios de la recientes luchas independentistas (ya señalaba Paz que el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo).

Sin embargo, en el caso mexicano, tanto la presencia *fantasmal* del pasado indígena –con sus propios mitos y leyendas–, como la necesidad de terminar las tareas evangelizadoras –fundamentadas en la configuración de condiciones existencial y espiritualmente medrosas– dieron pie a la propagación de historias legendarias que debían germinar en el imaginario colectivo con una finalidad didáctica y moralizante.

Así, la leyenda y la tradición –con sus límites difusos– son las primeras manifestaciones narrativas de la cultura del mestizaje que intentan atemorizar. Y son, por lo tanto, los géneros con que, por lógica, inicio este recorrido.

### 2.1 La leyenda, una forma prepoética

Una de la formas de relato más exitosas por su capacidad de penetración y su facilidad de divulgación es la leyenda. En México este tipo de narración ha tenido mucha fuerza y, especialmente en el periodo colonial, se generaron muchas historias de esta índole. Fueron muy conocidas las historias de la Llorona, la mulata de Córdoba o la Virgen del

Perdón, con sus respectivas variantes y hasta cambios de nombre. Pero, con todo, fueron de dominio público.

Estos relatos se transmitían por vía oral, como la anécdota, la conseja, el chiste. De esta manera, dichas historias eran permanentemente actualizadas; esto es parte de su naturaleza, por su pertenencia original a los registros orales: “En la expresión oral no se da la separación entre el hablar y la experiencia vivida; en esta medida, las palabras tienen un significado actual, habitan un presente [...]”.<sup>74</sup>

En este sentido, la leyenda forma parte del folclor de un pueblo, es decir, del patrimonio tradicional de una comunidad: obra de grupo, popular, anónima y colectiva.<sup>75</sup> La leyenda comparte estas mismas características; la idea etimológica del término *folk-lore* (saber del pueblo) apunta, de hecho, en esta misma dirección.

En cualquier caso se transparenta la pertenencia de los relatos legendarios a la cultura popular, en oposición a una cultura letrada en sus dos sentidos: escrita e instruida. Todas las historias transmitidas oralmente forman parte del folclore; claro, no es éste campo exclusivo de las leyendas.<sup>76</sup>

Desde los inicios de esta área de conocimiento, pues, leyenda y cuento –especialmente el de hadas– quedan vinculados, pese a tratarse de registros claramente distintos. Si bien ambos poseen una particularidad muy significativa a la cual me referiré más adelante.

---

<sup>74</sup> Vid. Martha Elena Munguía, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, COLMEX, México, 2002, p. 43. Esta aclaración resulta necesaria, pues como lo señala la propia autora, con frecuencia se han considerado las formas artísticas orales como esencialmente idénticas a las escritas. Evidentemente se refiere a una literatura plena; pero en este punto me estoy refiriendo únicamente a los relatos cuya intencionalidad todavía no es estética.

<sup>75</sup> Vid. Anna M. Fernández Poncela, *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*, Narcea Ediciones, Madrid, 2000, p. 17.

<sup>76</sup> De hecho, como se recordará, son los hermanos Grimm quienes, en Alemania, compilan las narraciones de los estratos sociales menos favorecidos y, cuando la misma labor se hace en otras partes de Europa, surgen diversas colecciones de cuentos, leyendas, canciones y costumbres que originan en el siglo XIX la disciplina que hoy llamamos folclor. Vid. Arnold van Gennep, *La formación de las leyendas*, Alta Fulla, Barcelona, 1982, p. 5.

Como género oral la leyenda está ciertamente relacionada con la hagiografía, en tanto con relativa frecuencia habla de sucesos milagrosos. De aquí que se acepte al obispo Jacques de Voragine como quien acuña la palabra en el siglo XIII, con la publicación de su *Legenda Sanctorum* o *Legenda Aurea*.<sup>77</sup>

De cualquier manera, tanto la leyenda como el cuento de hadas y la literatura hagiográfica son formas de creación *pre-poéticas*, en tanto

no se encuentran incluidas ni en la estilística, ni en la retórica, ni en la poética, ni tal vez en la “escritura” [...], aunque pertenecen al arte, no llegan a ser obras de arte [...], aunque poéticas, no son poemas [...], queda claro que, tanto la dirección estética como la histórica de la ciencia literaria, han tratado con negligencia estas formas.<sup>78</sup>

Sin embargo no fueron pocos los autores que en varios países tomaron las leyendas como fuente de inspiración para trasladar anécdotas a la forma artística concreta: ya sea narrativa o poesía. En España, están los casos de Zorrilla, del duque de Rivas o Gustavo Adolfo Bécquer; en México son muy conocidos los casos de Vicente Riva Palacio, Juan de Dios Peza, Heriberto Frías, Amado Nervo, Justo Sierra, Luis González Obregón y Artemio del Valle Arizpe, entre otros.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Vid. Isabel Quiñones, “Prólogo” a *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, 2ª ed., Porrúa, México, 1992, p. XVIII. Por su parte André Jolles matiza más el origen de la palabra y del género mismo: el original plural neutro *legenda* (“cosas que han de leerse”) se transforma en la Edad Media en femenino singular e indica algo semi-ritual, pues la vida de los santos era leída en ocasiones especiales. *Legenda* se relaciona con *sage* (leyenda en alemán), el cual alude al antiguo género de la saga, que a su vez emana del *sogur* islandés -narraciones sobre la colonización de Islandia-, que puede dividirse en tres tipos: *Islandia sogur* (sogur de islandeses); *Konunga sogur* (sogur de reyes); y *Fornaldar sogur* (sogur de viejos tiempos). Cfr. *Las formas simples*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, pp. 62-68.

<sup>78</sup> *Ibidem* p. 16. En otras palabras (junto con el mito, el enigma, la sentencia, el caso, el memorable y el chiste), pertenecen a lo que el autor llama muy acertadamente las formas simples en oposición a las formas artísticas; se trata de una nomenclatura equivalente a aquélla que distinguía entre poesía natural y poesía artística.

<sup>79</sup> La traslación de temas populares, entre ellos la leyenda, no es exclusiva del S.XIX; de hecho es un fenómeno antiquísimo: los textos asirio-babilonios y los egipcios son iniciadores en este sentido, aun cuando esto fue impensable durante mucho tiempo y

Resulta muy difícil establecer hasta dónde llega la parte oral de muchas obras, pero es evidente que diversas colecciones de cuentos como *El Decamerón* o *Las mil y una noches*, así como romances diversos contienen una parte claramente oral.

Hay, pues, una buena cantidad de manifestaciones de oralidad trasvasadas a formas literarias, anteriores a los cuentos de inspiración legendaria o a los cuentos de hadas. En Europa, son muy visibles los casos de Giovanni Francesco Straparola en el siglo XVI,<sup>80</sup> de Charles Perrault, a finales del siglo XVII y de los hermanos Grimm en el XIX.

Tanto el cuento de hadas o *Märchen*<sup>81</sup> como la leyenda provienen de narraciones orales que han sido *escrituralizadas*, pero cada una posee una intencionalidad particular que invita al lector a reconfigurar la realidad de manera muy distinta, pues como establece Grimm,

el primero puede extenderse desde la plenitud de la poesía, la segunda tiene casi la autoridad de la historia. Así como se coloca el cuento maravilloso con respecto a la leyenda, lo hace la leyenda con la historia y así lo hace la historia con la vida real.<sup>82</sup>

No es extraño, sin embargo, que el cuento de hadas y la leyenda tengan una orientación moral semejante. Así, por ejemplo, comparado con el mito, que suele representar anhelos humanos, deseos con una base muy instintiva; el cuento –en tanto narra casos de ensalzamiento de la

---

evidentemente los estudios sobre folclor vinieron a señalarlo. *Cfr.* Arnold van Gennep, *Op. cit.*, p. 204

<sup>80</sup>De hecho, Perrault (*Cuentos de mamá ganso*), como otra cuentista famosa de su tiempo, la baronesa d'Aulnoy (*Cuentos de hadas*), basaron algunos de sus cuentos en los de Straparola y les dieron la forma en que actualmente se conocen. Relatos como “La bella y la bestia”, “La bella durmiente” y “Barba Azul”, entre otros, están en este caso. *Vid. Le piacevoli notti*, 2 Vols., Laterza, Bari, 1979.

<sup>81</sup> Uso aquí los términos indistintamente, pero vale la pena apuntar que la palabra alemana literalmente significa “cuento” y aunque existía desde hace siglos, únicamente comienza a designar una idea genérica a partir de la publicación de *Kinder und Hausemärchen*, de los hermanos Grimm. Por otro lado, *Märchen*, derivado de *Mare*, tiene el sentido de “narración breve o rumor transmitido e incierto, cuya exactitud queda en la oscuridad”. *Vid.* André Jolles, *Op. cit.*, p. 199.

<sup>82</sup> *Apud* Isabel Quiñones, *Op. cit.*, p. XIX.

virtud y reprimenda del vicio- señala comportamientos indeseables y representa una advertencia dada de una a otra generación, pues a final de cuentas contiene una lección moral que el mito ignora.<sup>83</sup>

Lo contrario sucede con el *Märchen*, de origen muy posterior, y en el cual la Edad Media, el renacimiento, el barroco –con sus implicaciones reformistas- han dejado ya su impronta y, por lo tanto, lo han modelado moralmente. La advertencia intergeneracional es una marca distintiva y es parte de una intencionalidad textual que el mito no posee.<sup>84</sup>

Por otro lado, André Jolles ya ha indicado que la leyenda, por su actividad mental específica, está representada por las palabras clave: familia, estirpe, consanguinidad.<sup>85</sup> El sentido general de estos términos apunta, como es visible, a la idea de parentesco y de protección familiar, por extensión muy próxima.

Aquí se observa, entonces, una dirección moral común a la cual antes me refería, que no ha sido –me parece-, suficientemente señalada. Si bien el mundo del cuento de hadas no puede ser más que maravilloso y el de la leyenda está claramente enmarcado –con referencias espacio-temporales debidamente explicitadas-, aunque carezca de una acreditación histórica. La leyenda, forma simple de carácter oral y relacionada con la

---

<sup>83</sup> *Vid.*, Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*, Ed. Psique, Buenos Aires, 1976, p. 43. De hecho según esta posición el mito correspondería a los complejos universales y el cuento a los complejos personales. Evidentemente lo que se busca señalar es la diferencia entre estadios culturales en los cuales surge cada uno.

No es pertinente aquí abrir una discusión en torno a la naturaleza del mito, género con el cual se relaciona sin duda la leyenda, pero es importante dejar clara la idea de una representación poética no culposa, dada la naturaleza desprejuiciada que posee; los asuntos morales, al menos como hoy se entienden, no tenían cabida en la idea del mito.

<sup>84</sup> En este sentido no comparto la idea de Arnold van Gennep, quien señala que la mayoría de los críticos literarios y folcloristas han considerado erróneamente que el cuento amoral es más antiguo que el moral, pero –explica- esto es una inexactitud porque obviamente se necesita de una sociedad con alto desarrollo intelectual para concebir amoralmente el mundo. *Cfr. Op. cit.*, p. 16. Creo que el equívoco reside en el hecho de considerar lo amoral como la trascendencia de una normatividad axiológica más didáctica que indiscutiblemente real; en vez de únicamente verlo como una etapa cultural previa a la socialización de deseos instintivos, es decir, una fase pre-moral. De hecho, el propio término *Hausmärchen* empleado por los hermanos Grimm literalmente apunta al sentido de “cuentos de la casa”, del hogar, por lo tanto de la familia y de sus valores.

<sup>85</sup> *Cfr. Op. cit.*, p. 73.

historia y el mundo real, sitúa concretamente personajes y sucesos sobrenaturales que alguien, alguna vez, dijo que existieron.

## 2.2 El cuento de inspiración legendaria

Parece notable la línea moral de la leyenda en el caso mexicano e hispanoamericano, pues se trata de un género que, por sus características, se utilizó muy eficazmente para apuntalar la ideología católica y la moral cristiana.

En efecto la leyenda contiene una línea religiosa prácticamente ausente en el cuento de hadas. No son pocos los casos de las leyendas más populares en los cuales el personaje femenino simplemente es visto como ontológicamente culpable o cuyos pecados son magnificados, e incluso hay ocasiones en los que la mujer es prácticamente diabólica –siempre con connotaciones sexuales- cercana a la idea de una Lilith mestiza.<sup>86</sup>

¿Por qué la leyenda, con toda su eficacia narrativa oral, fue trasladada al ámbito del registro escrito y con ello pasó del área de la cultura popular a la cultura letrada? En mucho la estética del romanticismo con su mirada vuelta hacia el pasado, su visión del mundo como algo misterioso y su gusto por todo lo relativo con la muerte fue de singular influencia; en Hispanoamérica también el realismo y el modernismo, con su decadentismo a cuestas, se relacionaron con las distintas facetas de lo romántico. Lo mismo Amado Nervo que Rafael Delgado o Vicente Riva Palacio *escrituralizaron* leyendas.

Uno de los grandes temas del siglo XIX fue lo sobrenatural, el cual -por vía de lo gótico y de la literatura fantástica- se tornó imperativo y

---

<sup>86</sup> Al respecto es significativo el estudio de Anna M. Fernández Poncela, quien establece la clase de protagonismo típico de la mujer en las leyendas de México y Centroamérica. El inventario va desde la Llorona –arquetipo de la mujer sufriente, pero también culpable- hasta figuras muy localizadas como la *Cegua* (Nicaragua), la *Siguanaba* (Guatemala), la *Mictlancíhuatl*, la *Matlacíhuatl* y la *Yeguatzinhuatl* (de distintas regiones de México). Todas representativas del mestizaje –larga cabellera negra y tez blanca-, caracterizadas por su gran sensualidad y maldad. Y por supuesto no faltan los personajes femeninos tipo: la bruja, la vanidosa, la desobediente, la loca. *Vid., Op. cit.*, especialmente Caps. 2 y 4.

necesario, dada la reacción contra el excesivo racionalismo, primero y contra la asonada positivista, después; ambos cercaban la realidad, dándole valor unidimensional; algo estéticamente cuestionable.

Había, pues, una forma directa de entrar al ámbito de la estética del relato fantástico en tierras americanas y en idioma español: los relatos legendarios. Aparte, por supuesto, del gusto artístico por garantizar la supervivencia de historias incluso muy remotas que eran parte del acervo cultural de los pueblos.

Claramente se diferencian las versiones orales de las *escrituralizadas*; las primeras son espontáneas y se prestan a la recreación, además de que en ellas el narrador y el receptor están situados en el mismo nivel, la historia resulta dramáticamente más cercana. La segundas se originan en un acabado estético y son por lo tanto más artificiosas, además fijan una versión de lo narrado que ha de preservarse y, por supuesto, el narrador está situado en un nivel superior y, entonces, la historia se aleja del receptor.

Se da así el paso de una forma simple a una forma artística, para situarlo en términos de Jolles. Y con ello se trasciende la idea de creación colectiva y anónima a favor de la creación única y de autor. Este paso de una forma a otra implica que “se emprende el camino hacia la fijación, singularidad y unicidad y se pierde simultáneamente su variabilidad, generalidad y reiterabilidad”.<sup>87</sup>

En todo caso, diversos autores del siglo XIX mexicano dan origen al cuento de inspiración legendaria. En medio de una severa discusión en torno al carácter que debía tener la literatura nacional; las visiones locales y cosmopolitas se tensaban. Pero incluso en ese contexto hubo ocasión para vincular ideas nacionalistas con motivos legendarios.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Vid. *Op. cit.*, 214. Por supuesto, Jolles se refiere aquí a todas las formas simples, incluyendo el *Märchen*, junto a la leyenda.

<sup>88</sup> Así, con base en el cuento de José María Marroquín sobre la Llorona –que asocia a ésta con la Malinche y la nombra “traidora de la patria”–, se puede destacar la *leyenda negra* de esta figura femenina, construida artificialmente en aras de la idea de nación. *Cfr.*

El lapso en que preferentemente se cultiva el cuento de inspiración legendaria es prácticamente de cien años, a partir de 1830, según lo consigna Isabel Quiñones. Con la publicación en la *Revista Mexicana* de “La calle de don Juan Manuel”, de José Justo Gómez de la Cortina, en 1835, queda abierto el camino por donde transitan leyenda y cuento, una forma simple fusionada con una artística.<sup>89</sup>

José Bernardo Couto con “La mulata de Córdoba y la historia de un peso” (1837) y José Joaquín Pesado con “El inquisidor en México” (1838) dieron continuidad al nuevo género, el cual tuvo una buena cantidad de cultivadores, independientemente de la idea estética de sus autores a lo largo del siglo XIX; lo mismo románticos, modernistas, realistas, naturalistas; lo mismo cronistas, poetas, narradores, ya sea que ubicaran sus (re)creaciones en el campo o la ciudad, todos parecían tener un común interés: “persuadir al lector del horror que lo circunda”.<sup>90</sup>

A mediados de siglo, en 1849, en la revista *Álbum Mexicano*, Manuel Payno publica “El Diablo y la monja. Cuento fantástico”, en donde la trama gira en torno a la seducción de una joven inocente metida a monja por un juramento hecho por sus padres a la Virgen del Pilar. Se trata de un cuento interesante en donde se mezclan elementos góticos (el concilio de diablos en la taberna) y milagrosos (el rescate de la protagonista por parte de los ángeles), los cuales, en efecto, trazan alguna relación con lo fantástico, sin embargo el subtítulo no puede tomarse en estricto sentido como cierto; al menos no con la idea actual de lo fantástico.

---

Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, 3ª ed., Grijalbo, México, 1989, p. 216.

<sup>89</sup> En efecto, para Luis Leal éste es el primer cuento de inspiración legendaria. *Vid.*, *Breve historia del cuento mexicano*, UAT-UAP, México, 1990, p. 35.

<sup>90</sup> *Vid.* Carlos Monsiváis, “El cuento en México 1934-1984”, prólogo a *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*, 2ª ed., Cal y Arena, México, 2006, p. 14. Por cierto, Monsiváis le reconoce a la leyenda –y entonces la acerca al cuento, independientemente de su factura– ser el “gótico” mexicano; aunque entrecomilla el término, el sentido queda marcado. *Vid. Ibidem*, p. 13. Hay coincidencia con Federico Patán, quien reconoce las leyendas y consejas de la Colonia como el protogótico mexicano. *Vid.*, “Una rosa para Amelia (Cuentos góticos mexicanos)”, en Alfredo Pavón (Ed.), *Cuento y figura*, UAT, México, 1999, p. 124.

El relato no comparte, en lo general, las características de lo fantástico del siglo XIX en ninguna de sus vetas. De hecho no intenta la construcción de una duda ni configura un ambiente de duda inquietante. El final desvela –si cabe el término– una línea muy alejada de lo fantástico tradicional (la transgresión): sitúa la importancia de la fe religiosa y del arrepentimiento de las culpas. Se ven aquí ciertos sedimentos de lo legendario en cuanto a la intencionalidad textual que ya se combinan claramente con postulados góticos. Pero el texto no alcanza a inscribirse realmente en lo fantástico, aunque ya es, en efecto, un cuento.<sup>91</sup>

Un caso singular, al cual no se le ha dado crédito en su papel en la instalación del cuento fantástico en México, se halla en el relato “Nubes” (1872), de Pedro Castera, cuyo subtítulo es también “Cuento fantástico”. Tal vez el ambiente no es del todo lúgubre, pero se trata de una historia de posibles fantasmas donde –a diferencia del cuento de Payno– se representa explícitamente la duda:

Pensando así y preocupado, me recosté y poco después dormía [...] El mío era una especie de vigilia que me hace aún pensar si sería una realidad, o si fue tan sólo una de esas fantasías creadas por toda imaginación sobreexcitada.  
He aquí lo que soñé o lo que realmente pasó.<sup>92</sup>

Las nubes que el protagonista observa le inducen de algún modo visiones extrañas que, al final, ni el protagonista ni el lector pueden

---

<sup>91</sup> Al margen se debe señalar que en Payno puede encontrarse a un narrador con mucha idea de la indeterminación fantástica, ya José Ricardo Chaves ha señalado cómo la duda atraviesa, de manera intermitente, todo *El fístol del diablo*, a tal grado que, incluso, sin esa dosis de incertidumbre que apunta hacia lo sobrenatural se perdería verosimilitud en el relato *Vid.*, “Payno criptofantástico. Intermitencias mágicas en *El fístol del diablo*”, en *Literatura mexicana*, Vol. XIV, Núm. 2, UNAM, IIFL, México, 2003, p. 67-68. No puedo dejar de señalar este aspecto como parte del proceso de configuración de la estética de lo fantástico en México, aunque el presente panorama se enfoca en el cuento.

<sup>92</sup> *Vid.* “Impresiones y recuerdos”, en Antonio Saborit, *Pedro Castera*, Cal y Arena, México, 2004, p. 147. Por cierto, en esta edición se publica el cuento sin el subtítulo mencionado, del cual da cuenta Luis Mario Schneider en “Pedro Castera: un delirante del XIX”, en *Las minas y los mineros. Querens*, UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario # 104, México, 1987, p. 10. Sin embargo, para Schneider el subtítulo es sólo “un recuerdo narrativo, aunque no carente de originalidad” (p. 19).

afirmar que sean ensoñaciones. El texto, pues, está a un paso de ser fantástico, a no ser porque el elemento miedo no se incluye en la intencionalidad textual, a pesar de que la incertidumbre isotópica está perfectamente planteada en el programa narrativo. Por estas razones lo considero esencial en la génesis de lo fantástico.

Una de las manifestaciones más importantes en la línea del cuento de inspiración legendaria fue la publicación de “Lanchitas” (1878), de José María Roa Bárcena. Si ya en *Leyendas mexicanas, cuentos y leyendas del norte de Europa* (1862) había publicado “La cuesta del muerto” –en verso-, posteriormente insistió en el relato de tipo legendario al incluir “El hombre del caballo rucio” en su *Noche al raso* (1865), obra con la cual confirmó su filiación al relato breve. Sin embargo es “Lanchitas” el cuento más importante de su producción.<sup>93</sup>

El cuento está basado en la leyenda de la calle de Olmedo, de la cual existen tantas versiones, y trata el tema del muerto que regresa a confesarse. La duda inquietante –aparte de la siniestra relación con la muerte- que le da potencia fantástica al cuento es la clara presentación del motivo de “la flor de Coleridge”: el pañuelo del sacerdote encontrado en una habitación en la que nadie había entrado en años y que él había olvidado un día antes, cuando confesó allí al “moribundo”.

Lo importante, pues, no es tanto la anécdota, sino el tratamiento dado por Roa Bárcena. La leyenda ha sido una de las más frecuentemente “vaciadas” a otros registros distintos del oral: Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza la versificaron en su momento –con el título de “La leyenda de la calle de Olmedo”-, cuando en 1885 publicaron sus *Leyendas y*

---

<sup>93</sup> Como señala Rafael Olea, hay una especie de ruta seguida por Roa Bárcena, desde los versos fallidos de “La cuesta del muerto” hasta el logro narrativo de “Lanchitas”. De hecho, el crítico considera este cuento como fundacional en la literatura fantástica en México, idea que suscribo aquí. *Cfr. Op. cit.*, pp. 81-90. Evidentemente, la consideración se refiere no sólo al logro dentro de la estética de lo fantástico, sino a la hechura misma como cuento. En este sentido, Isabel Quiñones coincide al apuntar que el nivel del cuento mexicano se elevó considerablemente con las obras de Roa Bárcena y de Riva Palacio. *Cfr. Op. cit.*, p. XXXI.

*tradiciones mexicanas*;<sup>94</sup> desde distintas posiciones estéticas e ideológicas la trataron Luis González Obregón, en “La calle de Olmedo” y Artemio del Valle Arizpe, en “La confesión de una muerta”; el folclorista Thomas Janvier la presenta en su libro *Legends of the city of Mexico*, por cierto, como “Legend of the callejón del padre Lecuona”.<sup>95</sup>

El afianzamiento del cuento legendario y el despuntar del cuento fantástico se encuentran, pues, en el texto de Roa Bárcena. Pero el rumbo de este tipo de codificaciones *estetizantes* con motivos tradicionales y legendarios continuó con las versificaciones de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza y, posteriormente, con sus obras individuales: *Los cuentos del general* (1897, edición póstuma) y *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México* (1898), respectivamente.

En Riva Palacio se encuentra un caso muy similar al de Roa Bárcena en cuanto a lo determinante que resultan sus obras, especialmente las estéticas que posibilitan, con respecto a la evolución del cuento en México. Lo aventajado del *ars poetica* de Riva Palacio puede verse, por ejemplo, en “El matrimonio desigual”, incluido en *Los cuentos del general*, donde la configuración del ambiente inquietante, lo misterioso y singular de la

---

<sup>94</sup> Originalmente se publicaron en *La República*, a partir de 1882. Vid. Jorge Ruedas de la Serna, “Una literatura para la vida”, prólogo a Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 3ª ed., CNCA-UNAM-Instituto Mora-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2003, p. 11. Más de una década antes, en Perú, Ricardo Palma había comenzado a publicar las *tradiciones*, género muy cercano a la leyenda donde se mezclaba lo histórico con la fábula, con mucho sentido de la verosimilitud, y con un empleo idiomático depurado, lo cual ya deja ver la intencionalidad estética que prevalece en este género, lo cual lo diferencia de la leyenda. De esta idea de Palma deriva el título de la obra de Riva Palacio y Peza, y ciertamente hay en la obra una intención *estetizante*.

<sup>95</sup> Más recientemente ha sido trasvasada a otros lenguajes, tal como apunta Rafael Olea: a historieta en la década de los setenta, en la colección “Leyendas de América”, de Editorial Novaro; a la televisión para la serie de canal once *Historias de leyenda*, con el título de “La confesión”; a hoja volante sensacionalista con el encabezado “Sensacional noticia. La confesión de un esqueleto”, editada por la imprenta de Vanegas Arroyo en 1903 (aunque aquí se trata del mismo motivo, no de la misma historia); incluso a versiones jocosas y hasta carnalescas en la versión titulada “El Padre Lanchitas”, aparecida en la publicación periódica *Crónicas y leyendas de esta noble, leal y mefítica Ciudad de México*, cuyo título nos deja ver su clave alusiva y paródica. Vid. *Op. cit.*, pp.125-127. A estas versiones habría que sumar el filme titulado *El escapulario*, de Servando González, (México, 1966), donde mucho del ambiente lúgubre y misterioso es logrado por la siempre elocuente fotografía de Gabriel Figueroa.

pareja y, por supuesto, la evidente indecisión isotópica del final que imposibilita al lector para decidir sobre la naturaleza de los hechos, confiere al texto la indudable calidad de fantástico.<sup>96</sup>

En esa misma década Luis González Obregón empezó a publicar artículos en *El Nacional* sobre las leyendas de las calles de México, pero con una visión totalmente distinta a la hasta entonces vista. González Obregón se cargaba más al lado de la historia, fiel a su formación y a su posición positivista; no quiere difundir leyendas, sino situar los hechos de donde se originan.<sup>97</sup> Sin embargo, curiosamente hay casos de excepción como “La calle de la mujer herrada”, “Lo que aconteció a una monja con un clérigo difunto” y “La leyenda de la calle de Jesús María”, en los cuales acepta la calidad de sobrenatural en el suceso.

Finalmente no se puede dejar de mencionar a Justo Sierra y su único volumen de cuentos: *Cuentos románticos* (1896). El caso de Sierra posee su singularidad porque se trata de un escritor más conocido como ensayista y con frecuencia se suele olvidar su producción cuentística.

La línea fantástica y sobrenatural sobresale en las narraciones de Sierra. Cuentos como “Marina”, “La fiebre amarilla” y “La sirena” tienen deuda evidente con lo legendario; fuera de éstos, en la mayor parte los relatos pertenecen –o se aproximan– a lo fantástico.<sup>98</sup> Es decir, tematizan lo aparentemente sobrenatural moviendo a duda e inquietud, sin necesidad de emplear las referencias legendarias.

---

<sup>96</sup> Ya Martha Elena Munguía subraya que, a pesar de que evidentemente hubo otras líneas de evolución en el cuento mexicano, “fue la vertiente fundada por Roa Bárcena y Riva Palacio la más fructífera y la que a la larga dio mayores logros en la consolidación de este género literario”. *Vid.* “*Cuentos del general y Noche al raso*. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en *Op. cit.*, p. 155.

<sup>97</sup> Por eso llaman la atención las palabras de José Luis Martínez al considerar *tradiciones* los textos de González Obregón, pues él mismo define el género como mezcla de realidad histórica y ficción novelesca para luego reconocer que las escritas por el historiador “y entre ellas las de *Las calles de México*, tiene la singularidad de no ser una falsificación de la historia..*Vid.* “Vida y obra de González Obregón”, prólogo a *Las calles de México*, Alianza Editorial, México, 1998, p. 13. La obra, como la conocemos en la actualidad, data de 1922, pero reúne textos muy anteriores.

<sup>98</sup> Para un análisis de los cuentos de Justo Sierra, *Vid.*, César Rodríguez, “Los cuentos fantásticos de Justo Sierra”, en *Estudios de literatura mexicana*, 2ª ed., UNAM, México, 1995, pp. 39-64.

### 2.3 Modernismo y decadentismo

Al margen de la propuesta cuentística de Roa Bárcena y de Riva Palacio se sitúa la influencia del modernismo. Los autores hasta aquí señalados, aunque coinciden temporalmente, se inscriben en otras tendencias. El modernismo, con su gusto por la belleza y perfección formal, allanó el camino para que el cuento apuntalara su codificación artística.

Por otro lado, el propio modernismo fue una reacción contra el positivismo, en medio de un panorama artístico sumamente complejo y diverso. A finales del siglo XIX coincidían espacio-temporalmente la tercera generación romántica, el modernismo, el decadentismo, los realistas y costumbristas, en medio de la pugna entre liberales y conservadores, la cual se ventilaba en los principales periódicos del país, con un altísimo nivel de debate.

El positivismo en estas tierras, como lo apunta Octavio Paz, no fue un método científico, sino una ideología que influyó notablemente en los grupos intelectuales. De ahí la respuesta modernista, del mismo modo como, en su momento, el romanticismo reaccionó contra el racionalismo neoclásico.<sup>99</sup>

Pero si ser positivista implicaba reconocer como verdadero sólo aquello que se podía comprobar con la experiencia, entonces un suceso que no era explicable con las leyes de la lógica, se revelaba empíricamente como sobrenatural y magnificaba su condición. Así, de modo irónico, las representaciones estéticas de algún acontecimiento extraordinario por autoría de algún conocido positivista podían generar más credibilidad en un mundo que el propio positivismo intentaba negar.

---

<sup>99</sup> *Vid.* Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 105.

En cualquier caso el modernismo –en tanto propuesta estética, verdadero romanticismo hispanoamericano, renovación idiomática<sup>100</sup> y testafarro del decadentismo, amén de eclecticismo artístico-, supone

el cuestionamiento o disminución de la función mimética, referencial y denotativa del lenguaje; esta transformación [...] impone y destaca otras funciones de la lengua, donde lo connotativo y subjetivo prevalecen; por ello, la imaginación personal, la intención artística, el carácter evocativo, sugerente y alusivo de la palabra [...] minimizan el aspecto contextual y objetivo en la escritura modernista.<sup>101</sup>

Y si bien el modernismo y el positivismo rivalizan, no sucede menos con el cuento fantástico; éste quedaba excluido del panorama epistemológico que canonizaba el positivismo. Sin embargo, una vez más floreció la ironía: de una confrontación epistemológica surgió una fusión de horizontes culturales y lo fantástico inició una transformación que le daría el oxígeno suficiente como para cruzar el puente entre los siglos.<sup>102</sup>

Amado Nervo, consumado modernista, también *escrituralizó* una leyenda, en este caso griega, que ya había sido rescatada para la cultura letrada por Goethe: “La novia de Corinto”<sup>103</sup> -además del relato evidentemente oral “La yaqui hermosa (suceso)”, sin relación con lo sobrenatural o fantástico-; pero más allá de eso, sus cuentos fantásticos,

<sup>100</sup> Así es como debería considerarse, a juicio de José Emilio Pacheco. *Vid.*, “Introducción” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª ed., UNAM-ERA, México, 1999, p. XVIII.

<sup>101</sup> *Vid.* Ignacio Díaz, “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo*, UNAM, México, 2006, p. XXXI.

<sup>102</sup> Lo fantástico, explica José Ricardo Chaves, permitió seguir creyendo racionalmente en lo sobrenatural, pues “en el ambiente ideológico hay otras posibilidades de entender el misterio, más allá de la vía cristiana, y ahí está el ocultismo floreciente, que promete unir el pensamiento científico con la creencia religiosa”. *Vid.*, “Nervo fantás(má)tico”, en *El castillo de lo inconsciente*, p. 23.

<sup>103</sup> Publicada en 1797 y considerada por algunos como el primer vampiro literario, el propio autor se refería a la obra como “*Das Vampyrische Gedicht*” (“El poema del vampiro”). *Vid.*, *El libro de los vampiros (s/c)*, 12ª ed., Fontamara, Barcelona, 2002, p. 11. La versión de Nervo resulta más casta, en cuanto a que no se describen las escenas de alcoba ni los diálogos entre los amantes –está *deserotizada*-, pero como apunta José Ricardo Chaves, en ella se privilegia el tema amoroso más allá de la muerte. *Vid.*, *Op. cit.*, p. 86.

reunidos en su mayoría en *Cuentos misteriosos* (1920) ya establecen motivos inquietantes, siniestros y, sobrenaturales, tales como el eterno retorno, el doble, la aparición diabólica, entre otros, aunque no a la manera de lo fantástico tradicional, sino más bien con una latente preocupación por el mundo metafísico y por la interiorización.

No es, entonces, terror ni miedo lo que se observa en la cuentística nerviana, sino cuestionamientos a lo que llamamos “realidad”, desde una posición de genuino interés por penetrar más profundamente en el mundo al incluir en él una realidad no canónica. Esto de por sí resulta ya inquietante.<sup>104</sup>

Tal vez por eso Amado Nervo transita genéricamente en un territorio literario con mucho de virgen; desde lo fantástico y misterioso con alusiones místicas hasta la relación entre ocultismo y ciencia en cuentos que, si no lo son, están a un paso de ser ciencia ficción.

Mención forzosa merece Manuel José Othón, el poeta del “modernismo involuntario”, como lo califica José Emilio Pacheco, dada su renuencia a aceptar las fórmulas modernistas en las que caía con frecuencia en su poesía.

En su prosa, en cambio, parece estar más en deuda con Roa Bárcena y el romanticismo. Así se muestra al menos en sus *Cuentos de espantos* (1903), donde el paisaje adquiere protagonismo evidente e incide en el ambiente misterioso y lúgubre. Tanto “Coro de brujas” como “El nahual” y “Encuentro pavoroso” son presentados en la dedicatoria del autor como “sucedidos”, apuntando a la oralidad original de los textos. Y habrá de especificar que, en lo general, los relatos –que definitivamente

---

<sup>104</sup> Previamente a Nervo, en 1890, Pedro Castera publica su novela *Querens*, cuyo ambiente lúgubre y su rara propuesta temática para el momento –el mesmerismo–, la convierten para Luis Mario Schneider en “la primera novela latinoamericana en la que el hipnotismo, la energía esotérica dan motivo y fundamento a la creación artística”. *Vid. Op. cit.*, p. 28. La idea de la novela es, sin duda, cercana a lo fantástico, aunque no construye la vacilación isotópica. Se trata, en efecto, de una extraña novela. Al propio Antonio Saborit, en su volumen dedicado al autor, no le merece ningún comentario. *Cfr.* “Una vida subterránea”, en *Op. cit.*, pp. 13-55.

abrevan de lo fantástico tradicional- quieren pasar, a diferencia de los cuentos de inspiración legendaria, como hechos indiscutibles.

Inmersos en los terrenos de una cuentística ya muy consciente de sí misma y de su compromiso estético, se debe sumar toda una tendencia artística que también hizo aportaciones y, por lo menos, matizó la narrativa fantástica: el decadentismo.

El decadentismo es otro de los motivos por los cuales se puede decir que nuestro verdadero romanticismo fue el modernismo, vía de entrada a la estética decadente, claro, por medio del simbolismo y parnasianismo franceses.

Uno de los poetas modernistas más asociados con el movimiento decadentista fue José Juan Tablada, quien al margen de sus crónicas y su prosa satírica, publicó algunos cuentos de carácter fantástico entre los cuales destaca “De ultratumba”, donde actualiza el motivo de “La novia de Corinto”: una muerta que regresa a pasar una noche de pasión con su amante; pero aquí ni la mujer es vampírica ni está tiernamente enamorada: es una *femme fatale* en alevosa relación con un alcohólico que la idolatra. El texto se publicó en *Cuentos mexicanos* (1898).

Escritores como Ciro B. Ceballos (*Claro-Obscuro*, 1896, y *Flores y sepias*, 1898); Bernardo Couto Castillo (*Asfódelos*, 1897) y Carlos Díaz Dufoo (*Cuentos nerviosos*, 1900), son algunos representantes mexicanos del decadentismo y en todos ellos hay una influencia de Edgar Allan Poe.<sup>105</sup>

Si bien es cierto que el ambiente nocturno, la presencia de drogas y alcohol, el diabolismo, la muerte y diversos tonos y grados eróticos le dan naturaleza transgresora a esta tendencia, tan llena de elementos en los que lo fantástico puede funcionar, también es notorio que no produjo un cúmulo de narraciones fantásticas. Muchos relatos decadentes se sitúan

---

<sup>105</sup> *Vid.*, Vicente Quirarte, “Cuento, fantasma y paraíso artificial”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo* p. 29. El propio Quirarte considera el cuento “Rojo y blanco” de Bernardo Couto como “una de las mejores prosas del modernismo y una de las mejor logradas adaptaciones de un satanismo no gratuito”.

en el plano de la realidad sin querer moverse de allí, pues de esa manera contravenían más directa e inmediatamente la moral burguesa de la época.<sup>106</sup>

Aunque el modernismo y el decadentismo entraron de lleno al siglo XX, los paradigmas culturales y artísticos iban modificándose con rapidez; las ideas vanguardistas llegarían rápidamente a nuestro continente y en México aparecería el conflicto armado y su secuela narrativa: la novela de la revolución. Pero aun antes de ella iba a aparecer el cuento que abriría el horizonte a la narrativa breve del siglo recién comenzado y que sería referencia obligada del cuento fantástico en idioma español.

#### 2.4 Tres momentos *fantásticos* en México

Acertadamente se da por hecho que la publicación en 1940 de la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, fue fundamental para la formación de un público lector de literatura fantástica.

Sin duda así fue, pero también es cierto que dos décadas antes se publicó en México un cuento que debió haber admirado y confundido por igual a modernistas, decadentistas, ateneístas, colonialistas, realistas, costumbristas y todo lector crítico o común: “La cena” –fechado en 1912, incluido en *El plano oblicuo* (1920)-, de Alfonso Reyes, abría un camino sin retorno en la cuentística mexicana.

---

<sup>106</sup> De hecho las particularidades del decadentismo sólo parcialmente coadyuvan a apuntalar la atmósfera de lo fantástico. Dichas particularidades serían, de acuerdo con Christina Karageorgou-Bastea, el subjetivismo artístico-valorativo, la ponderación de lo artificial sobre lo natural, el exclusivismo estético, el exotismo, la imaginaria cuasi-personal y la profanación erótica de lo sagrado, entre otras cosas. *Vid.*, “Un arrebatado decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada”, en Rafael Olea (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 36. Por su parte, Ana Laura Zavala no deja de subrayar “el culto de un arte diferente [y...] una actitud vital contestataria ante los cambios del mundo moderno”. *Vid.* “<La blanca lápida de nuestras creencias>: notas sobre el decadentismo mexicano”, en *Ibidem*, p. 48.

Reyes –lector evidente de Nerval, Maupassant, Chesterton-, seguramente conocía los cuentos legendarios y fantásticos mexicanos, así como los de otras latitudes (los casos de Darío, Lugones). Sin embargo “La cena” posee una estética aventajada desde el punto de vista de lo fantástico, dado el grado de dubitación que propone desde el inicio mismo del relato.<sup>107</sup>

Dice Adolfo Castañón que Alfonso Reyes –inabarcable y proteico-, más que un autor es una tendencia de la literatura mexicana,<sup>108</sup> y esto se aplica concretamente en el caso del cuento fantástico, pues “La cena” abre en definitiva el horizonte para este género.

¿En qué radica el logro de este relato? Sobre todo en su capacidad para generar ambigüedad a la manera en que más complacería a Todorov. La naturaleza dubitativa de la narración sumerge al lector en una tensión y desconcierto que ningún otro texto del género había logrado antes en México. A la consabida estética de ir acrecentando la tensión, “La cena” le antepone su exabrupto ominoso, por el empleo del *dèjà vu* que funciona como una intriga de predestinación, aunque al final del cuento –a partir del motivo de la flor de Coleridge- queda debidamente configurada la duda inquebrantable.

Tal vez no exista un caso anterior en la cuentística mexicana en el que en un cuento fantástico el protagonista se llame igual que el autor. Se emplea así una técnica de *verosimilización* que acerca más la historia al lector, para efectos de producir el *pathos* buscado.

Reyes, con todas sus lecturas fantásticas a cuestas, tenía la *intentio auctoris* de tejer una narración inquietante que funcionara en los registros

---

<sup>107</sup> José Luis Martínez señala que la “obra española” del polígrafo (publicada entre 1914 y 1924) testimonia “un espíritu singularmente ágil, abierto y sensible a todas las incitaciones”. Vid. *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*, UNAM, México, 1992, p. 52. Esto ciertamente se refleja en el cuento, aunque en realidad –de acuerdo con Enrique Anderson Imbert-, prácticamente todos los textos de *El plano oblicuo* fueron escritos todavía en México. Vid., *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, 7ª ed., FCE, México, 1985, p.129.

<sup>108</sup> Vid., *Alfonso Reyes. Caballero de la voz errante*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1991, p. 81.

de lo fantástico. Esto parece evidente, aun cuando, curiosamente, nunca habló él mismo de “literatura fantástica”; ni para referirse a su texto, ni al de ningún otro autor.<sup>109</sup>

Junto con “La cena”, el relato breve “La mano del comandante Arana” (1949) es otro cuento de carácter fantástico. Ambos son los más celebrados y conocidos de Alfonso Reyes en lo respectivo al género.<sup>110</sup>

De naturaleza más ensayística y a la manera humorística de “La nariz”, de Gogol, “La mano del comandante Arana” no construye dudas de sentido, aunque sí recrea uno de los motivos siniestros clásicos en tono paródico: el desmembramiento corporal, en este caso una mano.

De hecho, por la manera de iniciarse la enunciación textual, el cuento recuerda a “Los crímenes de la calle Morgue”, de Poe, en tanto la anécdota debe esperar a que una reflexión previa abra las expectativas de lo que se va a narrar.

La clave paródica y el humor fino –aquí privilegiados– diferencian notablemente este cuento del anterior: no se intenta, pues, el miedo o la duda, sino la risa a partir de un tema *desiniestrizado*. Así, se evidencian dos caras de la misma moneda; dos registros contrastantes de lo fantástico. Reyes no necesitó más.

Entre la publicación de los dos cuentos de Alfonso Reyes se interpusieron otros proyectos narrativos con más interés en los asuntos sociales. La novela de la revolución y el indigenismo, por ejemplo, en nada se relacionaban con las posibilidades de lo fantástico; grupos como los Estridentistas o los Contemporáneos miraban hacia otros horizontes. La

---

<sup>109</sup>109 Augusto Monterroso, refiriéndose a Reyes como crítico, anota que “en 1944, una de las máximas autoridades literarias de nuestra lengua rodeó todas las posibilidades de una definición, y en ningún momento se refirió a lo que en otras latitudes se había establecido ya como <literatura fantástica>”. *Vid.*, “La literatura fantástica en México”, *Op. cit.*, p. 67. Pero la falta de concreción conceptual aquí referida, no significa que, como creador, Reyes no haya tenido clara la idea e intención genéricas de un cuento como “La cena”.

<sup>110</sup> Vid. “Reyes, el duende y la comedia de los sentidos”, prólogo a *Mitología del año que termina. Memoria, fábula, ficción*, Biblioteca Popular Ciudad de México, México, 1990, p. 11.

excepción fue el volumen *La noche* (1943), de Francisco Tario, escritor de profunda singularidad, siempre interesado en lo insólito y del que, por su carácter marginal, hablaré en el siguiente apartado.

No fue sino hasta mediados de los cincuenta cuando un joven escritor retomó el proyecto de la narrativa fantástica y evidenció su deuda con Reyes y “La cena”. En efecto, con la publicación en 1954 de *Los días enmascarados*, opera prima de Carlos Fuentes, se actualizó lo fantástico en nuestro país y por primera vez se dedicó un libro completo al género y no como parte de una producción miscelánea o como textos aislados.

Para entonces hacía ya catorce años de la publicación de la antología de Borges, Bioy y Ocampo. El público lector del género estaba aún en proceso de formación y Fuentes retomaba los planteamientos de lo fantástico tradicional aderezándolos con elementos de la cultura mexicana y del pasado indígena.<sup>111</sup>

El título del libro alude a los *nemontemi* o *nemontani*, los cinco días funestos del calendario azteca, aquéllos “cinco enmascarados con pencas de maguey” a los que el propio José Juan Tablada se había referido en su poema “El ídolo en el atrio”.

Así, la presencia de motivos prehispánicos –mayas y aztecas fundamentalmente- le da una nota de color muy local a la propuesta fantástica de la obra. En efecto, en “Chac Mool”, el cuento más conocido, esto es evidente, pero también en “Por boca de los dioses” aparece la diosa azteca Tlazol y una famosa frase en náhuatl aparece en “Tlactocatzine del jardín de Flandes”.

De los seis cuentos del volumen, pueden considerarse fantásticos cuatro; las excepciones son “El que inventó la pólvora”, visión futurista más cercana a la ciencia ficción y, por supuesto “En defensa de Trigolibia”, una sátira de orden político alusiva a la guerra fría.

---

<sup>111</sup> Se sigue, pues, una línea temática ya marcada por Rubén Darío en su cuento “Huitzilopochtli”. Darío, por su filiación estética, sería parte de la genealogía de Emiliano González.

Lo más importante, sin embargo, es el manejo de las esferas real-irreal; las circunstancias de aparición de lo extraordinario siempre se dan en un contexto previamente descrito como de la vida cotidiana. No se trata aquí de un fantástico ligado al ambiente lúgubre y fantasmal, aunque tampoco a la angustia dubitativa y cuasi-pesadillesca de “La cena”. No, primero se proyecta un mundo reconocible –que nos da seguridad ontológica- y luego se desvela una realidad oculta; generalmente en forma de entidad del pasado, que subvierte el orden establecido.<sup>112</sup>

Los cuentos más importantes son “Chac Mool” y “Tlactocatzine del jardín de Flandes”.<sup>113</sup> Ambos marcan el camino por donde va a transitar el Fuentes fantástico. En el primer caso sobresale el manejo de uno de los motivos siniestros que ha cuajado mejor en la literatura de terror: el ídolo, estatua o muñeco que cobra vida y se vuelve presencia amenazante al grado, incluso, de matar, a la manera de “la Venus de Ille”, de Prosper Mérimée.

Además está la presentación “indirecta” de los hechos. La fábula está doblemente mediada, pues el lector sólo accede a ella a partir de la lectura de un diario dentro del cuento. En este sentido se emplea otro *leit motiv* que el terror ha explotado muy claramente: el manuscrito, el documento viejo encontrado; en este caso el diario personal, mediante el cual nos enteramos de qué ocurrió. Entonces la versión del documento personal choca con la explicación lógica y surge la duda. Pero el desenlace apunta a confirmar la versión increíble y sobrenatural.

---

<sup>112</sup> El propio Emmanuel Carballo destaca esta particularidad al reseñar el libro, en ese momento de reciente aparición, lo cual deja ver la novedad en el tratamiento mexicano de lo fantástico. *Vid.*, “El Carlos Fuentes de *Los días enmascarados*”, en Alfredo Pavón, *Cuento y figura*, UAT, México, 1999, p. 139.

<sup>113</sup> “Por boca de los dioses” es un pastiche de “Chac Mool” en la que Carballo encuentra los defectos del novel escritor (*Vid. Ibidem*, p. 143.) y “Letanía de la orquídea”, aun con su final terrible –un empalamiento-, es un texto marcadamente maravilloso, según la idea de Todorov. El cuento no quiere abrir dudas y no hay posibilidad de inquietud temerosa en él. Lo sobrenatural está aceptado con transparencia, a la manera, por ejemplo, de “Carta a una señorita en París”, de Cortázar.

En “Tlactocatzine del jardín de Flandes” se encuentra nuevamente la forma de diario, sin información externa. Como en “Chac Mool” se sugiere una reflexión sobre el tiempo, aquí en la línea del eterno retorno y con el tema del Segundo Imperio. El ambiente es más importante aquí, o al menos la narración lo subraya más: la vieja casona porfiriana (coincidencia con “Chac Mool”), las referencias a la cultura flamenca en muebles, decorados, pinturas; en fin, un tipo de descripción muy sugerente que luego se encontrarán en *Aura*.

En realidad “Tlactocatzine del jardín de Flandes” es, en cierta medida, una versión primera de *Aura* que retoma parcialmente lo iniciado en “Chac Mool”; se sitúa, pues, a medio camino entre ambas obras, como un punto forzoso de cruce.

Por supuesto no es comparable la importancia de los cuentos de *Los días enmascarados* con la fama alcanzada por *Aura*, la cual se publica ocho años después, en 1962. Las condiciones de recepción de lo fantástico parecían haber evolucionado y, muy probablemente, incluso la publicación de *Pedro Páramo* en 1955 -pese a la diferencia genérica- facilitó la recepción del relato de Fuentes.

*Aura* es una novela compleja con deudas evidentes. “La cena” y *Los papeles de Aspern* son los intertextos más claros, aunque la novela de Henry James -que también es influencia en el cuento de Reyes- no es de carácter fantástico.

El tema de *Aura*, por ejemplo, ha permitido -y exigido- una permanente discusión. Lo mismo se ha visto como historia de amor, que sobre la identidad, el desdoblamiento y el eterno retorno.<sup>114</sup> Las ideas no

---

<sup>114</sup> Georgina García la ve como historia de amor y “novelita de misterio”. Vid. “*Aura*: la imaginación, el amor y la antehistoria”, en *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, COLMEX, México, 1981, p. 126. Manuel Durán suscribe la idea, pero agrega el tema del desdoblamiento. Vid. “*Aura* o la obra perfecta”, en *Tríptico mexicano*, SEP, México, 1973, p. 99. Por su parte Gloria Durán considera el tema de la identidad personal. Vid. “*Aura* y sus precedentes en las primeras obras de Carlos Fuentes”, en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, UNAM, México, 1976, p. 64. En cambio F. Javier Ordiz propone los temas de “la iniciación” y de “muerte-renacimiento”. Vid. *El mito en la narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de León, León, 1987, p. 47.

son muy distintas, visualizan dos temas generales indudablemente presentes en el texto: el amor y el eterno retorno. Añadiría a esto que el primero es causalidad y el segundo su consecuencia asombrosa.

La novela resulta maliciosa; es un texto hipercodificado desde las connotaciones del título y su asociación con el personaje, así como por el epígrafe y los recursos que pone en funcionamiento; la narración en segunda persona sin que se pueda aclarar a quién pertenece la voz narrativa y, por supuesto, la conformación del ambiente,<sup>115</sup> siguiendo la línea –y perfeccionándola– abierta por “Tlactocatizne del jardín de Flandes”.<sup>116</sup>

Como en el cuento antes mencionado es fundamental la anagnórisis del personaje masculino e, igualmente, ésta es “facilitada” por la mujer, con la diferencia de que en *Aura* se trata de una bruja; los motivos de la hechicería y lo diabólico (se efectúa una misa negra, una parodia del rito católico para *iniciar* a Felipe) se presentan de modo privilegiado y le dan un profundo sentido transgresor a la obra y al personaje femenino.

El erotismo es un factor ausente en “La cena”, en “Chac Mool” y en “Tlactocatizne del jardín de Flandes”, pero en *Aura* se recupera a la manera de la tradición fantástica y gótica. Así resulta uno de los componentes enriquecedores de la trama y del sentido.

La comunión de lo erótico y lo fantástico parece darse aquí. El erotismo transforma la sexualidad; lo fantástico, la realidad. Ambos amplían y diversifican, de ahí que en la novela sean ejercicios susceptibles de abrir líneas de reflexión profunda. *Aura* representa por esto y por otros motivos un momento singular en el desarrollo de lo fantástico en México; es la prueba de la madurez del género.

---

<sup>115</sup> Por ejemplo, para Fernández Retamar no es el asunto ni la técnica lo que hacen de *Aura* una “pequeña obra maestra”, sino la conformación del ambiente, con su “riqueza de sensaciones mórbidas, la confusión de tiempos y la extrañeza general”. *Apud*, Aída Elsa Ramírez, *La narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1983, p. 277.

<sup>116</sup> De hecho incluyo aquí el comentario crítico de *Aura* por su cercanía con el cuento, género en el que focalizo esta revisión de lo fantástico. Interesa también la obra porque es un relato, en cuanto a extensión, muy parecido a los que analizaré de Emiliano González.

Posteriormente a *Aura* merece mencionarse el cuento “Muñeca reina”, incluido en *Cantar de ciegos* (1964). Si bien no se trata de un relato plenamente fantástico, mucho del ambiente lúgubre y muy cercano a lo gótico se recrea aquí; aunque finalmente se trata de un texto más siniestro que no intenta la apariencia sobrenatural.

Pero Fuentes volvió a cultivar la línea fantástica más de cuarenta años después, con la aparición de *Inquieta compañía* (2003), volumen que se deja leer con la naturalidad de un género ya muy conocido y arraigado en la narrativa mexicana.

El libro se compone de seis relatos donde las presencias sobrenaturales son la nota constante, especialmente las figuras fantasmales dominan relatos como “La gata de mi madre”, “La buena compañía” y “La bella durmiente”, cuentos principales junto con “Vlad” de transparente tema vampírico.

Al igual que sucede en las obras anteriores, aquí las historias están debidamente contextualizadas, se presentan enmarcadas en coordenadas espacio-temporales muy reconocibles: Londres, Puebla, y distintos rumbos de la Ciudad de México. Lo sobrenatural se (re)presenta, pues, en tensión dialéctica con lo cotidiano, apuntalando la credibilidad.

A pesar de que se trata de cuentos interesantes y de muy digna factura, no agregan elementos a la estética vista en los relatos anteriores; son meros ejercicios artesanales dentro del género. Pero realmente no se esperaba que Fuentes superara su “Chac Mool” ni, por supuesto, *Aura*.

A ese Carlos Fuentes que sacudió la narrativa mexicana -y la fantástica en particular- con la publicación de *Aura*, lo continúa, por decirlo de algún modo, José Emilio Pacheco, quien de sus cinco libros de narrativa, al menos en tres, incluye propuestas de terror, siniestras y fantásticas.

En efecto, sus obras *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1958, 1990), *El viento distante* (1963, 1969, 2000) y *El principio del placer*

(1972, 1997)<sup>117</sup> son pruebas palpables las inclinaciones hacia lo fantástico de este autor.

Bajo la influencia de Borges –primero, luego se sumará la de Fuentes-, José Emilio Pacheco se inicia en lo fantástico. En *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (publicada cuatro años después de *Los días enmascarados*), el espectro temático y formal se extiende desde la mitología hasta los registros más realistas y sociales, a lo que algunos han llamado el sentimiento apocalíptico de su literatura.<sup>118</sup> En medio de ese abanico se halla también, tempranamente, la línea fantástica.

De las cinco partes en que se divide la obra, la dos y la tres contienen atisbos al género; una figura siniestra, *abrujada*, pero perfectamente posible, en “Paseo en el lago” y lo sobrenatural llano con los fantasmas justicieros en “El batallón de los inválidos”. La cuarta parte del libro ya penetra rigurosamente en lo fantástico: “No perdura” se asocia con “El espectro” de Quiroga, cuando la realidad y el plano ficticio de una película se confunden; “El polvo azul” y “Las aves” tratan la transformación humana en un animal temido o amado, a la manera de “Axólotl”, de Cortázar; y las minificciones “Sobre las olas” y “Dentro de una esmeralda” recrean la leyenda de la mulata de Córdoba y apuntan a la ruptura de las fronteras entre lo real e irreal a partir de una aparente locura, respectivamente.

En *El viento distante* la presencia de elementos fantástico es mayor proporcionalmente. De los catorce cuentos, seis entran –o se relacionan– claramente con lo fantástico. El cuento que le da título a la obra es uno de los más conocidos por su lograda sorpresa final y su coloración emocional de desilusión vital. Este mismo efecto anímico se presenta en “Parque de diversiones” y “Algo en la oscuridad”, los cuales también comparten la idea

---

<sup>117</sup> Aquí las fechas corresponden a la edición original y a las posteriores, en las que había cambios muy visibles, pues Pacheco tiende mucho a la reescritura y la corrección.

<sup>118</sup> *Vid.*, Jorge Riffinelli, “Al encuentro de la voz común: notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en Hugo J. Verani (Comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1994, p. 173.

estructural de fractalidad y circularidad, aun cuando son cuentos más cercanos a lo siniestro, en el primer caso, y al terror en el segundo.

En “La cautiva” el efecto fantástico se encuentra vinculado con el aliento legendario, sin embargo se logra construir la duda. La influencia de Fuentes se transparenta en “La luna decapitada”, relato donde se mezclan las peripecias revolucionarias con mitos aztecas en una estructura circular. Bajo la misma idea de un enmarcado histórico (la guerra de Vietnam), en “Barbarie y Civilización” se mezclan tiempos y espacios hasta borrar los límites entre un teleprograma y su espectador.

Respecto al tercer libro antes mencionado, tanto “El principio del placer” como “La zarpa” escapan a todo vínculo con lo insólito, su registro es exclusivamente realista. Los cuatro restantes representan manifestaciones incuestionables de lo fantástico en donde las preocupaciones temporales son el denominador común.<sup>119</sup>

“Cuando salí de la Habana, válgame Dios” presenta un caso de viaje por el tiempo o de la devastación de la lógica temporal, cuando una travesía en barco de tres o cuatro días dura en realidad un siglo y deja, por tanto, en la zozobra a sus pasajeros, quienes no han envejecido.

“Langerhaus” toca el tema del doble, de una otredad posibilitada por el transcurso del tiempo y las metamorfosis que operan gracias a su flujo incesante. A pesar de esto se teje la duda sobre la existencia real del personaje.

“Tenga para que se entretenga” se liga a “Tlactocatzine del jardín de Flandes” en cuanto a las reminiscencias a la época del Segundo Imperio. El texto subraya mucho la verosimilitud de lo acontecido en tanto funciona como informe confidencial de un detective a su cliente y se inscribe, por lo tanto, en el género policial. Pero lo sobrenatural resulta diáfano y el motivo

---

<sup>119</sup> Para Rafael Olea, desde la perspectiva fantástica y dado el manejo de indicios, “Tenga para que se entretenga” y “La fiesta brava” son los cuentos más logrados del volumen. *Vid. Op. cit.*, pp. 181-183.

de “la flor de Coleridge” aparece para apuntalar una conseguida nota de horror.

Finalmente “La fiesta brava” –con evidentes referencias a Darío, Fuentes y Cortázar-, actualiza el tema del pasado indígena y es una obra metaficcional en donde la propia autorreferencialidad del texto apuntala la duda final y abre posibilidades de sentido con mucha agudeza, dado el final abierto y evidentemente sorpresivo. Se trata de un cuento muy audaz que, incluso se permite su propia autocrítica; en alguna medida recuerda al “Enoch Soames” de Max Beerbohm.

En José Emilio Pacheco lo fantástico se vierte con gran eficacia, gracias a los elementos que pone en juego, solos o combinados: sorpresa, ambiente, duda y terror.<sup>120</sup> Todo lo cual, sumado a lo visto, deja ver al autor como un escritor canónico de lo fantástico en México.<sup>121</sup>

## 2.5 Marginalia fantástica

No podría hablarse de una presencia de lo fantástico si sólo tres autores lo hubieran cultivado en el siglo XX mexicano. A partir de Reyes, Fuentes y Pacheco se instala el canon por ser los autores más conocidos y difundidos. Sin embargo hay una parte oculta del género en nuestro país; en ella se encuentran autores marginales a quienes no se ha tomado en cuenta, a veces de manera dramática y cuyo rescate se impone para completar los senderos de la narrativa de lo insólito en nuestras letras.

Sobresalen tres casos que bien podrían llamarse fantásticos apócrifos en analogía con los *Evangelios apócrifos*; es decir, en el sentido primigenio del término, como *oculto*, *escondido* y, por extensión, que no

---

<sup>120</sup> *Vid.*, Bárbara Bockus Aponte, “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Hugo J. Verani, *Op. cit.*, p. 195.

<sup>121</sup> A pesar de esto la riqueza de su narrativa fantástica soporta lecturas desde perspectivas sociológicas e ideológicas, como es el caso del estudio de Yvette Jiménez, Diana Morán y Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, COLMEX, México, 1979, *passim*. De los nueve cuentos analizados, cinco están total o parcialmente insertos en lo fantástico.

entró al canon. Evidentemente no es la falta de méritos lo que prevaleció aquí.

Dice Mario González Suárez que en México hay una secta secreta de gente que regala libros de Francisco Tario, cuyos integrantes ignoran su pertenencia a ella; en cuanto la descubren son expulsados. La ingeniosa *boutade* nos da una buena idea del grado de marginalidad del autor.

Francisco Tario (1911-1977) es un autor estéticamente cercano a Felisberto Hernández y miembro del grupo de escritores de excepción, como los que Rubén Darío llamó “los raros”. Más allá del ambiente de incertidumbre y total extrañeza presentes en sus cuentos, pueden reconocerse tres líneas generales de su obra: el nihilismo, el humor y lo fantástico.<sup>122</sup>

De sus creaciones fantásticas pueden mencionarse *La noche* (1943), *Tapioca inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968). Fundamentalmente publicó narrativa breve, prosa poética, aforismos y teatro.

En el momento de aparición de *La noche* la narrativa mexicana era dominada por el registro realista, lo cual situaba la obra tariana en lugar de excepción. Si a esto agregamos el carácter siniestro, la audacia temática y el tono malévolos imperantes en los cuentos, se tiene una obra profundamente transgresora y gustosa en contravenir todas las nociones de normatividad.

La noche es el común denominador temporal de estos cuentos –los más osados del escritor–, donde Tario emplea el recurso de *animizar* y *humanizar* distintas entidades carentes de conciencia: un ataúd, una gallina, un traje, un buque, un perro, un muñeco. Y cuando se trata de humanos, éstos siempre están al borde de la locura o su conciencia es totalmente diferente y anticonvencional, como en “La noche del loco”, de tema necrófilo y en “La noche de los cincuenta libros”, donde el sustrato

---

<sup>122</sup> Vid., Felipe F. Aragón, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, UNAM, FFyL, Tesis de maestría, México, 2006, p. 11.

gótico es inconfundible. Los textos aquí son más propiamente siniestros, mas logran dar paso a lo macabro y lo sobrenatural, pero sobre todo socavan nuestra idea de la realidad.

*Tapioca inn. Mansión para fantasmas* es un retorno al género inicial, una vez que Tario había publicado tres obras con registros totalmente diferentes (uno realista y otros dos lírico-amorosos). Este volumen de cuentos ha sido visto como poco logrado; su tono ya no es de la procacidad de *La noche*.<sup>123</sup>

Muy probablemente se han hecho lecturas prejuiciadas, esperando encontrar la atrevida dimensión, generalmente sin concesiones, de la obra anterior. Sin embargo en esta colección es visible la intencionalidad, no de afrentar, sino de mirar la realidad –y lo sobrenatural como parte de ella- de manera jocosa, lúdica.

Nueve cuentos conforman el libro. Sobresalen textos como “La polka de los Curitas”, sobre una rara enfermedad en que todos en un pueblo oyen sin cesar una polka; “Usted tiene la palabra”, a su manera atrevido y en donde se parodia al Lázaro bíblico, pero también se mueve a risa y reflexión; “El terrón de azúcar”, en el cual se desvela el fraude del ser más longevo del planeta; “Música de Cabaret”, con su estructura fractal y su valor aforístico y surrealista y “T:S:H:”, historia de fantasmas e infidelidad.

A principios de los cincuenta, cuando se publica *Tapioca inn. Mansión para fantasmas*, todavía no han aparecido los relatos de Fuentes y Pacheco, los cuales no incluyen ninguna línea lúdica. Esto puede dar una idea del desconcierto que causó la obra al proponer una fusión de elementos impensables, puesto que aún no se instalaba el canon fantástico. Es decir, el género todavía no empezaba a “asustar” cuando ya estaba siendo diversificado por Francisco Tario.

---

<sup>123</sup> Mario González lo considera “voluntarioso”, pero con “mucho de fallido”. *Vid.*, “En compañía de un solitario”, prólogo a *Francisco Tario. Cuentos completos*, Lectorum México, 2004, pp. 22-23. Alejandro Toledo explica que, en realidad, se trata de un experimento donde asoma siempre la *carnevalización*. *Cfr. El fantasma en el espejo*, CNCA, México, 2004, pp. 53-54.

*Una violeta de más* se compone de dieciséis cuentos. Aquí se encuentra siempre lo insólito puesto a funcionar en ambientes extraños emanados de la propia cotidianidad, construyendo lo mismo lecturas incómodas, nostálgicas o lúdicas. Así, hallamos al incómodo y extraño “inquilino” que propicia un ambiguo cambio de sexo del protagonista (“El mico”); al fantasma amenazante que castiga a su viuda por no cumplir una promesa (“Ave María Purísima”); al marido desaparecido de su propia casa que se fugó con la mujer de una pintura (“Asesinato en do sostenido mayor”); el tema fantasmal con diversos matices emocionales, tanto lo carnavalesco en “Éxodo”, como lo angustioso en “El balcón” o lo abiertamente nostálgico en “La banca vacía”.

Pero con toda seguridad el cuento más famoso de Tario es “Entre tus dedos helados”, el cual ha sido antologado en más de una ocasión. Se trata de un relato muy reconocido y con justa razón, entre otros motivos por la hábil confusión de los planos onírico-real, la prosa tan cuidada, el ambiente tan maliciosamente dubitativo y el manejo poético y alucinante de los temas del incesto y la muerte.

En lo general, como lo anota Mario González, el fantasma resulta elementos unificador de los cuentos de Tario,<sup>124</sup> pero la estética dominante es la de lo grotesco: una representación deformada que conmina a reír y, sin embargo, nos lo impide al mismo tiempo por la incomodidad temerosa en que nos introduce.<sup>125</sup>

En 1958 aparece la primera publicación de Guadalupe Dueñas (1920); la colección de cuentos *Tiene la noche un árbol*, que tan elogiosos comentarios ha merecido, al menos de la crítica que no la ha ignorado.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Vid. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>125</sup> Vid., Felipe Aragón, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>126</sup> Así, para Martha Robles el volumen contiene lo más destacado de su obra y lo más representativo por su variedad temática. Vid., *Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989. Más directamente se ha dicho que éste es el “libro perfecto” de la autora. Vid., Mario González, *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tusquets, México, 2001, p.155. En contraste, Aurora Piñeiro considera que el más logrado de los libros de Dueñas es *Antes del silencio*, el último y donde supera todas sus influencias. Vid., *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela*

Aparecen, pues, cuentos como “Al roce de la sombra”, relacionado en alguna medida con *Aura* y de corte gótico; “Guía en la muerte”, sobre una visita a las momias de Guanajuato; y “Las ratas”, donde la nota de horror – en tan breve espacio- alcanza proporciones poco vistas en el cuento mexicano, aunque *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, data del mismo año.<sup>127</sup> Y claro, no se puede dejar de lado el alto contenido tenebroso y siniestro de “Historia de Mariquita”, el feto conservado en formol que acechaba desde su pomo de cristal la vida de sus hermanas.

Los motivos siniestros y la imaginería gótica se mezclan con planteamientos fantásticos y le dan una fuerza narrativa a los relatos muy sugerente; el tremendismo se manifiesta con diversidad, aunque igualmente es posible hallar narraciones humorísticas, como “Prueba de inteligencia” o “Al revés”.

Casi veinte años después Guadalupe Dueñas publica *No moriré del todo* (1978), donde hay mucho menos espacio para el humor y donde se abre, en cambio, la línea erótica. Desatacan relatos como “Extraña visita”; “Pasos en la escalera”, y “La dama gorda”.

Al igual que en el volumen anterior lo insólito y macabro se revelan en algún punto de lo cotidiano hasta alcanzar dimensiones desmesuradas, como en el caso de “Pasos en la escalera”, donde la figura del monstruo aparece tan llanamente como no lo había hecho en el libro anterior. “La dama gorda”, una aparente historia de amores ilícitos entre una señora y su chofer, termina orientándose hacia un desvelamiento de lo sobrenatural; mientras en “Extraña visita” lo ominoso e inquietante se manifiestan a través de los niños deformes y la indefinida entidad maligna –la visita- que los acecha, como en “El huésped”, de Amparo Dávila.

---

Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva gótica, UNAM, FFyL, Tesis de maestría, México, 2001, p. 130.

<sup>127</sup> Sin embargo ya en 1954 –coincidiendo con la aparición de *Los días enmascarados-*, publica sus primeros relatos bajo el título de *Las ratas y otros cuentos* bajo el sello de la revista *Ábside*, de la cual fue colaboradora habitual. *Vid., Ibidem*, p. 123.

Finalmente en *Antes del silencio* (1991) destacan los relatos “Enemistad” y “La sorpresa”. El primero presenta una clara influencia de Poe: la presencia amenazante de un gato se sitúa en el terreno de lo aparentemente sobrenatural. El segundo es un cuento donde lo siniestro se magnifica con la aterradora sorpresa final, donde la víctima es un niño y la Navidad el contexto irónico.

En cualquier caso vale la pena destacar la situación de los personajes y su relación con el espacio. Una de las marcas distintivas de la narrativa de Dueñas es el estado de indefensión de sus protagonistas, especialmente femeninas,<sup>128</sup> lo cual aumenta el sentimiento de angustia y de miedo. De hecho la vena gótica tal vez se sobreponga a la fantástica en el caso de Dueñas.<sup>129</sup>

Por último es imperativo hablar de otra escritora mexicana frecuentemente olvidada y cuya obra tampoco tiene el lugar que merece: Amparo Dávila (1928). Al igual que Dueñas tiene tres colecciones de cuentos: *Tiempo destrozado* (1959); *Música Concreta* (1964); y *Árboles petrificados* (1977).

Por supuesto hay cierto parecido y elementos comunes a Dávila y Dueñas. Pertenecen a la misma generación y ambas hacen una narrativa cercana a lo gótico, donde el terror y lo fantástico son ejes definitorios de su producción. Amparo Dávila es tal vez más constante en cuanto a su manejo de lo fantástico; esto puede verse como una desventaja también: hay menos variedad temática en sus relatos.

---

<sup>128</sup> Cfr., *Ibidem*, p.249. Un complemento a esto también es señalado por la propia Piñeiro cuando habla de la relación entre los personajes y el espacio.

<sup>129</sup> En todo caso con frecuencia los límites se diluyen; en contraste me parece enteramente cuestionable la posición crítica que acerca la narrativa de la autora al realismo mágico. Cfr., Rose Schatzky Minc, *Lo fantástico y lo real: Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*, Rutgers University, Michigan, 1976, especialmente “Conclusiones”, pp. 167-175.

De los 32 cuentos publicados por la autora 15 son fantásticos.<sup>130</sup> A éstos habría que agregar los textos con elementos fantásticos, pero pertenecientes a lo gótico, al terror o al horror.

En *Tiempo destrozado*, por ejemplo, casi todos los relatos son fantásticos. Destacan “El huésped”; “La quinta de las celosías”; “Alta cocina”; “Final de una lucha”; “La señorita Julia” y “Moisés y Gaspar”.

Por supuesto, varios ejes temáticos atraviesan el libro: el vampiro, el monstruo, el doble, la entidad ambigua humana-animal, la aparente locura; pero siempre aparece el factor subversivo de la realidad y el orden establecido. En algunos casos puede verse una relación con otros autores como Quiroga (“El huésped”) o Stevenson (“La quinta de las celosías”).

Si el primer libro de Dávila está claramente marcado por una intencionalidad fantástica y de terror –y como proyecto global es la obra más definida de las revisadas hasta ahora-, el segundo sigue la línea, sin embargo está más focalizado en un tema específico de lo fantástico y lo siniestro: el *Doppelgänger*.

En efecto cuatro de los ocho relatos integrantes de *Música concreta* presentan esta línea, en diversos grados o formas. “Arthur Smith” y “El jardín de las tumbas” –éste de ambiente totalmente gótico- tratan una confusión de tiempos en los cuales los protagonistas sufren desdoblamientos: en el primer caso hay una regresión a la infancia; en el segundo una doble vida infantil y adolescente. En “Detrás de la reja” las dos mujeres se hallan vinculadas hasta el extremo de trastocar sus posiciones; mientras en “El desayuno”, a partir de la confusión de planos, la protagonista se duplica y sus acciones soñadas se convierten en realidad.

Sobresale también la narración que da título al libro. En ella se presenta lo fantástico con base en la bien construida ambigüedad, nunca

---

<sup>130</sup> Según lo consigna Irenne García. *Vid.*, “Fantasía, deseo y subversión”, en Aralia López (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras del siglo XX*, COLMEX, México, 1995, p. 302-303.

se sabe si ocurre de verdad la terrible metamorfosis final o si todo queda en el nivel psicológico de la alucinación inducida. Es uno de los textos más representativos de la obra de Amparo Dávila.

*Árboles petrificados* es un volumen que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1977. Sigue la misma estética de los anteriores y en él se pueden distinguir cuentos como “La rueda”, “Estocolmo 3” y, de manera especial, “El último verano”. Si bien, textos como “El abrazo”, con su tema fantasmal; “El patio cuadrado”, con su onirismo provocativo; y “Griselda, con su claro componente siniestro, apuntalan los efectos de horror y zozobra, además de complementar debidamente los temas del “escape de la realidad, los problemas de la identidad y las perturbaciones persecutorias”,<sup>131</sup> que se hallan en el conjunto de la obra de la autora.

“La rueda” apunta a la idea de la circularidad donde se confunden sueño y realidad; “Estocolmo 3” muestra una anécdota fantasmal con algo de paranoico; y “El último verano” construye nuevamente un choque de isotopías en el que no se puede determinar si los coágulos que persiguen a la mujer son macabra realidad o paranoia culposa.

Se evidencia en Dávila toda una poética de la otredad que Susan, Montero resume en cuatro formas de *alter*: alteración, altercado, alternativa y lo alterno.<sup>132</sup> Considero este último el más importante Por su relación con lo oculto, lo *otro*, lo siniestro y lo malévolo.

Por otra parte, al igual que en Guadalupe Dueñas, se aprecia una representación del conflicto del sometimiento femenino y, entonces, son las mujeres quienes, principalmente, viven situaciones límite y están expuestas las circunstancias y hechos insólitos y macabros, los cuales vienen a devastar un orden conveniente a la cultura falócrata.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Vid., Martha Robles, *Op. cit.*, p. 115. De hecho la autora considera estos temas como típicos en la narrativa femenina de la época y ejemplifica con Inés Arredondo, Josefina Vicens y Luisa Josefina Hernández.

<sup>132</sup> Vid., “La periferia que se multiplica”, en Aralia López, *Op. cit.*, pp. 189-191.

<sup>133</sup> Vid., Irenne García, *Op. cit.*, p. 300.

Tal vez Francisco Tario, Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila puedan considerarse la aristocracia marginal de lo fantástico mexicano. Si bien se ha iniciado su rescate literario en los últimos años, aún se debe ser cofrade de la marginalidad literaria para conocerlos. Esto les da un encanto especial y una dimensión cuasi-legendaria, pero aun así su desconocimiento y falta de difusión es una lamentable injusticia literaria que se ha venido cometiendo en nuestro país.

## 2.6 Tradición fantástica en México

La idea hasta aquí ha sido subrayar tres momentos de especial importancia en la literatura fantástica mexicana y rescatar tres casos profundamente significativos que son, todavía, un lado oculto, a pesar de su clara relevancia. Sin embargo seis nombres no agotan el repertorio de autores fantásticos en México.

La lista puede crecer incluso con relativa facilidad en cuanto uno hurga un poco en el panorama de la narrativa nacional de la segunda mitad del siglo XX. Si en 1955 Luis Leal alcanzó a atisbar algunos ejemplos -y el más importante de ellos Francisco Tario-,<sup>134</sup> cincuenta años después muchos nombres más pueden incluirse.

Actualmente los nombres de autores fantásticos o relacionados con esta estética no son pocos. Lo mismo hay escritores con ideas más afines a lo fantástico tradicional que a lo neofantástico, tal como apunté en el capítulo anterior siguiendo la propuesta de Jaime Alazraki. Es decir, los registros mismos de lo fantástico se han constituido tanto en obras cuya intencionalidad emotiva es la duda inquietante y con ello el temor; como

---

<sup>134</sup> Vid., *Breve historia del cuento mexicano*, UAT-UAP, México, 19990, p. 120-121. Por su parte, 25 años después Rafael Llopis sólo reconoce a tres autores mexicanos de lo fantástico: Juan José Arreola -aunque inexplicablemente ejemplifica con *La feria*-, Alfredo Cardona Peña -costarricense formado literariamente en México- y, nuevamente, Francisco Tario. Vid., *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Ed. Júcar, Madrid, 1974, p. 346.

aquellas en las cuales se busca más la admiración y la reflexión intelectual.

Otro escritor de indudable trascendencia en nuestro país que incursiona en las fronteras de lo fantástico es Juan José Arreola. De hecho su caso se afilia más claramente en la veta neofantástica. Con frecuencia la intencionalidad textual subyacente en su cuentística es profundamente lúdica; suele presentar casi desde el principio del relato el objeto fantástico y el lector va familiarizándose con él por medio de los señalamientos irónicos.

En efecto, en narraciones como “En verdad os digo”, “Anuncio”, “Parábola del trueque”, de *Confabulario* –textos escritos en clave irónica- se halla un obvio interés por mostrar lo ridículo asombroso con fines reflexivos. En el terreno de la minificción relatos como “Flash”, “Alarma para el año 2000” o “Autri”, de *Prosodia* cumplen una función muy similar, salvo que presentación de lo inconcebible y su naturalización son virtualmente simultáneos, dada la brevedad textual.

Autores de reconocida trayectoria han ingresado –tal vez por otras vías- al terreno fantástico, al menos parcialmente. Salvador Elizondo, con su gusto por lo mórbido, lo extraño y lo terrible destaca con *El hipogeo secreto*. Sergio Pitol, muy vinculado con la estética de lo grotesco, ha producido cuentos de corte siniestro o incluso grotesco-fantásticos, especialmente en su primera etapa:<sup>135</sup> “Amelia Otero”; “El relato veneciano de Billie Upward”; “Victorio Ferri cuenta un cuento”, entre otros. En ambos autores hay una clara tendencia hacia lo gótico.<sup>136</sup>

Por otro lado algunos cuentos incluidos en *La semana de colores*, de Elena Garro, resultan cercanos a lo fantástico tradicional. “¿Qué horas es?”, “El duende”, “El anillo” y, por supuesto, “La culpa es de los

---

<sup>135</sup> Vid. Laura Cázares, “Lo grotesco en la cuentística de Sergio Pitol”, en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, UAT, México, 1997, p. 112-120, 125.

<sup>136</sup> De hecho Federico Patán los incluye entre el grupo de escritores parcial o totalmente góticos en México, además de Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Beatriz Espejo, Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Francisco Tario y Álvaro Uribe. Vid., *Op. cit.*, p. 124.

tlaxcaltecas” son textos donde lo sobrenatural está codificado con clara intención textual de sobrecoger al lector. Sin embargo la duda, si se establece, queda rápidamente disuelta, a favor de la afirmación de lo sobrenatural, con lo cual los relatos suelen desplazarse hacia lo maravilloso todoroviano.<sup>137</sup>

Sin embargo el panorama fantástico se enriquece con obras y escritores mucho menos difundidos y no necesariamente menos importantes que los antes mencionados. Siguiendo un orden cronológico en donde quepan los autores parcial o totalmente fantásticos (lo gótico, lo siniestro, el terror siempre se relacionarán en alguna medida con lo fantástico) y, sin la idea de ser exhaustivo, se puede apreciar en una línea muy constante el cultivo del género en México.

Alfredo Cardona Peña, periodista notable en la línea cultural y poeta, dio a conocer en 1966 *Cuentos de horror, de misterio y de magia*, título que trae a la mente a Horacio Quiroga, en donde aborda lo fantástico en sí y algunas de sus reducciones, como la ciencia ficción.

Si en 1960 María Elvira Bermúdez había publicado ya un cuento sobre el diablo, “La búsqueda”, para 1973 da a conocer su libro *La casa y el árbol*, de matices humorísticos.

En 1975 Humberto Guzmán publica *Manuscrito anónimo*, libro con cuatro narraciones que forman un todo, pero de las cuales sobresale “Perra (percusión en cuarenta y cinco movimientos)” y “Textos inservibles”.

Lorenzo León es uno de los más fieles aficionados a lo fantástico y el terror. En 1985 ganó el Premio Nacional de cuento San Luis Potosí con *Los*

---

<sup>137</sup> Por supuesto queda el caso de *Recuerdos del porvenir*, la cual no incluyo aquí en el comentario por ser una novela. Sin embargo es evidente que la incertidumbre es inherente al texto e incluso su definición genérica es dudosa, estaría oscilando entre lo fantástico y el realismo mágico.

Otras novelas donde lo fantástico se presenta en coincidencia con el periodo de consolidación del posmodernismo en la narrativa mexicana son *Luz que se duerme* (1969) y *El oscuro señor y la señora* (1973), de Raúl Navarrete; en ambas aflora una prosa muy poética a la manera de *Aurelia*, de Gerard de Nerval. Más adelante Gabriela Rábago publica *Todo ángel es terrible* (1981), donde se maneja el tema del terror infantil y, posteriormente, *La voz de la sangre* (1990), en la cual se recrea el ambiente gótico puesto en la escena mexicana

*hijos de las cosas* y en 1986 publicó otro libro de cuentos: *La realidad envenenada*, ambas con evidentes influencias de Lovecraft y Arthur Machen; recientemente se reunieron los dos volúmenes en *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror* (2007). También destaca su novela *Miedo genital* (1991), sobre una deidad maléfica prehispánica; la novela contiene también de manera fractal otras narraciones: “Sapélicos I” y “Sapélicos II”.

Ana García Bergua es otra de las escritoras cuya obra se relaciona con lo fantástico, sus libros de cuentos *El imaginador* (1996) y *La confianza de los extraños* (2002) son muestra de ello. Al margen de su novela *El umbral*, donde a la línea fantástica se impone la romántica.

Ya muy a finales del siglo XX y principios del presente se encuentran creadores como José Ricardo Chaves, quien entre otras obras ha publicado *Cuentos tropigóticos* (1997) y *Jaguares góticos* (2003). Libros de relatos donde se establece que lo gótico puede ocurrir en cualquier parte; así lo perturbador y lo sobrenatural encuentran cabida siempre.

Cecilia Eudave, por su lado, ha dado a conocer *Invencciones enfermas* (1997) y *Registro de imposibles* (2000); mientras Gerardo Piña manifiesta su vocación fantástica en el volumen de cuentos *La erosión de la tinta y otros relatos* (2001).

Por todo lo anterior me es imposible coincidir con lo dicho por Ricardo Chávez Castañeda quien, siguiendo una idea de Rafael Martínez Lloreda, afirma que el cuento de terror en México no existe.<sup>138</sup> Justamente ha sido esa línea de lo fantástico la que he privilegiado en este apartado.

Sin embargo el panorama de lo fantástico mexicano y sus ligas con el terror, el horror, lo decadente, lo gótico, lo siniestro, lo gótico, no estará

---

<sup>138</sup> *Vid.*, “Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en Alfredo Pavón, *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, p. 219. Incluso Chávez Castañeda considera a Amparo Dávila, Emiliano González y Francisco Tario como los únicos autores dedicados exclusivamente al género y considera que “tienen poco que ofrecer”. No puedo estar de acuerdo con ese punto de vista, si consideramos que puede haber terror –y es frecuente– en lo fantástico; en el gótico es obligatorio que lo haya (y no son pocos los autores mexicanos que manejan ese registro); si bien es cierto que incluso puede haber terror sin intervención de lo gótico y de lo fantástico.

nunca completo si no se incluye en él a quien Augusto Monterroso considera el único autor plenamente fantástico en México: Emiliano González; de él hablaré a continuación.

### **Capítulo III. Un sendero oculto. La obra de Emiliano González**

La década de los setenta en la narrativa mexicana es complicada por el concurso de voces que de ella participaban, incluso aquellas totalmente contrapuestas, a la manera de Los Contemporáneos y los Estridentistas. No puede ignorarse, después de todo, la contraposición en la estética narrativa de autores como Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitlor o Inés Arredondo, por una parte; con la de José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, por otra.

Emiliano González comienza a publicar en esa época, con un evidente interés en la narrativa. Primero compila una antología sobre cuentos de terror y, posteriormente, en su primer libro de ficción, combina relatos con poesía.

Los géneros abarcados por Emiliano González también incluyen la narrativa de extensión media –vacilante entre el cuento largo y la novela corta-, la prosa poética y el ensayo. En conjunto, la narrativa del autor es, cualitativamente, lo más importante al ser su terreno más propositivo.

La cercanía del escritor con los temas, motivos y géneros cercanos a lo fantástico, lo ubica en una posición de singularidad en el panorama de la narrativa mexicana. Sus publicaciones se inician cuando aún se sentía el aliento de la onda y su enfrentamiento estético con la Generación del Medio Siglo, dadas las propuestas contrastantes entre el humor, el desenfado, la ironía, los temas juveniles y el lenguaje de la onda, por un lado; y el desencanto, el cosmopolitismo, la fatalidad, el sentido de trascendencia estética reflejada en una escritura más depurada, por el otro.

El panorama de la narrativa breve en nuestro país dejaba ver un momento de transición en la que la década de los setenta fue esencial. Ya Lauro Zavala –y abundaré sobre esto más adelante- subraya la importancia de este momento en la aparición del cuento posmoderno, pues

–señala– a fines de los sesenta y principios de los setenta aparecen los elementos de humor e ironía que marcan al cuento posmoderno.

La narrativa de Emiliano González está situada en los terrenos de lo fantástico moderno, o neofantástico, en oposición a lo fantástico tradicional del siglo XIX, sin embargo su contexto de producción es ya prácticamente el del posmodernismo.

De esta manera, aunque la obra de González sea moderna en cuanto a su concepción de lo fantástico, no escapa a ciertas características del posmodernismo, de la misma forma como sucede, por ejemplo, con Julio Cortázar, por citar un ejemplo. Emiliano González es moderno en términos fantásticos, pero ciertas características posmodernas permean su obra, lo cual es del todo explicable por su contexto y por la influencia de Borges, precursor del posmodernismo literario.

De hecho un rasgo muy esencial de este posmodernismo en Emiliano González es la fusión de elementos decimonónicos –modernistas, decadentistas– con la naturaleza auterreflexiva y metaliteraria de su obra –muy borgeana, muy del siglo XX– en constante diálogo con géneros, estéticas, autores; en fin, con la literatura misma, tal como veremos en los dos capítulos finales de esta investigación.

Después de todo, la narrativa del autor pertenece ya a una época marcada por la ruptura de los grandes paradigmas y por las espectaculares tecnologías,<sup>139</sup> si bien la revolución tecnológica de fines del siglo XX llegaba a su cima en los años noventa.

Por supuesto, las posibilidades abiertas por el posmodernismo incluyeron de manera muy visible la hibridación genérica, el sentido lúdico, la parodia, la ironía, la *carnavalización*. Los temas y formas de lo fantástico ciertamente no abundan, pero en efecto la tradición fantástica

---

<sup>139</sup> En 1979 y 1983, respectivamente, se publicaban las obras de Francoise Lyotard, *La condición posmoderna*, y Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*. Por otro lado, las dos obras en las que pongo especial atención en este trabajo datan de 1978 y 1989.

se ha instalado ya (como lo hemos visto en el capítulo anterior) con voces singulares y reconocidas (o en proceso de serlo).

Por lo pronto se debe enfatizar que en los ochenta y los noventa, las tendencias a fusionar posibilitan también la mezcla de estéticas cercanas. Así, en ese contexto puede explicarse también que diversos –aunque cercanos- registros aparezcan en la cuentística de González, donde lo erótico, lo fantástico, lo decadente, lo gótico, lo lúgubre, lo siniestro, lo feérico y otros, se aproximan y diluyen, se (con)funden.<sup>140</sup>

Por otro lado, –y en aparente contradicción- es notable que, en lo general, la obra de Emiliano González no contiene las principales –o al menos las más visibles- características del cuento posmoderno distinguidas por Lauro Zavala.<sup>141</sup>

A las posiciones estéticas enfrentadas que significaron los grupos de la onda y la escritura en los años sesenta, siguió una década de posibilidades de fusión donde aquellas visiones encontradas se percibieron ya más como simple maniqueísmo, se fue diluyendo la confrontación entre narrativa comprometida y narrativa artística.<sup>142</sup> La estética posmoderna

---

<sup>140</sup> Para Lipovetsky, por ejemplo, el panorama de esta época se caracteriza, artísticamente, por reproducir los grandes descubrimientos del primer tercio del siglo y, así, el posmodernismo es “la explotación extremista de los principios modernistas”. *Vid. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, 2ª ed., Anagrama, Barcelona, 2004, p. 82. Esto evidencia que, después de todo, hay varios modernismos y la propia delimitación entre modernismo y posmodernismo, así como su relación, no terminan de ser discutidas.

<sup>141</sup> Por ejemplo, para John Brushwood la novela mexicana publicada en los setenta posee tres características: es metaficcional, hay una “presencia espectral” del 68 y es fuertemente urbana. *Vid. “Características de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982”, en La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México, 1985, pp. 17-34. Por su parte Lauro Zavala señala que el cuento posmoderno efectivamente es metaficcional, pero no a la manera de la novela –metaficción historiográfica-, sino como una “intertextualidad itinerante”, donde las fronteras intergenéricas quedan desdibujadas. Este cuento posmoderno, cuyos antecedentes se encontrarían en Borges, Cortázar, Felisberto Hernández, Anderson Imbert y Ricardo Piglia, se inicia entre 1967 y 1971 –momento de ruptura- y se caracteriza por el tono lúdico y la fuerte presencia del humor y la ironía. *Cfr. Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Nueva imagen, México, 2004, pp.123-127. Son, por cierto, estos últimos tres elementos prácticamente inexistentes en los textos de Emiliano González.

<sup>142</sup> *Cfr. Hernán Lara Zavala, “Prólogo” a Ruptura y diversidad*, UNAM, México, 1990, p. 11.

dio cabida a todas las posturas, o bien las acercó y las disolvió en sus propios procesos de hibridación.

De hecho, en algún momento, hay en González un curioso acercamiento de líneas contrapuestas. Si bien su obra tiene evidente influencia del simbolismo, decadentismo y modernismo, él mismo escribió una curiosa obra de teatro con toda la idea experimental, lúdica y contracultural de la onda.<sup>143</sup>

Los datos sobre Emiliano González Campos no abundan, él mismo parece preferirlo así. Nació en México en 1955 y es hijo del diplomático mexicano Enrique González Pedrero y de la escritora cubano-mexicana Julieta Campos. Inició la carrera de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la cual abandonó por considerar que las lecturas allí propuestas impedían su desarrollo literario.<sup>144</sup>

Su caso como escritor reviste cierta singularidad, ya que empezó a escribir profesionalmente muy joven. En 1971, con apenas 16 años, inicia sus colaboraciones en los suplementos “Fin de semana” y “El Gallo Ilustrado” del periódico *El Día*. A los 18 años, en 1973, publica su antología de cuentos de terror en español titulado *Miedo en castellano*; ese mismo año y el siguiente colabora semanalmente en “El Herald Cultural”, de *El Herald*.

---

<sup>143</sup> Al tratar de explicar las motivaciones y sentido de su obra de teatro, titulada *El rey (trova-love)* (a la que también se ha referido como *El rey (pópera)*), señala algunos términos allí registrados como antecedentes del lenguaje de la onda y, anota, “yo mismo soy, por mi vida y mi manera de ser, precursor de tal movimiento subterráneo”. Vid. “Nuestras aportaciones”, en E. González y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito (antología)*, 2<sup>a</sup> ed., FCE, México, 1994, p. 497. Aún así debe notarse que no se considera precursor o miembro de la onda como tendencia literaria, algo que, pese a *El rey (trova-love)*, sería simplemente inadecuado: de acuerdo con el autor la obra data de 1967 (cuando él tenía 12 años), aunque su publicación fue en 1989, en la primera edición de *El libro de lo insólito*. Por cierto no incluyo aquí el comentario de esta obra por ser claramente formativa. Por otro lado nada más evidente en los textos de González que su gusto por el discurso cuidado y preciosista, dadas sus lecturas de autores simbolistas, modernistas y decadentistas, así como, tal vez, la propia impronta estética de Julieta Campos.

<sup>144</sup> Vid. “Emiliano González”, en *Ruptura y diversidad*, UNAM, México, 1990, p. 46.

Los años 1975 y 1976 son también muy significativos para González, pues obtiene sendas becas, la del Centro Mexicano de Escritores y la del Instituto Nacional de Bellas Artes. Precisamente, gran parte de la primera le ayudó a confeccionar su primer libro de creación: *Los sueños de la bella durmiente* (Joaquín Mortiz, 1978), con el cual ganó el premio Xavier Villaurrutia.<sup>145</sup> Así, a los 23 años, el autor había iniciado una prometedora carrera que incluía dos becas, dos libros publicados y el premio mencionado.<sup>146</sup>

En realidad la obra de González no es de ningún modo cuantiosa. Sus libros de creación son sólo ocho y todos ellos son breves. La cronología de sus publicaciones es la siguiente:

- 1) 1973: *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (antología).
- 2) 1978: *Los sueños de la bella durmiente* (narrativa y poesía).
- 3) 1986: *La inocencia hereditaria* (poesía).<sup>147</sup>
- 4) 1987: *Almas visionarias* (ensayos).
- 5) 1988: *La habitación secreta* (poesía).
- 6) 1989: *Casa de horror y de magia* (cuentos).
- 7) 1989: *El libro de lo insólito* (antología en coautoría con Beatriz Álvarez Klein).
- 8) 1991: *Orquidáceas* (poesía).
- 9) 2000: *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Doodle*, (novela corta).
- 10) 2007: *Historia mágica de la literatura I*, (ensayos).<sup>148</sup>

El panorama que a continuación ofrezco de la obra de Emiliano González no sigue el orden cronológico. Agrupo, más bien, con criterio

---

<sup>145</sup> En 1974 lo había ganado Julieta Campos.

<sup>146</sup> Se trata de uno de los escritores más precoces de la narrativa mexicana contemporánea; tal vez sólo superado por José Agustín (1944), quien a los 21 años tenía ya publicadas dos novelas: *La tumba* (1964) y *De perfil* (1965).

<sup>147</sup> Posteriormente publicado con el título de *Los rituales de la Danna*, en 1989, como parte de *El libro de lo insólito*.

<sup>148</sup> Señalo entre paréntesis el género. Sin embargo hay matices genéricos que explicaré más adelante, cuando haga el comentario crítico de cada obra.

genérico para establecer una mirada de conjunto sobre las diversas manifestaciones literarias del autor. Incluso de esta manera puede apreciarse con claridad la mayor importancia de la narrativa del autor.

### 3.1 Las antologías: florilegios del mal

Emiliano González ha publicado un par de antologías donde ha compilado narrativa y poesía relacionadas con el misterio, lo fantástico, el terror, el erotismo y otros temas relacionados.

*Miedo en castellano...* es la primera compilación, en ella se reúnen veintiocho cuentos, de la tradición hispánica, que representan la “literatura de miedo”.

La antología se divide en dos partes, pues el compilador utiliza un criterio perfectamente congruente para matizar el *corpus* recogido y no ofrecerlo como un monolito de estética homogénea, lo cual efectivamente no sucede, si bien en el criterio de González hay cierta inconsistencia que explicaré a continuación.

Los textos están divididos en fantásticos y macabros, en virtud de que, según el compilador, en los segundos no se violan las leyes del mundo conocido, sino sólo se llevan a extremos absurdos. Lo fantástico supone lo macabro, pero no a la inversa.<sup>149</sup>

Se toma entonces como fantástico lo sobrenatural que causa miedo, no la inquietante indeterminación entre lo natural y lo sobrenatural, lo cual bajo la óptica actual –postodoroviana- no sería aplicable, como he apuntado en el primer capítulo. Por otro lado, al considerar a ciertos autores como Cortázar, la antología se abre también a lo neofantástico, es

---

<sup>149</sup> Vid. “Introducción” a *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico*, Ed. Samo, México, 1973, p. 7. Es una distinción similar –no igual- a la hecha por Todorov entre lo fantástico y lo extraño. La base del criterio empleado en la antología es si la causalidad del miedo representada en el texto es sobrenatural o no, por eso el compilador afirma para sintetizar la diferencia entre fantástico y macabro: “No hubo fantasmas en Auschwitz”.

decir, al relato cuya intención textual no es el sobrecogimiento, sino la perplejidad del lector, sin recurrir a la incertidumbre de lo fantástico.<sup>150</sup>

En cualquier caso esta primera compilación de Emiliano González, como se deja ver desde el logrado título, es una respuesta al prejuicio de que lo fantástico y sus manifestaciones cercanas (el terror, lo gótico, lo misterioso) serían incompatibles con el idioma español.

Los autores contemplados son esencialmente cubanos (9) y españoles (7), en menor proporción argentinos (6) y mexicanos (4), y únicamente dos uruguayos, entre ellos Mario Benedetti, quien aparece equivocadamente como colombiano.<sup>151</sup>

Toda proporción guardada, *Miedo en castellano...* es una versión, focalizada en la tradición hispánica, de lo iniciado por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en la *Antología de la literatura fantástica*, obra evidentemente conocida por Emiliano González.

*El libro de lo insólito*, segunda antología de González en colaboración con Beatriz Álvarez Klein, fue publicada en 1989. Se trata de una obra mucho más ambiciosa que la anterior, dada su idea de integrar narrativa, poesía y ensayo; como por incluir a autores de distintas lenguas y nacionalidades.

Asimismo la compilación intenta un recorrido por el mundo de lo extraordinario ya sin cotos teóricos como la dualidad macabro-fantástico; la aparición de lo insólito se muestra tanto en el simbolismo francés como en el modernismo hispanoamericano; en el mundo feérico como en el decadentismo o en autores de literatura esotérica. Los propios

---

<sup>150</sup> Pero debe considerarse que la teorización de lo fantástico era sumamente reciente en el año de publicación de *Miedo en castellano...*; aunque González cita a Louis Vax y Roger Caillois, la mayor parte de los estudios profundos sobre lo fantástico se inician en los años setenta, luego de la publicación de la obra de Todorov.

<sup>151</sup> Es curioso el dominio de autores cubanos, sobre todo por encima de una narrativa tan ligada a lo fantástico como la argentina. Sin embargo es clara la cercanía de González con la literatura caribeña por su línea materna. Por otro lado, si bien en toda antología habrá siempre ausencias, casi incomprensible que, fuera de José Emilio Pacheco, no aparezca ninguno de los autores a quienes hicimos referencia en el capítulo anterior: Reyes, Fuentes, Tario, Dueñas y Dávila, bien hubieran podido realzar la calidad de la antología, pero ya he insistido en la marginalidad de los últimos tres casos.

compiladores dan un espacio a su propia obra, incluso a textos inéditos y traducciones.

De hecho la mayor parte de los relatos y poemas del volumen son traducciones de González y de Álvarez Klein, de manera independiente o conjunta. En parte se trata de textos antes inexistentes en español, sin embargo también se encuentran nuevas versiones de obras ya muy conocidas, como en el caso de *Las aventuras subterráneas de Alicia*.<sup>152</sup>

La obra se divide en diez partes dedicadas cada una al simbolismo, modernismo, cuentos hispanoamericanos (donde se rescatan tres cuentos de *Miedo en castellano...*), literatura esotérica, poesía visionaria, literatura feérica, un ensayo (de Évelin Caron, sobre Arthur Machen), una escritora (Claudia Caballero) y dos apartados donde los compiladores registran algunas de sus propias creaciones.

El universo del libro es amplio, dada la diversidad de registros estéticos reunidos. Los autores son predominantemente ingleses, estadounidenses, franceses y mexicanos, aunque también los hay españoles, argentinos, cubanos e incluso hay un hawaiano, un brasileño y una salvadoreña. Sigue llamando la atención la ausencia de los escritores mexicanos a los que ya me he referido.<sup>153</sup>

En cuanto a las aportaciones de los compiladores se incluyen dos obras de González de los años 1966 y 1967: “Una sorpresa en el desierto” (cuento) y la ya mencionada *El rey (trova-love)* (teatro), respectivamente. Esto se complementa con textos recientes de ambos autores; algunos de

---

<sup>152</sup> Obviamente –y en la frontera peligrosa del *traduttore-tradittore*- los autores privilegian la tarea del traductor como un creador. En este sentido, por ejemplo, en el prólogo a una de sus obras, González, o un yo lírico (esto no queda del todo claro), elogia la traducción de Amado Nervo a *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells; la novela “al ser trasladada al español modernista de Nervo, se convertía en una obra muy diferente y original”. *Vid. La habitación secreta*, FCE, México, 1988, p.12.

<sup>153</sup> Sobre todo porque han transcurrido dieciséis años desde *Miedo en castellano...* y ya Francisco Tario, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas –sin mencionar los relatos de Reyes, Fuentes y Pacheco- eran un poco más conocidos. Incluso la segunda edición de la antología, de 1994, tampoco los incluye y parece lógico suponer que no es por ignorar sus obras, sino por considerar que no cumplen el perfil de textos de lo insólito, lo cual no parece muy factible.

ellos escritos conjuntamente. Ya de manera independiente aparecen cuentos y poemas de Beatriz Álvarez, mientras por su parte Emiliano González ofrece íntegramente su libro ya antes publicado, *La inocencia hereditaria* (1986) -insuficientemente distribuido en su momento, dice el autor- con algunas modificaciones mínimas y con otro título: *Los rituales de la Danna*. De éste hablaré más adelante.

*El libro de insólito* es un libro extraño que trata sobre lo extraño mismo; todo aquello que es o parece ser sobrenatural y trasciende las claves realistas de la literatura encuentra cabida aquí, aunque siempre habrá ausencias, notables o no.

El valor de la compilación está fuera de toda duda, tanto por contener a autores canónicos de lo irreal en algunos de sus grados y maneras (Beardsley, Lorrain, Rachilde, Lovecraft, Péladan, Machen, Nervo, Quiroga), como poco conocidos (Alfred Noyes, Don Blanding, Alice Lardé), o noveles como Claudia Caballero y Carmen Báez. El panorama, pues, resulta amplio y diverso e introduce de manera efectiva al mundo de lo insólito.

### 3.2 Las reflexiones: malos pensamientos

La obra ensayística de Emiliano González se concentra en dos títulos: *Almas visionarias* e *Historia mágica de la literatura I*. Si bien es cierto que la última parte de *Neon City Blues*...es también un largo ensayo sobre manifestaciones literarias diversas, es finalmente un colofón a las ficciones que dicha obra presenta.

El primer volumen de ensayos de González es *Almas visionarias* y en él se hallan reunidos una serie de textos publicados entre 1971 y 1984 en diferentes medios: desde sus tempranas incursiones en *El Día* y *El Herald* hasta colaboraciones aparecidas en la revista neoyorkina *Escandalar* y en la *Revista de la Universidad de México*, donde por cierto aparecieron también algunas de sus ficciones.

El libro está orientado hacia las filias literarias del autor, tanto en lo temático, como en lo estético y, por supuesto, pensando en cierto tipo de escritores vistos como “seres originales, intemporales y fantásticos”, como se dice en el prólogo.

La obra sigue en lo general el orden cronológico de publicación y hay una evidente justificación del título a partir de los autores de quienes se habla: Anaïs Nin, André Breton, Gautier, Amado Nervo, Efrén Rebolledo; Huysmans, Rodenbach, Rachilde y Arthur Machen, entre otros.

Por supuesto se brinda un espacio privilegiado a los autores decadentes, incluso a algunos poco atendidos –marginales dentro de los marginales- como el argentino Carlos Alfredo Becú, autor a los 17 años de la obra poética *En la plenitud del éxtasis* y al cual atribuye el ensayista haber empleado por primera vez el verso libre en español.<sup>154</sup> En esta misma línea hipermarginal destaca el ensayo sobre el español Antonio de Hoyos y Vinent, de quien se comentan *El monstruo* (novela) y *Los cascabeles de Madama Locura* (cuentos).

Los ensayos sobresalientes en este volumen son “Salamandra, 1919” así como “Lecturas de Arthur Machen”, “El pueblo blanco” y “De Elizabeth Siddal a Alice Liddell”. El primero habla sobre la novela *Salamandra* de Efrén Rebolledo y los otros sobre Arthur Machen, principal influencia en la narrativa de Emiliano González.<sup>155</sup>

El texto sobre Rebolledo, al margen de las continuas alusiones a Huysmans, Wilde, Jean Lorrain, es una interesante reflexión sobre el sentido del decadentismo mexicano a partir de esta novela tardía dentro de esa línea estética. González hace un seguimiento de los protagonistas de la

---

<sup>154</sup> González se basa en un juicio de Rubén Darío, quien consideró que, a diferencia del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, Becú sí empleaba versos libres a la manera francesa, mientras aquél sólo trabajaba combinaciones de versos normales en castellano. Por su parte, Max Henríquez Ureña, difiere de Darío al concluir, después de un breve análisis, que en realidad el procedimiento de Becú “apenas se diferencia del que utilizaba Jaimes Freyre”. *Vid. Breve historia del modernismo*, FCE, México, 1978, p. 179.

<sup>155</sup> Si bien el autor afirmó alguna vez que su obra no parte de influencias literarias: “Me identifico yo con varios escritores, pero no tengo influencias de ellos”. *Vid.*, “Emiliano González”, en *Ruptura y diversidad*, p. 46.

obra haciendo énfasis en la figura femenina, Elena Rivas, y su papel de *femme fatale*, con todo y su perversión de mantenerse pura a cambio del sometimiento y la tortura de los hombres.

Los dos primeros ensayos sobre Machen versan sobre el conjunto de su obra, aunque subrayando la importancia del relato “El pueblo blanco”, considerada por González la más lograda de las ficciones del escritor galés, al cual compara con Enoch Soames, el personaje de Max Beerbhom por lo escasamente conocido que fue.

El último de los textos sobre Machen es mucho más audaz: plantea que “El libro verde”, relato metadieético de “El pueblo blanco” fue escrito en realidad por Elizabeth Siddal, una niña londinense nacida en 1833, quien habría escrito aquellas páginas aterradoras –basadas en sus propias experiencias–, que luego fueron ocultadas y entregadas a Machen en 1906 por el crítico de arte John Ruskin. Este libro “perdido”, escrito cuando Siddal tenía 13 o 14 años, sería el antecedente y modelo de *Las aventuras subterráneas de Alicia*, primera versión de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll.<sup>156</sup>

*Almas visionarias* hace un recorrido por algunos casos extraños de la literatura, lo mismo en la narrativa que en la poesía y, en este sentido, es un libro vinculado con *El libro de lo insólito*, pero publicado dos años antes.

Hay también cuatro traducciones de obras de Virginia Woolf, Arthur Rimbaud, Théophile Gautier, y Aubrey Beardsley. La primera es de “A Haunted House”, texto que da título a la obra publicada en segunda edición en 1944 (la primera edición, de 1921 se titulaba *Monday or*

---

<sup>156</sup> Aquí habrá que recordar que Elizabeth Siddal fue además esposa de Dante Gabriel Rossetti, aquel poeta y pintor, fundador de la Hermandad Prerrafaelita, con la cual simpatizó John Ruskin, quien por otra parte también padeció periodos de locura que lo llevaron a la muerte: “he subjected frequent attacks of depression and mania after he was 50, he passed his long late years mainly at his house...” *Vid.*, *The New Encyclopaedia Británica in 30 Volumes*, Vol VIII, 15th edition, Chicago, 1974, pp.723. Emiliano González traza un paralelismo fonético entre Elizabeth Siddal y Alice Liddell, la inspiradora de la famosa novela de Carroll. *Vid.* “De Elizabeth Siddal a Alice Liddell”, en *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, p. 126.

*Tuesday*). Se trata de un texto ambiguo con obvio valor alegórico, aunque González –no sin cierta razón– lo considera pieza fantástica victoriana y, a la vez, cuento, poema en prosa o adivinanza.<sup>157</sup> Ésta es la primera traducción al español.

Un texto sin título de Rimbaud sobre los sueños de amor de un solitario y sus consecuencias sexuales, así como una crónica de Gautier, “Haschis”, sobre la experiencia de consumo de esta sustancia, son dos traducciones de poetas franceses hechas sobre la base de versiones inglesas.<sup>158</sup>

En el caso de Bearsdley se presenta la traducción de un fragmento de la novela *The Story of Venus and Tannhauser or Under the Hill* (el capítulo “De cómo el caballero Tannhauser entró en el Monte de Venus”). La obra es, en consideración de González, “sin duda la mejor novela erótica victoriana”.

Por último es digno de comentarse que hay un par de textos en los cuales el autor habla de sus ideas estéticas sobre la literatura: “Karpus Minthej” y “Dos respuestas”. En ellos Emiliano González se afilia al quehacer literario comprometido con el arte y el placer. Se distancia tajantemente del realismo “comprometido” (*sic*) y se adhiere a un nuevo romanticismo y decadentismo.<sup>159</sup> Para el autor la literatura honesta se debe al placer, al erotismo y a la magia.

---

<sup>157</sup> Vid. “La casa encantada”, en *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, p. 20.

<sup>158</sup> El autor sin embargo se muestra intelectualmente honesto: “[...] vertí, primero, literalmente y luego afiné y pulí con el original (e impecable versión inglesa de Varese) a la vista”, dice en el primer caso. Vid. *Ibidem*, p. 28. En el segundo nos dice que intentó rescatar el *tono galo*, tan de su gusto, a partir de la literalidad que distingue a los traductores ingleses: “Procuré figurar a Gautier desfigurando a Stang [el traductor]. No sé si atiné figurando; sin duda desfiguré”. *Ibidem*, p. 31.

<sup>159</sup> A esta corriente neorromántica y neodecadente propone llamarla *Fin de siglo* y estima que, en el momento del ensayo, estaría gestándose lo mismo en México (ejemplifica con su propia obra y con *Los magos*, de López Chavira), que en España (Rafael Llopis), Perú (Gonzalo Rose), Francia (Phillippe Jullian), Alemania (Hinterhäuser) y Canadá (Michel Lemaire). Cfr. *Ibidem*, p. 96. El planteamiento parece excesivo, tanto por el insuficiente número de autores y como por la diversidad y calidad de enfoques, aun cuando se considera un movimiento en gestación.

*Almas visionarias* es una obra de profundo interés donde las ideas, por lo general, resultan bien planteadas. Se hacen aportaciones valiosas: traducciones, interpretaciones, revisiones de obras poco difundidas. El autor se muestra como un ensayista dotado, capaz de reflexiones trascendentes debidamente apuntaladas por un discurso afortunado. El texto debería tener un lugar destacado en la ensayística joven en México.

Hasta la fecha el último libro publicado por Emiliano González es *Historia mágica de la literatura I* (2007). Así, luego de veinte años, el autor vuelve plenamente al género ensayístico.

Este primer tomo de una historia mágica de la literatura abarca distintas épocas, desde la antigüedad clásica hasta el romanticismo, aunque esto no se avisa en el título propiamente (el cual sólo promete al menos otro volumen), sino en el índice.

En *Historia mágica de la literatura I* Emiliano González retoma sus conocidas filias literarias y ofrece al lector una serie de ensayos sobre las mismas líneas que ya abarcaba en sus antologías (especialmente la segunda) y en su anterior incursión ensayística.

Ciertas marcas de *visceralidad* que permean el conjunto de la obra se encuentran presentes desde la introducción, transparentando que, a diferencia de *Almas visionarias*, no se hallará aquí la misma lucidez ensayística: hay cierto caos en las ideas, referencias extratextuales poco justificadas, se intenta situar –muy líricamente– al público a quien se dirige la obra y cómo debe ser éste.

En efecto, el propio inicio del prólogo parece un *in medias res* narrativo, o bien supone que el lector debe conocer los referentes del autor:

Después de la publicación de *El libro de lo insólito* y del poemario *Orquidáceas*, vinieron dos años y medio de aburrimiento nuestro con respecto al incomprensible mundo exterior. Una actitud de la gente que a pesar de contar con tiempo libre iba de la vanidad a la superstición prejuiciosa, llena de escrúpulos católico-

rudimentarios, ante un libro que ponía distancia artística ante esos abismos, no la esperaba.<sup>160</sup>

En el mismo sentido, el autor parece tener claros ciertos vínculos entre sus ideas que son, por lo menos, confusos. Por ejemplo cuando apunta que su obra “no se dirige a un público supersticioso” ni al que “repite los mismos errores del pasado”, pues

nos proponemos romper con cierta inercia e indiferencia. Aunque es reconocida mi influencia sobre la reciente “liberación sexual”, no se me trata como si la hubiera influido.<sup>161</sup>

Por otro lado, la obra se divide en cuatro partes dedicadas respectivamente a la antigüedad, la Edad Media, el renacimiento y el romanticismo. Es llamativo que haya toda una sección dedicada a griegos y romanos, pero en realidad aquí, por lo general, se da tratamiento a distintos escritores decadentes cuyas obras versaban en torno a temas de la antigüedad, especialmente en lo relativo a mitos, creencias, leyendas y todo lo relacionado con el paganismo.

Son más de treinta los ensayos que componen esta primera parte. En torno a la cultura griega se tratan, por ejemplo, novelas como *La hija de Cresos* (1907), de Prosper Castanier; *El matrimonio inmortal* (1927), de Gertrude Atherton; *Afrodita en Áulide* (1930), de George Moore; *Salambó* (1863), de Flaubert -la cual es considerada por González como una especie de modelo de las anteriores-, además de la breve tragedia de Swinburne *Atalanta en Calidonia* (1865). Obviamente aquí el autor se extralimita, pues incluso trata lo relativo a obras situadas ya bien entrado el siglo XX cuando sabemos que la obra sólo abarca hasta el romanticismo. Por supuesto su idea es establecer la “vigencia” de la estética decadente aun en una época en la cual el movimiento había terminado. Este tipo de

---

<sup>160</sup> Vid. *Historia mágica de la literatura I*, Editora y Distribuidora Azteca, México, 2007, p. 9.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 10.

asociaciones, a veces excesivas por intentar establecer tendencias cuando se mencionan casos aislados, son constantes en esta obra.

Con la idea de descubrir afinidades en cuanto a registros estéticos y proponer vínculos, González nos habla, en efecto, de autores griegos. Así, ubica a Jenofonte como un antecedente del decadentismo; su novela *Habrócomes y Antia* (siglo II d.C.), sostiene, es una “mezcla de novela gótica, decadente y erótica, se adelanta a un tema del Renacimiento y del simbolismo: el de la mujer que encarna a la divinidad”.<sup>162</sup> En el mismo sentido, en el poema “La crucifixión de Cupido” (siglo III d.C.), de Ausonio, ubica a su autor como un antecedente del modernismo. De hecho, González no duda en hablar del “poema decadente” de Ausonio. Se deja ver, pues, cierta ligereza crítica, dada la revisión muy sumaria de las obras (pocos ensayos tienen más de cinco cuartillas), que impide una verdadera fundamentación, lo cual es un procedimiento común en esta obra. Veamos:

En los versos del año 300 d.C. se reúnen todos los temas del modernismo: la alucinación, el pantano extraño, las flores del mal, los seres hermafroditicos, Proserpina, Venus, las raras sustancias, e incluso elementos de la obra de Carroll, *Las aventuras subterráneas de Alicia*, como la condena a alguien inocente y la alusión final al sueño. El elemento decadentista por excelencia en el poema de Ausonio es el título, donde combina lo pagano de Cupido con lo cristiano de la crucifixión.<sup>163</sup>

Se identifican bien ciertos elementos que luego serían recurrentes en el modernismo y en el decadentismo, pero se los maneja como si la estética de estos movimientos dependiera exclusivamente de sus motivos recurrentes cuando los aspectos formales son, casi seguramente, incluso más importantes.

---

<sup>162</sup> Vid. “Entre Artemio e Isis”, en *Ibidem*, p. 88.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 128.

González ubica relaciones temáticas e intertextuales interesantes, sin embargo cae en ciertos excesos críticos al tratar de establecer vínculos indiscutibles. Esto se da porque para el autor ciertas obras son “premoniciones” de otras.<sup>164</sup> Así, con frecuencia el sustento es débil, aunque para Emiliano González estas relaciones que suele encontrar son la parte mágica de su singular historia de la literatura. Estos “vínculos mágicos” son, de hecho, la base de esta obra.

Por otro lado, aparte de un par de textos referentes a Egipto, sobre las novelas *El epicúreo*, de Thomas Moore y *Cleopatra*, de Roger de Lauria, la sección se complementa con el tema de la cultura latina. Aquí se habla principalmente de un par de novelas: *Mesalina*, del modernista español Edmundo González Blanco y *El amor y la cólera*, de Rubén Bonifaz Nuño. De la primera elogia el ensayista la prosa artística; de la segunda, la fusión ensayo-novela que alcanza, a partir de las ideas, una plena emoción estética. Evidentemente se transgreden nuevamente los límites propios de la obra.

No podía prescindirse en esta primera parte de *Las metamorfosis* de Ovidio. González la presenta como influencia evidente de autores del siglo XIX como Alfred Noyes, M.P. Shiel, George Moore y Efrén Rebolledo, entre otros. De hecho el autor plantea que los relatos y cuadros decadentistas sobre la figura del hermafrodita provienen en parte de Ovidio.<sup>165</sup>

La segunda parte del libro está dedicada a la Edad Media y en ella la casi totalidad de los diez textos integrantes están relacionados con *Las mil y una noches*. Algunos cuentos de este volumen, otra vez con cierta

---

<sup>164</sup> De hecho, en el prólogo a la segunda edición de *El libro de lo insólito*, Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein saludan “las luminosidades de un nuevo movimiento –el premonitorismo porvenirista. Vid., p. 12. Así, por ejemplo, en el ensayo “El monasterio y los gnomos”, González ubica ciertos paralelismos entre *El monasterio*, de Walter Scott y su relato “El discípulo...”, entonces aclara que él conoció la novela de Scott después de escribir la obra y, concluye, “*El discípulo* resulta premonitorio”. Vid., *Historia mágica de la literatura*, p. 229.

<sup>165</sup> Se podría pensar que olvida un poco a Platón, pero como explica José Ricardo Chaves, “en Platón hay un abismo entre amor y sexualidad, en Ovidio tienden a coincidir”. Vid. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, p. 59.

ligereza, son tomados como antecedentes del decadentismo, modernismo y relatos de terror.

Lewis Carroll, Arthur Machen, William Beckford y Jan Potocki son relacionados, por ejemplo con la “Historia espléndida del príncipe Diamante”. Pero en sí este conjunto de cuentos, nos dice el ensayista mezclan lujuria y espanto, belleza y terror, lo cual en efecto puede observarse, al menos, en *El libro verde*, *Vathek* y *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

El tema del horror es, por supuesto, el más discutible en *Las mil y una noches*, sin embargo González ejemplifica este caso acertadamente con la “Historia del joven dueño de la yegua blanca”, donde la esclava que ha tomado por esposa el protagonista es en realidad una devoradora de cadáveres. Ciertamente el horror está presente en la escena explícita del cementerio que hoy podría ser leída como gótica, sin embargo no es ésta la línea predominante en esta historia que se extiende de la noche 861 a la 865.

Algunos otros autores aludidos en los diferentes textos sobre los cuentos árabes son Lovecraft, Algernon Blackwood y Gustavo Adolfo Bécquer. E incluso, aunque de manera sutil, el autor propone una lectura esotérica de estos famosos cuentos para encontrar otros sentidos, por ejemplo, en el significado del oro.

El último de los ensayos de esta sección es sobre la novela de caballería, particularmente el *Lancelot* de Chretien de Troyes, la cual es vinculada con Swinburne (*Chastelard*), Nodier (*Trylby*), Stoker (*Drácula*) y con el cuento clásico de “La bella durmiente”, pero en definitiva es una novela que disgusta al autor por ser “una reliquia de la aberración medieval”.<sup>166</sup>

La tercera parte del volumen está dedicada al Renacimiento. Nuevamente son diez ensayos, de los cuales la mitad trata sobre pintura,

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 176. No se refiere a la literatura medieval, sino a la opresión de la época.

especialmente sobre Boticelli. También aparecen textos sobre dos temas relacionados y de sumo interés para el autor: el vampirismo (a partir de los *Estudios en la historia del Renacimiento* de J.A. Symonds) y el erotismo, en este caso en *La Celestina*, donde aparece desvinculado de la espiritualidad, critica González.

Nuevamente hay aquí una transgresión de los límites de la obra; no en el sentido de la cronología, sino de lo temático, pues siendo una historia de la literatura se ensaya también sobre pintura, cuestión que no se sugiere ni en el título ni en el capitulado. Sólo ocasionalmente se traza una relación con algún aspecto u obra literarios, lo cual hubiera reducido o eliminado esta arbitrariedad temática.

La sección se complementa con dos curiosos textos. El primero sobre la novela histórica *El dios justo* (1873), de Lewis Wallace. Aquí el propio ensayista propone que la obra se titule *The Feathered Snake*, pues la obra trata sobre Quetzalcóatl<sup>167</sup> y es una traducción de un original escrito en español por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, uno de los más famosos cronistas indígenas. Por supuesto el tiempo de la historia en esta novela coincide con la Edad Media y el Renacimiento, aunque el texto de Ixtlilxóchitl es ajeno culturalmente a estos contextos.

El último texto es “El mono en la literatura”, donde se relacionan, entre otras, algunas obras de Lovecraft (“Arthur Jermyn”), M.P. Sheil (“El mono pálido), Leopoldo Lugones (“Yzur”) y *El Ramayana*. Tal vez por tratarse de otro género –aunque cercano- no se menciona “Los crímenes de la calle Morgue”. Otras ausencias notables son “Un fenómeno inexplicable”, del propio Lugones, “Un adulterio”, de Ciro B. Ceballos y “Monos”, de Edward Frederic Benson, así como “Historia de la mujer que

---

<sup>167</sup> Al parecer, González no toma en cuenta la novela de D.H. Lawrence titulada, precisamente, *The Plumed Serpent*. Por otra parte se trata de un exceso propositivo sin mucho sentido, prácticamente carente de argumentación.

copulaba con un mono”, dado que se ha hecho antes referencia a *Las mil y una noches*.<sup>168</sup>

El romanticismo es el tema de la última parte del libro. Aquí se alude a varios de los autores canónicos: Goethe, Schiller, Mary Shelley, Nodier, Chateaubriand y Matthew Lewis, entre otros. González encuentra en los cuentos de fantasmas de Defoe los antecedentes forzosos de los autores góticos. Por último, el autor se atribuye un descubrimiento literario semejante al de Caillois con el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* al desvelarnos la *Historia de los siete murciélagos*, del romántico español Manuel Fernández y González, obra que mezcla lo maravilloso y el horror y estaría influida por *Las mil y una noches* y la recopilación hindú *Los cuentos del vampiro*. El tiempo y la investigación dirán si González tiene razón.

De hecho, tanto *Almas visionarias* como *Historia mágica de la literatura I* continúan la línea trazada por libros como *Los raros*, de Rubén Darío. Están escritos un poco a la manera borgeana, llenos de erudición y constantes referencias a una serie de claves literarias y definen también la naturaleza metaliteraria de las ficciones del autor.

Si se comparan las dos obras ensayísticas de Emiliano González, la primera resulta ventajosa. En la segunda se gana en amplitud y se pierde en profundidad. La brevedad de los textos y la densidad temática resultan en cierta inoperancia. Finalmente el interés aquí es trazar relaciones intertextuales bajo la línea *premonitorista*, aunque de manera muy lírica. Es una obra erudita, informada, pero críticamente limitada por el poco desarrollo de ideas y la escasa fundamentación.

---

<sup>168</sup> Por cierto, esta última referencia sí se hace en uno de los poemarios publicados antes que estos ensayos: en *Orquidáceas*, como lo veremos más adelante, la alusión resulta muy clara. De cualquier manera se trata de un motivo que aparece de manera relevante en “El discípulo...”, donde el personaje de Maisie está *animalizada* de esa forma. En algún grado menor, el personaje de Braulio, en “Rudisbroeck...”, remite también al mono, aunque se le denomina como el hombre león y el hombre perro y se lo relaciona con el fenómeno de la licantropía.

### 3.3 Los versos del mal

En 1986 Emiliano González publicó *La inocencia hereditaria*, que posteriormente tituló *Los rituales de la Danna*.<sup>169</sup> El título, explica el autor, hace referencia al equivalente celta de la diosa Démeter;<sup>170</sup> y en consecuencia alude a ciertos rituales específicos con los cuales se relaciona la diosa de la agricultura griega: los eleusinos. Queda establecida, pues, desde el título, la filiación pagana del texto.<sup>171</sup>

En efecto la obra se alimenta, entre otros, de motivos griegos y romanos, además de estar barnizada por un transparente erotismo y una evidente carga transgresora. En la mayoría de los poemas se emplea el verso libre, pero también hay sonetos clásicos y alejandrinos, en una clara influencia modernista. Asimismo se incluyen tres pequeños poemas en prosa.

Al margen de los motivos clásicos, en “La musa” se hallan las marcas de estilo de este volumen; el esteticismo, las imágenes transgresoras mediante el tratamiento de una evidente lujuria, el vampirismo. El tratamiento recuerda al Rebolledo de *Caro victrix*:

La musa ya despliega sus alas de vampiro.  
su boca, una ventosa voraz, se aplica al cuello  
del joven sacerdote, y el purpurino sello  
se ensancha mientras arde su amor en un suspiro.

A cambio de su sangre, la musa lo alimenta

---

<sup>169</sup> Para mi comentario me baso en éste, que aparece en *El libro de lo insólito*. Esta versión mejora con ciertas añadiduras a juicio del autor.

<sup>170</sup> También conocida como Danu, Dana es “la diosa madre en la religión celta. De ella descendían los Tuatha Dé Danann (pueblo de Danann), una estirpe divina que pobló Irlanda varios siglos antes de Cristo. *Vid.*, César Vidal, *Enciclopedia de las religiones*, Planeta, Barcelona, 1997. Por su parte Édouard Brasey, más específicamente, habla de los elfos como esa estirpe de Danna. *Cfr. Hadas y elfos. El universo feérico I*, Morgana, Barcelona, 2000, p. 77.

<sup>171</sup> Por supuesto que los ritos y misterios de Eleusis, además de estar relacionados con la producción de la tierra –y también por ello mismo- tienen fuertes connotaciones sexuales y se vinculan con una iniciación en la cual los hombres descubren los secretos de la agricultura antes sólo conocidos por las mujeres. Sobre Démeter y los misterios de Eleusis, *Vid.*, Robert Graves, *Los mitos griegos, I*, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 114-124.

con esa leche amarga que fluye de sus senos:  
 dos péndulos albinos, dos péndulos obscenos  
 que tiene un relente de cuerpo que fermenta.

Los motivos orientales están presentes en “Sensación de hashish” y en “Esfinge”, donde se desvelan la experiencia alucinógena y la geografía exótica. Al mismo tiempo el *leit motiv* romano se halla en poemas como “Heliogábalo” y “Jardín secreto”.<sup>172</sup>

Lo feérico es también tratado con evidentes influencias modernistas en “Cuento de hadas” y en “La bella durmiente”, aunque en este último la singularidad es presentar al personaje femenino como entidad vampírica. Precisamente el tema se extiende a otros textos como “Poema” y “Ceremonia” (dedicado por cierto a Bram Stoker), además del ejemplo visto de “La musa”.

Hay una presencia constante de un tono ritual a lo largo de la obra, ya avisado por el título y que se manifiesta de diferentes formas, por ejemplo, en “Melusina”, “La ofrenda”, “Ceremonia” y “Los rituales de la Danna”, texto en prosa en el que se poetiza el ritual erótico y se canta a la belleza natural, tanto de la tierra como del cuerpo femenino, aun en estado infantil, en abierta alusión a las ninfas.

Al margen de esto, pero en consonancia con el tono general del poemario está el caso del texto “Viejo castillo”, el cual es sin duda gótico; en él se registran los principales elementos de dicha estética: el castillo, las bóvedas, la noche, la sangre, el espectro y el ambiente de abandono y desolación.

*Los rituales de la Danna* es una obra que, independientemente de sus temas, intenta siempre crear efectos sensuales con la palabra. El tono, las imágenes, las sugerencias, los motivos recurrentes y el lenguaje

---

<sup>172</sup> Además, estos poemas aluden a los textos que analizaré en los siguientes capítulos. Así, “Heliogábalo” se halla presente en la “pintura viviente” de “Rudisbroeck...”; mientras que “Jardín secreto” se relaciona intertextualmente con el invernadero secreto que los protagonistas descubren en “El discípulo...”. A la vez se hace referencia a “La hija de Rapaccini”, de Nathaniel Hawthorne. De hecho, el jardín secreto, con sus variantes, es un *leit motiv* en la obra de Emiliano González.

apuntan a la exaltación de los sentidos en un discurso sinestésico; el erotismo, finalmente, es la línea principal, enfatizada por el paganismo ritual del poemario. Así sucede con el texto que da título al libro:

Sigo la estela descrita en las aguas por un cisne rosado, de alas cremosas ante la confusión de los follajes. Algunos batracios de piel moteada ranas, lagartos diminutos, beben sol, entre las curvas flores extáticas. Una mujer de encantos ambarinos envuelve a los espíritus friolentos del bosque en los cálidos senos que surgen de su escote estrellado, como enormes consuelos, y la túnica transparente resbala por sus muslos en movimientos acariciadores.<sup>173</sup>

Este volumen es una especie de declaración de principios del autor, en tanto se trata de su primera publicación dedicada exclusivamente a la poesía. Con su título original, *La inocencia hereditaria*, es la publicación siguiente a *Los sueños de la bella durmiente*, donde se combinan verso y prosa; aquí se da una confirmación de las filias estéticas de González. La obra posee la singularidad de actualizar la estética modernista-decadentista, pero –sin el afortunado complemento narrativo que se veía en su volumen anterior– la voz poética del autor aún muestra falta de definición y madurez.

*La habitación secreta* es un libro de poesía con un prólogo en prosa que lo sitúa en cierta tradición de la literatura fantástica y de terror, al orientarse hacia uno de los motivos clásicos de estos géneros: el libro misterioso o el documento hallado en circunstancias extrañas.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Vid. *El libro de lo insólito*, p. 602.

<sup>174</sup> Esto no quiere decir que la poesía en éste o en cualquier otro caso pueda ser fantástica, como lo considera Fernando Tola de Habich. Vid. *Supra*, p. 19, nota 26. Me parece erróneo incluir la poesía en el territorio de lo fantástico: la naturaleza figurativa y alegórica de la poesía impiden la literalidad con la cual se construye la duda-ambigüedad isotópica- propia de lo fantástico. La poesía puede ser visionaria, esotérica, gótica y mostrar el horror y terror en un mundo macabro, pero no puede ser fantástica.

En efecto, el personaje de Eleonora<sup>175</sup> –la fachada de su casa simulaba un rostro humano- ha encontrado en una librería de viejo el libro en cuestión: *La habitación secreta* (la propia obra es metatextual), luego de un encuentro amoroso con un muchacho “también iniciado en el ocultismo”. El poemario es el último de una serie de textos allí citados: *Azul y Prosas profanas*, de Rubén Darío; *En la plenitud del éxtasis*, de Carlos Alfredo Becú; *Las montañas de oro*, de Leopoldo Lugones; *El donador de almas*, de Amado Nervo;<sup>176</sup> *Robles de la selva sagrada*, de Manuel Reina;<sup>177</sup> *Salamandra*, de Efrén Rebolledo (cuya protagonista se llama Elena en consonancia con Eleonora); y, precisamente, la *Breve historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña.

El lector, pues, “acompaña” a Eleonora en un recorrido por su “biblioteca ideal” y asiste al momento de la lectura de *La habitación secreta*, iniciando por los dos epígrafes; uno de Rafael Llopis y otro de Isa Bowman.<sup>178</sup>

En el texto se mezclan los versos con la prosa poética y, en lo general, se mantiene la línea vista en el poemario anterior, aunque éste es todavía más breve. La mitología, principalmente la griega (Hades,

---

<sup>175</sup> El nombre es una referencia a Elizabeth Siddal, cuyo segundo nombre era precisamente Eleanor, además –se apunta en el prólogo- *La habitación secreta* estaba empastado en color verde (como “El libro verde”). También, por supuesto, se hace referencia al personaje de Eleonora del cuento de Poe.

<sup>176</sup> Es la única obra en algún sentido disonante con el conjunto, pues aunque en ella se trata el tema del andrógino, el tono contrasta con las obras románticas, simbolistas y decadentes; el humor y la fina ironía de este relato parodian las novelas con tema andrógino del siglo XIX. Cfr. José Ricardo Chaves, *El castillo de lo inconsciente*, CONACULTA, México, p. 120.

<sup>177</sup> Para el personaje de Eleonora esta obra es “el primer libro irreprochablemente modernista escrito en la península, mientras que Max Henríquez Ureña considera que a pesar de su cuidado por la forma, “ningún nexo lo ata ni aproxima siquiera al movimiento modernista”. *Vid. Op. cit.*, p. 36.

<sup>178</sup> Esta alusión a Lewis Carroll confirma lo apuntado en la nota 23. De hecho la obra citada en el epígrafe es *Lewis Carroll as I knew him*. Como se recordará Isa Bowman fue otra de las amigas y modelos infantiles de Carroll, al igual que Alice Liddel; ésta en los años sesenta del siglo XIX y aquélla en la década de los ochenta. *Vid.* Sergio Pitó, “Prólogo” a *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*, Porrúa, México, 1986, p. XI. Ya he señalado la relación que González traza entre “El libro verde” y *Las aventuras subterráneas de Alicia*. Por otra parte, y como dato curioso, Eleonora, luego de conseguir el libro, espera un día adecuado para su especial lectura, el cual llega dos años después, un 25 de marzo, fecha de nacimiento de Emiliano González.

Harmonía, Hermes), el mundo feérico (ninfas, hadas, princesas) y la idea de la ritualidad en la fusión de los cuerpos y almas, y entre el hombre y la naturaleza marcan temáticamente el texto.

En efecto, poemas como “Eleusis”, “Rito” y “Ritualia” enmarcan muy bien los motivos de esta obra. La idea de un vínculo entre lo sensual y lo etéreo se apuntala también en “Delmira”, texto que remite sin duda a la poeta uruguaya.<sup>179</sup>

En *La habitación secreta* el tema amoroso se trata de manera más evidente que en *Los rituales de la Danna*. De hecho la parte final del poemario privilegia esta línea. “El amor”, “El pueblo de las niñas”, “Fiesta en la playa” y “Aventura” establecen una continuidad en la cual vemos a la pareja adentrándose en un horizonte extraño oculto al mundo de todos los días:

Dentro del parque  
de todos  
hay otro  
parque  
secreto  
que recorreremos  
los dos<sup>180</sup>

La pareja se entrega a una búsqueda simbólica y cuasi esotérica de lugares insólitos (“Playas extrañas”) donde el amor –lo físico y lo espiritual– tiene el sabor ceremonial de un mundo antiguo y desconocido.

En esta obra, como ya se sugería en el prólogo, la presencia del universo infantil –especialmente el femenino– es el hilo conductor: las niñas (a veces colegiales), los elementos feéricos y la ensoñación siempre matizan, o incluso fundamentan la sensualidad, el erotismo, o bien la

---

<sup>179</sup> Para Henríquez Ureña, con Delmira Agustini se inicia un nuevo tipo de poesía femenina en la que se hermanan sensualidad y espiritualidad. *Cfr. Op. cit.*, p. 276. Éste es precisamente uno de los ideales de Emiliano González.

<sup>180</sup> *Vid.* “El amor”, en *La habitación secreta*, FCE, México, 1988 p. 30. Este mismo motivo se repite en la primera estrofa de “Eleusis”: “Dos muchachas/ una rubia/ morena la otra/ señalan el camino/ hacia el bosque secreto”. Por otro lado, esto mismo sucede en “Eleonora”, de Poe. Como se recordará el narrador y Eleonora viven en las montañas, en un lugar apartado, a donde no se podía llegar sin guía.

sexualidad explícita, pero marcada discursivamente por una intención claramente sinestésica.

*Orquidáceas* es el más reciente poemario de Emiliano González. En él se hallan presentes las líneas esenciales de sus obras anteriores. La exaltación de los sentidos, el erotismo y la ritualidad se complementan con las referencias a Grecia, y al mundo feérico. Asimismo el tema de la infancia es motivo recurrente y nuevamente con predominio de los personajes femeninos.

Dentro de los poemas en verso (también hay aquí prosas poéticas) debe destacarse “La sonrisa del mono”, no sólo por ser el más largo, sino porque en él se da tratamiento a una línea de erotismo no explotada en los anteriores poemarios: el concurso carnal entre humano y animal, en este caso entre un mono y una mujer.<sup>181</sup>

Otro poema destacable por incluir un tema no tratado con anterioridad y que, de hecho debe considerarse una excepción en la obra del autor es “Regocijo”, texto dotado de un diáfano sentido del humor; se trata de un poema jocoso –no burlesco ni hilarante– que contrasta notablemente con el tono emocional de las obras de González, pues ciertamente en su obra en general hay un tono festivo, de alegría por la sensualidad y el erotismo como manifestación vital del más alto placer, pero, generalmente, sin aparición del elemento humor.

Los poemas en prosa también registran un factor inédito, aunque tal vez ya antes perfilado: algunos de ellos en realidad pueden ser leídos como cuentos cortos; se sitúan en el límite de ambos géneros. En especial es el caso de “Imogen”, el cual es una extraña parodia –pero macabra– de los

---

<sup>181</sup> “En la alberca de mosaicos/ el sol escribía la historia/ de la muchacha y del mono árabes”, dice el texto aludiendo, por supuesto al cuento de “Historia de Wandar, el carnicero, y la hija del visir”, de *Las mil y una noches*, donde una mujer copula con un mono. Como he mencionado antes se trata de un motivo que se encuentra en relieve en “El discípulo...”.

cuentos de hadas en que el príncipe y la princesa logran la felicidad; aquí son sus dobles siniestros quienes la consiguen en una amarga ironía.<sup>182</sup> Romualdo, se despide de Imogen –quien se opone a su partida- para ir a cumplir una promesa de fe a la Iglesia del Santo Dolor, supuestamente ya en ruinas y embrujada. Al llegar al lugar abandonado encuentra

una figura misteriosa, encorvada, cubierta por un velo gris, tan gris como las ropas que la envolvían. Romualdo se aproximó y temblando de horror levantó el velo de la figura.

¡Era Imogen!

Pero una Imogen desgredada y pálida, cuya mirada vidriosa no prometía nada bueno.

“¡Te dije que no vinieras!”, gritó mientras Romualdo retrocedía espantado y empezaba a correr, y la figura que parecía ser Imogen procedía a perseguirlo entre carcajadas y maldiciones.<sup>183</sup>

Sin duda el texto principal es a la vez el último en el libro: “Casa de las bugambilias”, donde se continúa parcialmente la línea planteada por la parte final de *La habitación secreta*; la pareja en una búsqueda espiritual, aunque perdiendo terreno frente a la exuberante sensualidad basada en las figuras femeninas infantiles o *infantilizadas*, motivo que se privilegia aquí:

Cuatro muchachas y una niña celebran un picnic sobre la hierba anaranjada. Sin medias, sin calcetas, calzadas únicamente con sandalias blancas, hacen resaltar la voluptuosidad de sus pies.

Cuerpos perfectamente formados, lazos en las cabelleras resplandecientes.

La niña más chica, sobre una toalla amarilla, narra anécdotas chuscas.

---

<sup>182</sup> Es precisamente lo que sucede en “El pueblo blanco”; los cuentos de hadas son cruelmente parodiados, pero no en sentido de burla, sino de reformulación maligna. Tal es el sentido general de las historias que la nana contaba a la protagonista, las cuales siempre comenzaban con la frase: “Había una vez” o “En tiempos de las hadas”, lo que muestra la intención de hacer pasar dichas historias como cuentos de hadas.

<sup>183</sup> Vid. *Orquidáceas*, FCE, México, 1991, p. 52.

Las otras muchachas se despojan de sus camisetas y los senos jóvenes cuelgan. La brisa del mar juega con los cabellos de las muchachas y de la niña. El caracol del amor humedece el muro de la memoria.<sup>184</sup>

Sin embargo, el texto hace referencia también a la creación poética y, entonces, se vuelve metatextual; asimismo, particularmente hacia el final, se introduce el elemento sobrenatural de los fantasmas interactuando con la pareja, incluso dejando probada muestra de su existencia al ser fotografiados.

Aquí encontramos una propuesta poética más madura en el autor -si la comparamos, por ejemplo, con *Los rituales de la Danna-*, pero siempre inferior a su narrativa. En *Orquidáceas*, hay también una transgresión a la manera decadentista, con un discurso nuevamente cifrado con base en la sinestesia, donde predomina el verso libre y una idea preciosista de la literatura; el placer, el erotismo, la alternancia con mundos posibles a los cuales se accede con los ritos adecuados, son los elementos mágicos de la literatura: las palabras son reconocidas en su valor iniciático.

### 3.4 Prosas profanas

La prosa de Emiliano González – parto de este convencimiento- es lo más convincente de su obra, aun en la poesía, sus poemas en prosa adquieren más matices y, al parecer, es un terreno donde el autor se mueve con mayor seguridad. Sus publicaciones más relevantes son aquellas en las que el discurso prosístico se halla presente, proponiendo un interesante pacto de ficción.

*Los sueños de la bella durmiente* contiene ya –en lo narrativo- un arte poética muy definida que, incluso, queda debidamente patentizada hasta en la estructura externa. El volumen está dividido en dos partes: *La*

---

<sup>184</sup> Vid. *Ibidem*, p. 66.

*ciudad del otoño perpetuo* (libro primero), *La torre de los espejismos* (libro segundo), los cuales comentaré por separado. En ambos se combinan los textos en verso y en prosa, aunque aquí es más fuerte la presencia de una idea narrativa como algo que da unidad al volumen. De hecho, la dedicatoria a la condesa Karnstein –alusión a *Carmilla*, de Le Fanu– apunta hacia los elementos de terror, lo gótico, lo fantástico y lo sobrenatural, líneas hegemónicas del texto en su conjunto.

Los poemas suelen ser de naturaleza reflexiva y metaliteraria (“In memoriam”, “A un viejo poeta sabio”, “A un autor de novelas de piratería”) o a manera de homenaje muy localizado: “Antonin Artaud”, “On reading Arthur Machen”, “Diálogo” (dedicado a Machen).

También se incluye poesía con cierto carácter narrativo basada en el imaginario gótico, simbolista y decadentista. Así, en “Las gárgolas. Sonetos góticos de Nusch Cavalieri” hay textos dedicados al vampirismo, la pesadilla, la necrofilia y el incesto; asimismo hay claras referencias en los poemas “William Beckford”, “Stéphane Mallarmé” y “Flor del mal”. Este conjunto de poemas –no todos sonetos, los hay también alejandrinos– está ya anunciado en el cuento “Herencia de Cthulhu”, a cuyo protagonista se atribuye.

Se relacionan así poesía y narrativa en una evidente autorreferencia que se continúa en “De la bizarrías de Nusch Cavalieri”, colofón narrativo de “Las gárgolas...”, donde se hace referencia a Julito Calabrés,<sup>185</sup> autor de otro breve poemario: “Viñetas galantes”, brevedades de erotismo lúdico y festivo:

Hoy Colombina  
Se ha superado:  
Bajo el teclado  
Lame , felina,  
Blanca resina  
De un falo amado.

---

<sup>185</sup> Éste es un personaje del decadentista español Antonio de Hoyos y Vinent, a quien González le rinde admiración, como es fácil observar en su ensayo sobre *Salamandra*, de Efrén Rebolledo. De Julito Calabrés dice González que “logra simultáneamente un opiómano, un morfinómano, un esteta, un necrófilo y un *dandy*: podrá estar coronado de vicios, pero se divierte como nadie [...]”. *Vid. Almas visionarias*, p. 59.

Condecorado por lengua fina,  
 El caballero  
 De altiva testa  
 Tras tanto esmero  
 Su altivez pierde  
 Y el suelo atesta  
 De semen verde.<sup>186</sup>

Un caso singular entre los poemas es “Birthday present”, de carácter abiertamente narrativo, sobre el asesinato de una mujer a manos de su esposo. El texto está marcado por un tono sarcástico y un tanto macabro. Aún así, las líneas modernista y simbolista son los ejes estéticos de los poemas.

Entre las narraciones la principal es “Rudisbroeck...”, de marcada tendencia a la ambigüedad y ambientada casi con rigor gótico, pero además atravesada por una serie de registros genéricos y discursivos que la convierten en un proyecto narrativo muy dinámico y demandante para el lector. De ésta trataré en el capítulo siguiente, pues será objeto de análisis.

Destaca también, dentro de la línea posiblemente fantástica (con mucha orientación hacia lo gótico), el ya mencionado “Herencia de Cthulhu”, evidente homenaje a Lovecraft (incluye el soneto “H. P. Lovecraft”).<sup>187</sup> Aquí se habla de Potencias más antiguas que el mundo, dominadas por una raza anterior al hombre que subyace y amenaza con

---

<sup>186</sup> Vid. “Fellatio”, en *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, México, 1978, pp. 128-129.

<sup>187</sup> Se trata, por cierto, del único relato de González situado, al menos parcialmente, en la ciudad de México. Se propone que el edificio del Museo del Chopo es en realidad un templo antiguo donde se alojaba una orden hermética, o bien una secta que practicaba el culto a Cibeles, motivo que es causalidad en “Las ratas de las paredes”, de Lovecraft. La escultura, su función amenazante y el nombre de su remitente emanan, por supuesto de “La llamada de Cthulhu”. Por cierto, el significativo epígrafe del cuento es de Machen: “Hay sacramentos del Mal a nuestro alrededor”. Resulta muy logrado por el tema del cuento y porque, en efecto, hay autores que ven en la obra del galés un acceso a conocimientos olvidados, antiguos pueblos desaparecidos y verdades inquietantes. Tal es el caso de Édouard Brasey en “Los espantos de Arthur Machen”, en *Enanos y gnomos. El universo feérico II*, Morgana, Barcelona, 2000, pp. 25-27, y Louis Pauwels y Jacques Bergier en *El retorno de los brujos*, Plaza y Janés, México, 1962, pp. 226-236. El propio González tiene cierta concordancia con Pauwels y Bergier y, en el “Prólogo a la segunda edición” de *El libro de lo insólito*, critica los estudios mal encaminados suscitados a partir de *El retorno de los brujos*. Vid. pp. 11-12

regresar. El punto de partida de esta amenaza es una escultura cuyos únicos elementos reconocidos como humanos pertenecen a los celtas. La reclusión del protagonista en el manicomio posibilita la incertidumbre de lo fantástico.

Sin embargo lo abiertamente sobrenatural es la nota dominante en los relatos, como sucede en “El peregrino amarillo” y en “El hombre embozado”.

El primero, de prosapia borgeana, trata el tema del doble con una persecución onírica que, finalmente, despierta la inquietud. El segundo es un cuento de fantasmas, cuya historia es contada por un espíritu a un *médium*, a pesar de lo cual el miedo no es intención textual, pues más bien hay aquí un carácter enigmático. No se pone en duda la aparición del fantasma, sino quién era él.

Por otra parte, el libro segundo se inicia con un prólogo donde se explica la procedencia sobrenatural del texto, pues su composición se debe a la mágica intervención de un espejo, motivo que remite a Lewis Carroll. Por supuesto, este prólogo cumple la misma función que la dedicatoria del libro primero: sitúa la orientación temático-estética del libro hacia lo sobrenatural.

En los poemas de esta segunda parte parece dominar la nota melancólica en conjunción con las líneas señaladas en el libro primero. Se diferencian en esto las “Miniaturas para definir a Borges” (obvio homenaje), diez cuartetos en los cuales se resumen –si esto es posible– las ideas y temas borgeanos.

Hay cinco relatos en este segundo libro. El sobresaliente es “Los cuatro libros de Garret Mackintosh”, nuevamente endeudado con Jorge Luis Borges, sobre un misterioso escritor neodecadente –la historia se sitúa a finales del siglo XX–, “de origen galés y celebridad escasa”<sup>188</sup>, del

---

<sup>188</sup> Precisamente como Machen, quien sólo obtuvo un reconocimiento efímero y circunstancial gracias a una coyuntura nacionalista. Su pobreza llegó a extremos

cual se reseñan y critican sus obras a la manera borgeana. Lo sobrenatural y el terror aparecen, precisamente, en los textos comentados dentro del cuento; es decir, por vía de lo metaficcional, como sucede también –aunque de manera más complicada– en “Rudisbroeck...”. Así, en clara alusión al cuento mencionado el reseñista hace referencia a un fenómeno de *eternización* temporal en el cuento “La prisión”, incluido en el volumen cuyo título evoca de forma transparente a Borges:

Toda la magia del último libro de Garret se encuentra resumida en el título: *El reloj y la brújula* [...] Hay un reloj de pulsera que, aunque marca con fidelidad las horas, vuelve siempre al día 9, que se repite al infinito sin que el personaje lo sepa: cada medianoche en que ocurre el milagro sufre de amnesia, y ese día 9 termina siempre con una misma incertidumbre llena de esperanzas: el día 10.<sup>189</sup>

Destaca, por cierto, la aparición del humor en el invento de un nuevo género literario por parte de Garret: la ciencia ficción *retrocesiva* (así calificada por el ficticio reseñista), dada su novela *El coito*, cuya acción se sitúa en 1930.<sup>190</sup>

“La relación de un esclavo” y “La huida” son dos cuentos breves cuyo común denominador es la angustia, aunque una como ánimo vital y otra cercana al terror.

El primero posee una clara dimensión alegórica y maneja el tema de otra pretendida torre de Babel. La consecuencia del fracaso en el proyecto es la angustia existencial para algunos hombres y la caída eterna para

---

alarmantes. Sobre esta falta de reconocimiento y sus consecuencias personales y económicas insisten Pauwels y Bergier. *Op cit.*, pp. 327-333.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 160-161. El motivo, por supuesto, se halla presente en la obra de Lewis Carroll, la cual –en su primera versión, con el título de *Las aventuras subterráneas de Alicia*– fue motivo de una traducción por parte de Beatriz Álvarez Klein publicada en *El libro de lo insólito*.

<sup>190</sup> Además de lo humorístico como recurso de excepción en la narrativa de Emiliano González, aquí hallamos, hasta cierto punto parodiado, un género –la ciencia ficción– siempre cercano a lo fantástico, que más adelante el autor habrá de retomar con mucha seriedad y tino en el cuento “La extraña aventura de Bruisov”, en *Casa de horror y de magia*. Así, pues, curiosamente esta propuesta *retrocesiva* (meta)ficcional sirve como una anticipación real en la producción literaria del autor.

quien se aventó hacia el abismo desde lo alto de la torre: habían descubierto que, esencialmente, el cielo es un espejismo, como la tierra.<sup>191</sup>

En el segundo caso se plantea una inquietud agobiante al homologar el sueño –pesadilla- con la vida en una relación de continuidad, disolvente de sus fronteras. El mal sueño es de alguna forma la vida real a la manera cortazariana en “La noche boca arriba”. También aquí hay rasgos de humor en medio del ambiente persecutorio de la pesadilla.

Otro relato breve es “Beata Beatrix”, ficción indudablemente sobrenatural donde un hombre encuentra el cadáver incorrupto de su mujer en su catafalco al intentar recuperar unos poemas que enterró con su amada. El cuerpo se desintegra en segundos cuando accidentalmente el hombre le arranca un cabello.<sup>192</sup>

“La última sorpresa del apotecario” es un relato donde a partir de la vida del protagonista –erudito, alquimista- se reflexiona sobre la estética y el arte visionario; se retoma el motivo del espejo como en el prólogo y lo sobrenatural se hace presente: un libro misterioso –*Estudios en sepia*, de Mirlitón el Egipcio- que habla de planetas desconocidos, imperios muertos, flores mágicas, y que es capaz de propiciar la alucinación, ofrece sus revelaciones hablándole al protagonista: Es posiblemente un libro vivo. Y la inquietante ambigüedad isotópica de lo fantástico se halla presente.

---

<sup>191</sup> Este motivo de la caída eterna es tratado en varios cuentos de Lord Dunsany (influencia reconocida por Lovecraft), por ejemplo en “La probable aventura de tres hombres de letras” y en “Las imprudentes plegarias de Pombo el idólatra”; en ambos casos la caída se relaciona con algún tipo de desengaño metafísico, como en el cuento de González.

<sup>192</sup> El título del relato es el mismo que el de una pintura de Dante Gabriel Rossetti. Los personajes se llaman Dante Gabriel y Elizabeth en referencia al pintor y poeta prerrafaelita y su esposa muerta Elizabeth Siddal, –para González, autora de “El libro verde”. En efecto, al suicidarse ella, Rossetti depositó en la tumba unos poemas que años después quiso recuperar. De hecho fue su amigo Charles Howell, quien “en una escena digna de un escritor gótico, recupera los manuscritos de la tumba de Elizabeth”. *Vid.*, Adolfo Sarabia, “Carta introductoria” a Dante Gabriel Rossetti, *La casa de la vida*, Hiperión, Madrid, 1996, p. 12. Esta relación con motivos pictóricos también se presenta en “Rudisbroeck...”, donde se describe una supuesta pintura de Alma-Tadema e incluso, como lo veremos más adelante, hay otro cuento vinculado con otra pintura del propio Rossetti. Por otro lado el cuento de González trata el motivo de la desintegración corporal repentina como en “La verdad en el caso del Sr. Valdemar”, de Poe, y en “El polvo blanco”, de Arthur Machen.

*Casa de horror y de magia* es el primer libro totalmente narrativo de Emiliano González y, probablemente, la más lograda de sus obras. Se compone de nueve relatos distribuidos en tres secciones. Las dos primeras secciones están íntimamente relacionadas en virtud de las líneas genéricas predominantes, siempre con el miedo como intención textual. La última, en cambio, vuelve a la prosa sensual, sinestésica y asociada al placer y lo festivo.

La primera incluye únicamente el relato “El discípulo: novela de horror sobrenatural”. Se trata de uno de los textos más abiertamente intencionados como terroríficos de Emiliano González, la estética de lo fantástico entra en juego, aunque igualmente los elementos góticos y, por supuesto, desde el título se hace referencia a Lovecraft.

Al igual que “Rudisbroeck...” es de gran complejidad estructural, además de relacionarse entre sí por la posibilidad de ser leídas como cuentos largos o novelas cortas, lo que, a la vez las acerca a *Aura*.<sup>193</sup>

La segunda parte es “Cuentos de horror, de nostalgia y de anticipación”; seis relatos cuyos elementos son el terror y el horror.

“El devorador de planetas” muestra la posibilidad de realidades cósmicas desconocidas aún por nuestra cultura y sólo accesible para algunos iniciados. Así, el fenómeno desconocido de una entidad cósmica capaz de devorar planetas es desvelada por un hombre a su nieto –escritor de cuentos de horror-, quien logra presenciar junto al otro el momento en que el devorador entra en acción. A pesar de esto queda la duda sobre la correcta percepción de los hombres, pues no hay pruebas de los hechos.

En “El infierno” el ambiente se acerca a lo gótico y lo romántico, y hay un claro tono de nostalgia. En realidad el tema amoroso que trata el cuento es visto a través de un elemento de terror: una pareja, en una casa antigua con un jardín adornado con extrañas formas semihumanas,

---

<sup>193</sup> Me parece muy clara la existencia de esta indefinición genérica, a pesar del propio título. De cualquier manera discutiré este punto en el análisis de la obra, a la cual dedico el quinto capítulo.

accede a la lectura de un libro que les descubre su destino. Ellos quedan convertidos en raros hongos que habitarán para siempre el funesto jardín. Lo sobrenatural se hace patente sin dar lugar a más cuestionamientos. Aquí, por ejemplo, se aparece nuevamente el tema del jardín secreto, pero matizado con el terror, no con lúdico o idealizado erotismo.

“La Mantis” es el único cuento de esta colección donde se mezclan horror y erotismo. Es un texto marcado por la sensualidad y maldad de los personajes femeninos, de modo preponderante en la protagonista. También puede decirse que se trata de un horror feérico, en tanto el ambiente de cuentos de hadas es transfigurado por medio de elementos de vampirismo y licantrópia. El juego perverso aquí mostrado es el de la belleza maléfica y la fealdad inocente y pura; la primera tiene una celada y devora a la segunda.<sup>194</sup>

En “El ídolo (extracto de las Memorias de una dama estéril)” puede apreciarse nuevamente uno de los motivos recurrentes y esenciales de la obra completa de Emiliano González; el paganismo, en esta ocasión a partir de una deidad fenicia subyacente en una virgen milagrosa del cristianismo. En efecto la diosa Ashtoreth<sup>195</sup> habita en la materia de la que se fabricó una advocación mariana. Quien la mira queda asombrada de su belleza “más una blasfemia que un éxtasis” y, según creencias, sujeta a las consecuencias de su poder. De ahí el temor de la protagonista a quedar embarazada, pese a su esterilidad. La duda está representada en el personaje y, con ello, el final del relato propicia la incertidumbre del lector:

---

<sup>194</sup> Es el tema de la *vampirización* de la princesa, como se había dado ya en poemas como “Cuento de hadas” y “La bella durmiente”, de *Los rituales de la Danna*. Vid. *Supra*, pp. 105-106. Y en efecto se trata de un tratamiento cercano al de Arthur Machen en “El pueblo blanco” y en contraposición a lo planteado por Caillois en el sentido de que lo sobrenatural no es espantoso en el cuento de hadas; aquí hay una evidente transgresión del canon y aún más si se agrega, siguiendo al teórico francés, que en lo feérico se excluye el misterio. Cfr., “Del cuento de hadas a la ciencia ficción”, en *Imágenes, imágenes...*, Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 10-11.

<sup>195</sup> En el cuento se la llama Astarté, nombre griego y romano de la diosa fenicia del amor y la fertilidad. Vid. César Vidal, *Op. cit.*, p. 80. Hay una pintura de Dante Gabriel Rossetti de este personaje en *Astarté Syriaca* o *Venus Astarté*. Se repite así la alusión al pintor prerrafaelita, del cual también es el epígrafe del cuento.

Me obsesiona un temor: acaso formulé inconscientemente, una plegaria y esa Cosa me escuchó...porque –sí, es necesario decir esto- lo que vi al cerrar los ojos, aquel omnipotente sol parecía escudriñar, sondear en mi alma hasta los resquicios más profundos, hasta los deseos más secretos...<sup>196</sup>

En una línea genérica muy cercana se inscribe “Último día en el diario del señor X”. Si el relato anterior fingía ser parte de unas memorias, aquí se crea el juego ficcional a partir de un supuesto diario. En ambos casos los protagonistas son anónimos. Aquí la figura de un hechicero, una imprevista sugerencia zoofílica, el temor a lo desconocido y la posible locura dan pie a la posibilidad latente de lo sobrenatural, pues aunque en el diario no se abre la duda en ese sentido, ésta queda establecida en el tamaño del diario: es una auténtica miniatura que relata la historia de un hombre y su hijo que fueron reducidos a un talla minúscula por un siniestro hechicero. ¿Es verdad lo narrado ahí? ¿Es una broma de oscuro, negrísimo humor?

“La extraña aventura de Bruisov” es un cuento de ciencia ficción claramente relacionado con relatos como “La segunda variedad”, y “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?”, de Phillip K. Dick; al igual que en éstos el planteamiento de fondo aquí es la existencia de robots prácticamente indistinguibles del ser humano. En los excesos de esta cercanía entre entes artificiales y naturales, el robot protagonista del cuento ignora su propia naturaleza y él mismo es un poeta disidente del régimen que lo hizo posible, su angustia –que lo humaniza siniestramente- queda manifiesta en sus reflexiones:

---

<sup>196</sup> Vid., *Casa de horror y de magia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 69.

Bruisov conjeturó con rapidez. Acaso los del gobierno conocían su obra literaria, la encontraban subversiva y él había sido considerado un espía, un traidor. No quedaban muchos poetas disidentes en 2361. Los pocos que había no lograban escapar y –se decía- eran ejecutados con discreción.<sup>197</sup>

La última parte del libro está integrada por dos relatos eróticos, festivos y sensuales, nuevamente basados en un discurso sinestésico. “Memorias de un caracol” y “El jardín del placer”.

El primer relato es, de hecho, anterior a *Los sueños de la bella durmiente*.<sup>198</sup> El discurso se regodea con la sensualidad de las descripciones; se privilegian las sensaciones y los ánimos sobre las acciones, a pesar de lo cual, en realidad el texto es una crónica de la vida en común de una pareja, de su hedonismo carnal y contemplativo, donde el amor es visto en equilibrio y armonía.

En cuanto a “El jardín del placer” se puede apreciar un seguimiento de la línea trazada en el cuento anterior, si bien es posible detectar un par de elementos distintos que matizan el cuento: la autorreferencia del autor y la presencia de ninfas –voluptuosas niñas- que enfatizan la sensualidad y la transgresión.

En efecto el personaje masculino del relato se llama Emiliano González y es reconocido como autor de un ensayo sobre Elizabeth Siddal y Alice Liddel, como ciertamente fue publicado en *Almas visionarias*. Él es quien vive sensuales aventuras en un jardín maravilloso –en el sentido feérico- con la ninfulasca Caireen (significa “hada” en el lenguaje del bosque, explica el autor).<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 78. El propio nombre del personaje y su condición de poeta son claras alusiones al poeta simbolista-decadentista ruso Valeri Briusov (González se vale de una metátesis para dar nombre a su personaje), quien, en efecto, intentó adaptar sus temas decadentes a los proletarios.

<sup>198</sup> Se publicó en el volumen *El cuento erótico en México*, Diana, 1975, según nota previa al texto.

<sup>199</sup> Pero aparte de la relación con las ninfas, González sitúa como antecedente del texto, y del personaje de Caireen a la famosa mendiga pelirroja de Baudelaire, del poema 105 de *Las flores del mal*. Vid., “Epílogo. Pensamientos e ideas”, en *Neon City Blues. La muerte de*

La presencia sensual de las nínfulas en el jardín –quienes activan el voyeurismo y exhibicionismo- enfatizan la plasticidad del texto en cuanto al cuerpo femenino y la mirada festiva que lo posee. El secreto placer del oculto jardín es paidofilia sin culpa; feérico hedonismo.

*Casa de horror y de magia* es una obra donde entablan un diálogo estético el miedo y el placer –tal vez implicado uno en otro-, especialmente el placer sensual. Lo fantástico y lo erótico, correlatos casi necesarios, se encuentran tejidos aquí por sus capacidades transgresoras. Lo fantástico socava la realidad y el erotismo la sexualidad, en tanto paradigmas epistémico y biológico-moral, respectivamente. Es en este volumen donde con mayor fuerza y convicción se hallan estas transgresiones en el conjunto de la obra de Emiliano González.

La décima parte de *El libro de lo insólito (Antología)* se compone en realidad de dos secciones: la reedición de *Los rituales de la Danna* (antes titulada *La inocencia hereditaria*) y la sección “Savia eléctrica (Escritos recientes)”, la cual se compone mayoritariamente de narraciones breves de ambos compiladores, incluso hay textos escritos en coautoría. Para efectos de dar el panorama completo de la narrativa de Emiliano González sin romper el orden cronológico, incluyo aquí el comentario crítico de estos relatos que no han sido publicados en forma de libro independiente.

Los cuentos de Emiliano González que componen esta sección son: “La casa de los helechos”, “Cariona”, “El restaurante”, “Ellas”, “Sincronía” y “Regalo de bodas”.

En ellos el común denominador es el tratamiento hasta cierto punto festivo de los temas, en casi todos se cuenta algo relacionado con la vida en pareja, donde la intervención de lo sobrenatural casi siempre resulta a

---

*Vicky M. Doodle*, Alfaguara, México, 2000, p. 124. Como se recordará en éste el poeta visualiza la sensualidad de la muchacha a pesar de su indumentaria lamentable y le reconoce que su mejor adorno es su delgada desnudez.

favor de la pareja, propiciándose así el final feliz, el reencuentro o, al menos, la compañía solidaria.

Así, en “La casa de los helechos”, un hombre conoce a una mujer, quien lo invita a su casa –la del título- con el consiguiente enamoramiento. Cuando él, luego de regresar a la ciudad –había hecho un largo viaje inaplazable-, la busca, no encuentra siquiera la casa (la cual le ha parecido ver en los diferentes países del mundo que ha recorrido durante su viaje). Al final, sin embargo, la encuentra en una calle distinta y con un número diferente, pero siempre la misma casa. Y así la pareja se vuelve a reunir.

La casa, pues, resulta el puente de unión sobrenatural de la pareja; propicia su encuentro y reencuentro, el cual se da cuando, de hecho, el protagonista, desilusionado, ya no lo cree posible. El ambiente general es de misterio, pero sin resultar amenazante y el final gratificante es casi natural.

De manera muy similar ocurre en “El restaurante”, donde dicho lugar –con su carácter ordinario, a diferencia de la misteriosa casa de los helechos- es el puente sobrenatural que cambia la vida de un hombre. En efecto, luego de salir de un restaurante a donde no había acudido desde hacía años, encuentra la ciudad a su alrededor como era tiempo atrás, su madre ha rejuvenecido, los años parecen no haber transcurrido. Asiste, entonces, a una fiesta de su juventud, donde conoció a su esposa, pero ahora platica con otra joven y, a partir de eso, termina viviendo con ella y encontrando la felicidad, como si su vida anterior hubiera sido un sueño: no lo es porque, incluso, recuerda quién era su anterior pareja.

El restaurante, pues, como la casa de los helechos, trastoca los tiempos, o bien abre la puerta a una otredad temporal que esconde la felicidad para el protagonista.<sup>200</sup>En el ambiente predomina la cotidianidad y lo sobrenatural emerge de ella casi espontáneamente.

---

<sup>200</sup> De hecho, si este fenómeno intratemporal se ve como relación sueño-realidad, se evidencia la deuda del cuento con “La noche boca arriba”, de Cortázar, con la diferencia

En ambos cuentos, pues, se intenta la sorpresa para el lector, la cual no está representada en los textos, pues los personajes escasamente se admiran: toman lo deseado y hallan la felicidad sin cuestionar nada. Se trata de cuentos de excepción en la narrativa de Emiliano González, pues sin pertenecer a la línea hedonista-erótica –de horizontes festivos–, se toma lo sobrenatural como catalizador de un sino afortunado y, por supuesto, nunca queda asociado con lo maligno.

Una variante de estos cuentos se encuentra en “Ellas”, donde el protagonista, luego de varios años de trabajo por fin puede vacacionar. Está a gusto, pero un día decide salir de su hotel y pasear lejos de la zona turística –es decir, conocida, segura. Encuentra así un nuevo hotel, en medio de un paraje solitario, cuyas huéspedes y personal eran puras mujeres jóvenes y hermosas. Quiere regresar por su equipaje, pero no encuentra el lugar en donde estaba. Renuncia a todo y decide quedarse en aquel hotel paradisiaco.

A la vez que variación de los textos anteriores, hay también aquí un seguimiento de la línea hedonista de relatos anteriores, en tanto el placer y la sensualidad se hallan presentes sutilmente, incluso en el discurso medianamente preciosista. Sin embargo, no se llega a lo realmente erótico: ni hay encuentros amorosos entre los personajes ni hay descripciones corpóreas. Por otro lado, el final también es gratificante, pues –sugiriendo una idea de la muerte– se dice que aquél fue “el dulce inicio de una nueva vida eterna y feliz”.

Pero es en “Sincronía” donde la cotidianidad alcanza más altos registros en toda la narrativa del autor, pues se halla en “estado puro”, no contaminada por elementos sobrenaturales o hedonismos con valor de ilusiones masculinas que siempre tienen algo de irreal.

Aquí se presentan dos breves historias. En la primera un adolescente logra un orgasmo al sentir el contacto de las nalgas de una

---

de que en éste el desvelamiento del misterio es catastrófico para el personaje central. Ya he señalado antes otro texto, “La huida”, relacionado con el cuento cortazariano.

mujer mientras hacen fila para unos trámites. Esto, mientras la madre de él ha ido por unas fotocopias y, así, se ausenta por el tiempo necesario.

En la segunda, una obrera debe librar una batalla diaria para cumplir con su carga de trabajo, pese a las fallas ordinarias de su maquina y, a la vez, para soportar los regaños y malos tratos de su supervisora, quien nunca manda reparar la maquina defectuosa. La protagonista, como el resto de las empleadas, vive presionada hasta el día en que la supervisora es despedida. Entonces reina la armonía en el taller.<sup>201</sup>

En “Cariona” y “El regalo de bodas” se encuentran los relatos que más confirman las filias del autor. En el primero, una pareja compra una pintura en la cual se observa un restaurante lleno de comensales, pero termina por venderla a un anticuario cuando descubren que de ella emanan extraños murmullos con la palabra “cariona”. Tiempo después, viajando por una carretera, ven un letrero con esa palabra y, por curiosidad, deciden ir. Finalmente llegan a un restaurante (nuevamente aparece este motivo) y, en la pintura que vendieron al anticuario, aparecen dos nuevas figuras entre los comensales.

En el segundo caso, una escultura monstruosa –mezcla de mono, reptil y sapo- es el regalo de bodas para un príncipe y una princesa. Deciden colocarla en cierta área de los jardines del palacio, que acaban por secarse y, finalmente, la princesa es hallada muerta, con una mordida en el cuello. Al ir al jardín de la estatua, el príncipe ve en las fauces de la extraña figura restos de sangre y unas perlas del collar de su esposa.

Lo inquietante, lo siniestro, lo sobrenatural y terrorífico aparecen sin duda en estos relatos. Al margen de la relación que poseen con “El grabado” de M.R. James y con “La Venus de Ille”, de Merimée,

---

<sup>201</sup> Se trata, por cierto, del único texto de Emiliano González donde se tematiza el ambiente fabril y el personaje central pertenece a la clase obrera. Es un exceso de realismo social cotidiano único en la obra del autor. Es así porque él mismo considera que “la literatura no es información ni es nada social: la literatura es Magia, es Erotismo”. Vid. “Dos respuestas”, en *Almas visionarias*, p. 120.

respectivamente, se encuentran aquí los registros estéticos más frecuentes en la narrativa de Emiliano González. En “Cariona” domina lo inquietante porque los personajes nunca se dan cuenta de su situación, que queda representada –pintada- para el lector. En “El regalo de bodas” se recupera una constante del autor que constituye un homenaje a Arthur Machen: el cuento de hadas de carácter siniestro, que intenta sobrecoger al lector.

Por último, los relatos de González en coautoría con Beatriz Álvarez Klein son “La dormida mordida” y “Fantasma”. Aparte de su mínima extensión se caracterizan por su clave alegórica y su prosa poética. En ninguno existe la intención textual de procurar miedo.

En el primer caso, siguiendo la idea implícita en *Los sueños de la bella durmiente*, se habla de lo que, en efecto ella soñó: una representación donde era imposible reconocer a los actores y actrices. A partir de esto el personaje llegará a reconocerse –y complementarse- en su otredad. En el segundo, el fantasma es concebido como posibilidad poética, como un suspiro visible a lo ojos.<sup>202</sup>

En “Savia eléctrica (escritos recientes)” encontramos, entonces, confirmaciones y excepciones a la poética de Emiliano González. En sus diferentes grados predominan las segundas y, en este sentido, los textos incluso pueden ser tomados como una especie de colofón a un ciclo entero de su cuentística, el cual prefigura una modificación literaria visible en su último ejercicio narrativo hasta el momento, su breve novela *Neon City Blues*.

En efecto, la más reciente obra narrativa de Emiliano González es *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Doodle*. Dos novelas cortas que en realidad funcionan como un conjunto; la segunda continúa la primera, aunque en efecto no es totalmente necesaria dicha continuación, pues los

---

<sup>202</sup> No hay, como podría llegar a pensarse, una verdadera *ghost story*. De hecho, el único texto de Emiliano González que funge como tal es “El hombre embozado”, incluido en *Los sueños de la bella durmiente*. No es éste un género preferido por el autor.

elementos son los mismos en ambos relatos; si bien el segundo ofrece la posibilidad de un final más cerrado al conjunto, con la muerte simbólica de Vicky. En cualquier caso pueden leerse de manera independiente o como dos piezas de un mismo proyecto narrativo y el lector podrá preguntarse si está leyendo una novela o dos.

Los títulos completos de los relatos enfatizan el tono emocional áspero de la obra y sus registros: “Neon City Blues. Una novela gótica de pornografía y violencia también llamada *Los monstruos* y *El libro de las tentaciones*”. Y por otro lado: “La muerte de Vicky M. Doodle. Filme de horror proyectado en viejos cinematógrafos, también llamado *Pour le soleil* y *Tatuajes en un cuerpo dorado*”.

El autor vuelve al tema del escritor y su obra, así que de esa forma la metaliteratura está otra vez presente. El conflicto radica en la negativa de una joven editora a publicar el manuscrito de un escritor.

Como buena parte de la obra de Emiliano González, esta novela (hablaré de ella como un conjunto) es nuevamente una literatura sobre literatura a partir no sólo de la causalidad argumental ya señalada, sino de recurrencias menos directas al tema.

Algunos ejemplos: ya en *Neon City Blues* se habla de una novela titulada *La muerte de Vicky M. Doodle*. Aparece también el personaje del escritor como creador y como personaje del propio texto creado. El mismo apellido de Vicky (borrón, garabato) alude a su trabajo como editora. Y en ocasiones el lector “entra” a las lecturas de ella.<sup>203</sup>

La novela privilegia los temas del sexo, la violencia, las drogas y la contaminación y suciedad. A diferencia de obras anteriores, aquí se observa una sexualidad más directa y agresiva, generalmente sin sensualidad, con un carácter explícito y violento; el sexo no está *erotizado* sino *genitalizado*, en consonancia con el ambiente de la novela.

---

<sup>203</sup> Un juego autorreferencial de la obra de González es que en alguna ocasión Vicky lee un texto de ciencia ficción parecido a “La extraña aventura de Bruisov” en su primera parte. *Vid. Neon City Blues...*, p. 53.

Neon City –una probable ciudad de Estados Unidos- y otros centros urbanos (Chelsea, Londres, Amsterdam, Tijuana) viven en un régimen policiaco y represivo. Los asesinatos parecen ser comunes y, mayoritariamente perpetrados por mujeres adolescentes. Incluso aparece la figura de una asesina serial, la Dra X. Algunas de las representaciones de la sexualidad son sádicas, en una extensión del motivo de la violencia.

La suciedad, la contaminación, la putrefacción, se dan en dos niveles: en lo humano y en lo material. Así como las ciudades son sucias y sus áreas naturales han sido devoradas por la putrefacción –es el caso de Playa Oleosa en Neon City-, los personajes, por lo común, están sumidos en una lastimosa degradación moral. En este sentido, por ejemplo, resulta significativa la primera escena de la playa, en la cual, en medio de la excesiva suciedad hay también cabellos de sirena; los desechos terminan incluso devorando el mundo feérico; la vulgaridad desterró los sueños. La sociedad postindustrial generó una realidad pesadillesca. De hecho se trata de la única obra del autor en que el bosque, el mar, los jardines, en fin, la naturaleza, no aparece, o bien se la representa ya putrefacta, carcomida por el utilitarismo. Como una forma de enfatizar el horror:

Tina baja del autobús y se encuentra en Playa Oleosa, frente a un mar espeso de carroña: petróleo, esqueletos humanos y marinos, tablas de formas caprichosas, llantas desinfladas, cabellos de sirenas, sandalias y anteojos de turistas difuntos, restos envenenados de hamburguesas y papas...arquitecturas del excremento. Tina deja su portafolios en la arena, se desnuda y cantando un himno impreciso hunde el pie en las aguas malditas. Un escozor insoportable le corroe los muslos pero ella se adentra, desplaza el cuerpo dorado como si cruzara un pantano inofensivo, siente innumbrables ventosas adhiriéndosele, sumerge la cabeza y se entrega a los ocho pegajosos y fofos tentáculos que ya la envuelven con avidez.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Vid. “Neón City Blues”, en *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Doodle*, Alfaguara, México, 2000, p. 19.

Precisamente una extensión de esta línea de grosero pragmatismo vital se da en el motivo de las drogas. La adicción parece ser común a los entes urbanos, pero es por supuesto algo vano: no se intenta la búsqueda espiritual o creativa, sino el consumo de un producto que da placer momentáneo e intrascendente, pues además se consume una sustancia sintética.

Si en textos anteriores se podía ver a las adolescentes de gran sensualidad, de voluptuosidad ninfulesca, aquí aparecen las llamadas niñas-escándalo: Lolitas de vestimenta estrafalaria, violentas, adictas y sexualizadas sin hedonismo. El placer sensual está ausente.

Lo sobrenatural cobra presencia como una serie de fugaces rupturas al código realista de la novela. Al final de "Neon City Blues" aparece el paganismo, lo gótico, el hecho extraordinario de la grieta que se abre; además de la extraña metamorfosis de tres niñas en entes no humanos; la transformación de las adolescentes en lobas; y el relato sobre una aparición en una carretera oscura, ya en "La muerte de Vicky M. Doodle".

Se trata de una obra de violento caos postapocalíptico -cuya acción se sitúa entre 1976 y 1998-, de registro excepcionalmente realista, con estructura desordenada y fragmentaria, gracias a los continuos cambios de las coordenadas espacio-temporales. La desesperanza y aversión existenciales son resumidas por Vicky casi al final de la historia: "Quisiera vomitar por toda la eternidad". En realidad Emiliano González trastoca ciertos lineamientos y crea una obra neogótica de carácter realista: lo tenebroso ahora es la realidad; el horror es real. En efecto, con esta novela, la obra de Emiliano González se desplaza del territorio de lo fantástico y de la incertidumbre al de la certeza y el horror postindustrial.

Si bien hay una pérdida cuantitativa y cualitativa de los elementos sobrenaturales, en esta novela como en el universo narrativo de González

hay un evidente grado de complejidad. El registro realista no modifica esta línea esencial en la obra del autor.<sup>205</sup>

La obra termina con el texto “Epílogo. Pensamientos e ideas”, el cual no es ciertamente un epílogo real, sino un largo ensayo en el cual, al tratar de puntualizar ciertas ideas sobre su novela el autor la vincula –en lo particular y en lo general- con tendencias, autores, géneros, ideas; se habla lo mismo de simbolismo y decadentismo, que de lo femenino, lo erótico, lo siniestro e, igualmente, el gótico y la ciencia ficción.

El ensayo, siguiendo las marcas de estilo en este género tan reconocibles en el autor, se caracteriza por su erudición literaria, tan visible en la gran cantidad de obras y autores que menciona y pone en relación. Todo esto a partir de unas primeras reflexiones que intentan dirigir la interpretación de la obra. Sin embargo, rápidamente se introduce el tema de la música y de la contracultura de los años sesenta. De ahí –y en forma un tanto caótica y muy armónica con la novela- se introduce la discusión temática e intertextual entre una buena cantidad de obras y autores, lo cual prefigura ya el ejercicio que lleva a cabo en *Historia mágica de la literatura I*.

Por un lado el autor relaciona novelas con mucha consistencia, como en los casos de *El castillo de los Cárpatos*, *La isla del doctor Moreau* y *La invención de Morel*, en tanto observa una contradicción de modelos utópicos y distópicos entre éstas y su propia novela. Por otro lado, considera que es esencial no deformar la intención de una obra ni su sentido, motivo por el cual incluso intenta explicar cómo han sido deformadas algunas obras.

De hecho, Emiliano González considera que “es bueno que el autor explique su obra [debido a] la manía de distorsionar el significado [...] que

---

<sup>205</sup> Un resumen de la primera impresión que causa la obra la ha expresado Sara Sefchovich, quien considera *Los sueños de la bella durmiente* como una obra singular, junto con otras son “obras extrañas en nuestro horizonte cultural, difíciles y cultas”. Por supuesto el juicio es fácil y forzosamente aplicable a la narrativa de Emiliano González. Cfr., *México: país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1987, p. 215.

tienen ciertos lectores de mala calidad [...]”.<sup>206</sup> La posición es, por supuesto, cuestionable, pero le da pretexto al autor para discutir el sentido de un buen número de textos literarios.

Finalmente aunque la preocupación del autor por ser *correctamente interpretado* es del todo válida, también es cierto que el lector tiene derechos hermenéuticos, aunque deba dar fundamento a su lectura. Éste es justamente el ejercicio que sigue a continuación.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Es notoria la –equivocada– posición que asume, según la cual hay *un* significado válido para el texto literario: en todo caso es de suponerse que se refiere a que el lector ha de encontrar la utópica *intentio auctoris*. Por otro lado, si el lector es incompetente, difícilmente puede hablarse de una *manía*.

<sup>207</sup> Quiero recordar aquí que, de hecho, hay dos visiones encontradas en lo respectivo a la obra de Emiliano González, la de Augusto Monterroso, quien establece que con este escritor “la literatura fantástica en México tiene por fin un representante genuino”(Vid., “La literatura fantástica en México”, en *Literatura y vida*, Alfaguara, México, 2004. p. 78); y la de Ricardo Chávez Castañeda, el cual considera que “González se halla empecinado en su híbrido poético-fantástico y en sus argumentos anacrónicos, bellamente escritos, pero reciclados hasta el hartazgo también: una literatura gótica sin referente actual que, por lo mismo, extravía poder de conmoción”. Vid., “Sobre lo inexistente: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en *Op. cit.*, p. 220.

#### Capítulo IV. Rudisbroeck o el posmoderno Prometeo

*Los sueños de la bella durmiente* (1978), como he mencionado antes, es el título de la primera obra de ficción escrita por Emiliano González. “La ciudad del otoño perpetuo” (Libro primero) y “La torre de los espejismos” (Libro segundo) componen el volumen. “Rudisbroeck o los autómatas” abre el libro primero y es un relato muy relacionado con la clave gótica de los títulos referidos.<sup>208</sup>

“Rudisbroeck...” narra una historia donde lo imposible, el misterio y lo sobrenatural se evidencian desde el principio. La obra se divide en catorce apartados y la anécdota es la siguiente:

El protagonista, quien narra su propia historia, ha llegado a la ciudad del otoño perpetuo, llamada Penumbria, un lugar circundado por un río de aguas hirvientes, que hace prácticamente imposible el paso; un extraño barquero conduce al personaje a la ciudad. Sobre ella el cielo es sepia y su luz ambarina es señal –causa y consecuencia- de que en Penumbria siempre son las cinco de la tarde. El principal sitio de interés es la torre –tan alta que se pierde entre las nubes- de Johan Rudisbroeck: nadie ha visto su cúspide y hay una leyenda acerca de ella.

El narrador visita, como sitio de interés, la tienda de antigüedades del viejo Mefisto, en cuyo sótano encuentra una serie de objetos sobrenaturales y aterradores: un collar que ahorca a su dueño, un caballito de carrusel vivo, un reloj que sólo da la hora cuando su dueño va a morir, un huevo de jade que al ser agitado emite una risa diabólica, entre otros.

Impresionado por aquellos objetos, el personaje –no tiene nombre- se dirige a una taberna, *La mansión del Zu*. Ahí se bebe el Zu, elixir que “suelta la lengua y predispone al ensueño”; el lugar es frecuentado por marineros. Un anciano se acerca al protagonista y éste le pide que le

---

<sup>208</sup> En efecto, como se verá posteriormente, es un texto –el único en el libro- que dialoga con los títulos de ambas partes: comparte una notoria clave gótica con ellos.

cuenta sobre Rudisbroeck. Al principio el viejo se muestra reticente: “De Rudisbroeck nadie habla ni hablará”. Sin embargo termina accediendo cuando el protagonista le ofrece su reloj.

Así, el misterioso personaje cuenta que en una escuela religiosa a la cual asisten las jóvenes más hermosas de Penumbria, las alumnas andan siempre desnudas, como para atenuar su encierro y, en función de lo mismo, se les ofrece “el alivio ocasional de un chico”, a quien únicamente se le concede esa gracia una vez en la vida. Todos los hombres de Penumbria han pasado por ese rito de iniciación, excepto el propio anciano, quien dice hallarse sexualmente impedido desde hace doscientos años.

Uno de los primeros elegidos para dicho ritual fue Johan Rudisbroeck, el cual vivía en su torre entregado a los grimorios, al opio, a los sonetos eróticos y a la fabricación de autómatas. Al enamorarse de una de las colegialas -Glinda, hija del rey de Penumbria y de un hada oscura-, ambos urden un plan para escapar: Johan fabricará una réplica exacta de Glinda para que tome su lugar en el colegio.

Sin embargo la tarea se dificulta porque la muñeca debía aprender toda la historia de Glinda; sus recuerdos, manías, pesadillas, todo lo cual ella le revela a Johan, telepáticamente, a través de los labios de su propia réplica. Así, Glinda II llega a ser perfecta, salvo por su falta de cambios físicos, problema que está intentado resolver Rudisbroeck, cuando Glinda lo convoca esa misma tarde a las cinco en una entrada secreta del colegio para huir.

Cuando el anciano cuenta que está a punto de llevarse a cabo la fuga, interrumpe la narración, vencido por el cansancio y la bebida. Entonces un marinero se lleva al protagonista a ver a los comediantes que han llegado. En el frontispicio del teatro se promete un espectáculo inolvidable de pornografía mágica.

Se describe la acción horrorosa de un drama: *La Cristofagia o el Evangelio según San Judas*, el canibalismo explícito es realizado por los

apóstoles. El narrador tiene que ir a las letrinas subterráneas del teatro para vomitar.

Luego se presenta en el escenario un acto titulado maliciosamente *Dos pájaros de un tiro*, en el cual una mujer de dos cabezas es decapitada con una guillotina *ad hoc*. Mas luego todo el proceso se realiza al revés y las cabezas quedan en su sitio original.

En el intermedio se presenta un cuadro vivo, un óleo con motivo romano donde las figuras (un efebo, una emperatriz) están vivas y el paisaje mismo posee movimiento (el mar, una bandera). Una mano gigantesca derrama ácido en la tela y deshace las imágenes.

Posteriormente se lleva a cabo la representación de otro drama: *La espera*, de escasos y ambiguos diálogos, donde aparentemente la clave está en un párrafo sobre mesmerismo leído por un personaje y donde se sugería algo espantoso que, luego de la caída del telón, seguía acechando a todos en el teatro.

El número final del espectáculo corre a cargo de Braulio, un ser presentado como “el hombre león”, “el hombre perro” y “el hombre más feo del mundo”. Está cubierto de pelo totalmente y es la atracción principal por su apariencia física y sus conocimientos en muchos campos, es considerado un sabio. Luego de contestar algunas preguntas es cuestionado por el protagonista sobre el final de la historia de Rudisbroeck.

Para responder, Braulio conduce al narrador por extraños pasillos tras bambalinas para hacerlo “ver” por sí mismo el final. Braulio desaparece al atravesar un espejo. El narrador llega a la torre de Rudisbroeck, la cual asciende por horas hasta llegar al laboratorio. Allí escucha una voz en su mente, que le habla telepáticamente, parecida a la de Mefisto, a la de Braulio, y que, finalmente, confiesa ser la del anciano de la taberna...y la de Rudisbroeck. Éste se muestra y, enseñándole el reloj que le regaló al viejo a cambio de la historia, le promete que cumplirá el

pacto. Le da a beber una sustancia, dice, para trasladar cuerpos a la distancia.

Luego de tener una serie de visiones narcóticas, el protagonista se despierta totalmente mareado nuevamente en *La mansión del Zu*. El viejo comienza a contar: Glinda no acude al lugar de la cita ni responde los llamados telepáticos de Johan. Glinda II propone ir en su búsqueda, pero tarda mucho en regresar. En medio de un torrencial aguacero, Rudisbroeck decide entrar al colegio y, al empujar la puerta secreta, encuentra que la réplica –enamorada de su creador– asesinó a Glinda. Johan la consuela y le promete un amor incorruptible.

Al descubrirse el crimen, la madre de Glinda, el hada oscura, interroga a su espejo mágico y descubre todos los detalles del crimen. Entonces, para vengarse, eterniza la hora que precedió al crimen (las cinco de la tarde), que en Penumbria anuncia la llegada de la noche. Así, suprime las mañanas prometiendo eternamente la noche.

Cuando el narrador agradece el relato, el viejo le advierte que ésa no es la verdadera historia y lo invita a descubrir la verdad en la torre de Rudisbroeck. El protagonista se niega por un verdadero temor de volver allí. “¿Tienes miedo de saber la verdad?”, reta el otro. El narrador se despide: “Tal vez no volvamos a vernos”. “Tal vez. Hasta pronto”, responde el viejo. Y aunque antes de irse el protagonista se vuelve para decir adiós, el viejo responde “hasta luego” y clava en él su mirada azul.

#### 4.1 Síntomas paratextuales

Como mencioné antes “Rudisbroeck...” abre el primer libro de *Los sueños de la bella durmiente* titulado, a su vez, *La ciudad del otoño perpetuo*. En tanto nos enteramos, muy al principio de la anécdota, que Penumbria, lugar donde transcurre la acción, es la ciudad del otoño perpetuo, se evidencia que, de hecho, “Rudisbroeck...” es el relato principal, no sólo del libro primero, sino de toda la obra; incluso el propio

título del libro segundo está puesto en relación con este cuento. En efecto, *La torre de los espejismos* es una enunciación del todo similar a la del libro primero: artículo, sustantivo y complemento adnominal, en lo sintáctico; referencia a un lugar -o lugares, si efectivamente son dos distintos- donde se privilegia lo inquietante y sobrenatural, en lo semántico. Ciertamente mueve a temor en la perpetuidad temporal y en una torre que posibilita espejismos. De hecho, el inicio del relato transparenta –quiere hacerlo- el vínculo entre los títulos de los libros y el propio texto, sugiriendo claramente que siempre se hace referencia a un mismo lugar:

A los diez días de marcha hacia el Oeste, la ciudad del otoño perpetuo se recorta en el horizonte como un espejismo trémulo, como una alucinación difusa que va tomando el aspecto, conforme avanza el viajero, de un conglomerado de torres, agujas y murallones cubiertos de enredadera.<sup>209</sup>

Penumbria es la ciudad del otoño perpetuo y en ella el lugar más visible es la torre de Rudisbroeck, donde efectivamente el protagonista ve a Rudisbroeck y lo identifica con otros personajes, aunque todo esto como producto del “viaje” que le concede Braulio; es decir, producto de una experiencia de naturaleza dudosa e inestable.

Hay, pues, un señalamiento inquietante en el diálogo paratextual de ambos títulos. Asimismo ambos apuntan a dos claros motivos góticos: la torre y la oscuridad, los cuales hallan confluencia en nuestro cuento.

Sin embargo, el propio título del relato señala un motivo típico de la ciencia ficción: el autómatas y, por lo tanto, a una de las manifestaciones del doble –figura recurrente en la literatura fantástica-, aunque en esta forma específica se asocia con la ciencia ficción, si bien la primera alusión

---

<sup>209</sup> Emiliano González, “Rudisbroeck...”, en *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, México, 1978, p.15. Todas las referencias posteriores a la obra pertenecen a esta edición, por lo cual, en adelante, señalaré la(s) página(s) correspondiente(s) entre paréntesis en el *corpus* del texto.

en la cual puede uno pensar es “El hombre de arena”, de Hoffmann, por “tradición temática”.

En cuanto al aspecto literal, el título se halla en obvia correspondencia con “Horacio Kalibang o los autómatas”, del argentino Eduardo Ladislao Holmberg.<sup>210</sup>

El propio título del libro lo relaciona directamente con “La bella durmiente” y, por extensión, con el cuento de hadas. *Los sueños de la bella durmiente* plantea lúdicamente una continuidad respecto del cuento clásico y responde a una tácita y maliciosa pregunta: si la princesa durmió cien años, ¿qué soñó todo ese tiempo? Está implicada la promesa de que la obra dará cuenta de ello. En este sentido, la obra de González muestra una cierta intención paródica.<sup>211</sup>

Otro de los elementos paratextuales de la obra es la dedicatoria del libro primero: “A la condesa de Karnstein cuyos peregrinajes nocturnos fueron interrumpidos por una estaca en las postrimerías del siglo XVII” (p. 9). La referencia es a *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, en la cual la condesa Mircalla Karnstein –muerta hacia más de cien años– es la bella Carmilla, huésped de la narradora, como antes ha sido también la hermosa Millarca, la invitada del general Spielsdorf. Al ser descubierta por el mismo general,

---

<sup>210</sup> El cuento fue publicado como folletín en 1879, posteriormente se integró al volumen *Cuentos fantásticos*, del propio Holmberg. Vid. Óscar Hahn, “Eduardo Ladislao Homberg: del idealismo romántico al positivismo naturalista”, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, Ed. Coyoacán, 2ª ed., México, 2002, p. 57. Por supuesto, ni este cuento ni “El hombre de arena” pertenecen al género de ciencia ficción; aunque a diferencia del de Hoffmann, el de Holmberg posee una innegable clave alegórica. Es del todo posible cuestionar la pertenencia de ambos cuentos al género fantástico; por principio, dada la ausencia de lo posiblemente sobrenatural.

<sup>211</sup> Así, por ejemplo, en la versión de Perrault –a diferencia de la de los hermanos Grimm– se dice que, luego de que la princesa despertó, el príncipe se hallaba más confuso, pues “ella había tenido mucho tiempo para soñar con él durante cien años de incesante dormir [...] pues parece (aunque la historia no dice nada sobre ello) que la buena hada le había proporcionado a la princesa sueños agradables”. Vid. “La bella durmiente del bosque”, en *Cuentos*, 9ª ed., Porrúa, Sepan Cuantos # 263, México, 2006, p. 63. Pero si en la versión francesa los sueños de la princesa son de amor, en “Rudisbroeck...” se trastocan en auténticas pesadillas.

quien ya ha padecido la muerte de su sobrina a causa de la mujer vampiro, le es enterrada una estaca.<sup>212</sup>

Una vez más el paratexto se mueve en el área de lo sobrenatural y específicamente de lo vampírico. Funciona también –y en este sentido coincide con el título de la obra– como un apunte metaliterario. La dedicatoria a un personaje de ficción va esbozando las posibilidades e intenciones metarreferenciales involucradas aquí. Y, por supuesto, perfila con más definición dentro del campo de lo no mimético la filiación genérica y estética del libro primero: lo gótico y lo fantástico.

Por otro lado, un par de epígrafes anteceden al texto. El primero, de hecho, es un breve texto del propio autor; carece de firma y está registrado en el índice de la obra con el título de “Altas bóvedas”, enunciación que no aparece en el texto mismo, el cual comienza con dichas palabras.

Aun así se transparenta la intención de seguir cifrando en clave metaliteraria. El texto alude a ciertas marcas: géneros, autores y temas que son de evidente importancia en *Los sueños de la bella durmiente*, en general, y en “Rudisbroeck...”, en particular. En todo caso, son elementos muy involucrados con la poética del autor.

Por principio, elementos como las altas bóvedas, el bosque y el caballero, sugieren un ambiente gótico, con francas reminiscencias del pasado y de la escenografía gótica. Esto se combina con un tono de melancolía cercano al romanticismo, especialmente a partir de factores como el sueño, la evocación y el amor imposible: “[...] supe lo que era el

---

<sup>212</sup> Sin embargo debe anotarse que, en estricto sentido, la dedicatoria de Emiliano González no es exacta: en *Carmilla* la estaca es enterrada a la condesa ya en el siglo XIX –en el tiempo de la historia–, pues incluso, en el capítulo V (“Un parecido asombroso”), se describe la llegada de unos retratos al castillo de los anfitriones de Carmilla. Uno de ellos, fechado en 1698, es el de la condesa Mircalla Karnstein cuando –debe suponerse– aún no era una figura vampírica; el lector sabe que el tiempo de la historia es muy posterior porque el padre de la narradora afirma que la familia Karnstein se extinguió “hace cien años por lo menos”. La estaca termina con su *existencia* –el vampiro existe sin vivir– cuando Mircalla se presenta como Carmilla, es decir, más de cien años después de la época del retrato.

amor, lo que pudo haber sido el amor, con sólo mirar tu daguerrotipo, Alanna...la nunca poseída y verde Alanna, *the dark nymph*".<sup>213</sup>

El segundo párrafo es singularmente revelador: "Nunca abras la cajita metálica de la despensa. Te doy, sin embargo, la llave, que será un emblema de prudencia y recato siempre y cuando no decidas usarla..."<sup>214</sup>

Se trata de un mensaje transmitido sin duda a un niño o adolescente. Es una orden o, al menos, un consejo. Obviamente la llave abre algo; permite acceder a un misterio: debe de ser así dado que ese algo está guardado en una caja. Si lo prudente es no usar la llave, entonces se sabe que hay riesgos, hay algo que un niño no debería hacer. Tanto la Alicia de Lewis Carroll, como el Randolph Carter de Lovecraft se hallan en relación con este pasaje, así como la esposa de Barba Azul en el cuento homónimo, si bien la llave representa cosas distintas para cada quien, pues Alicia no logra usarla; Randolph Carter accede a su propia infancia con ella; y la esposa de Barba Azul satisface con ella su curiosidad y, al mismo tiempo, hace un descubrimiento horroroso que la atañe directamente.<sup>215</sup>

Pero si la cita antes mencionada parece hacer referencia a un niño que no debe buscar una caja con una llave y de ahí se desprende una relación con la Alicia de Carroll, el final del texto -donde se habla de Alanna, la ninfa oscura-, es una alusión directa a Helen, la niña que al final de "El libro verde" -relato principal de *El pueblo blanco*, de Arthur

---

<sup>213</sup> *Los sueños de la bella durmiente*, p. 11.

<sup>214</sup> *Idem*

<sup>215</sup> Ya Beatriz Álvarez Klein ha notado esta relación en su versión anotada de *Las aventuras subterráneas de Alicia*, incluida en Emiliano González y B. Álvarez Klein, *El libro de lo insólito (Antología)*, 2a ed., FCE, México, 1994, p. 405, nota 4. Me parece, sin embargo, que la idea del viaje posibilitado por la llave es, finalmente, una búsqueda que ambos personajes llevan a cabo a su manera. En "Rudisbroeck...", precisamente, ésa es la causalidad de la historia y el tema del doble, enfatizado en el título, se halla presente e intensificado en el relato de Lovecraft y E. Hoffmann Price "A través de las puertas de la llave de plata". Por cierto, el motivo de la llave se inicia en "La llave de plata", de Lovecraft, primer cuento del ciclo de Randolph Carter. En "Barba Azul", en cambio, el viaje lo realiza quien no tiene la llave, el marido, como parte de una trampa que se tiende a la mujer; aun así ella desvela un misterio al descubrir el destino que habían tenido las esposas anteriores de su marido. La llave manchada de sangre indeleble le abre paso a un trágico sino, aunque éste al final no se cumple.

Machen- dice que “la ninfa oscura, Alanna, vino y convirtió el estanque de agua en un estanque de fuego...”<sup>216</sup>

La aparición en este texto de elementos románticos, góticos y las presencias subtextuales de Lovecraft y Machen, convalidan la disposición inicial del texto hacia lo sobrenatural, pero ahora específicamente hacia el terror.

El segundo epígrafe es de John Keats. La recurrencia a un poeta romántico armoniza con lo antes mencionado, especialmente se enfatiza el aspecto del sueño:

That night the Baron dream of many a woe,  
And all his warriors-guests, with shade and form  
Of witch, and demon, and large coffin-worm,  
Were long be nightmar'd<sup>217</sup>

Los versos pertenecen a la estrofa final (incompleta) de “The eve of St. Agnes”. Así, el motivo de la niñez-adolescencia reaparece en virtud de que se trata de la patrona de los adolescentes. Según la conocida leyenda Santa Inés fue ejecutada a los trece años por los romanos, antes había sido confinada en un prostíbulo y el único hombre que intentó desflorarla quedó ciego, aunque se recuperó gracias a los rezos de ella. Fue sepultada en la *Vía Nomentana*, donde después se construyó la basílica que lleva su nombre.

En el poema de Keats, Porfirio entra al castillo de Lord Mauricio para llevarse a Magdalena, según la percepción equívoca del vigilante del

---

<sup>216</sup> *Vid. Ibidem*, p. 103. De hecho, Beatriz Álvarez Klein observa las similitudes entre Alicia y Helen; ambas, niñas viajeras en mundos insólitos. Ya he citado en el capítulo anterior el ensayo de Emiliano González “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, donde el autor propone que “El libro verde” es antecedente y modelo de *Las aventuras subterráneas de Alicia*. *Vid. Supra*, p. 96.

<sup>217</sup> De hecho, aquí parece haber una especie de apunte sobre el carácter de lo soñado por la bella durmiente. Si el título de la obra señala hacia este aspecto, el epígrafe sugiere en realidad pesadillas, con lo cual el diálogo paratextual anuncia la naturaleza macabra que el lector hallará en el cuento. Por otro lado, el inicio de esta estrofa es idéntico al del texto “La mordida dormida”, de González y Álvarez Klein: “Aquella noche, la bella durmiente soñó con [...]” *Vid.* “Savia eléctrica (Escritos recientes)”, en *El libro de la imaginación (Antología)*, p. 529.

santuario que reza –se supone– en la Basílica de Santa Inés. Se trata de una fuga como la que la pareja intenta en el relato de Emiliano González, donde hay un perceptible ambiente de pesadilla, tal como el texto del poeta inglés marca en el epígrafe, con elementos claramente señalados al respecto: las desgracias, las brujas y demonios, el ataúd lleno de gusanos. Lo sobrenatural y siniestro, lo gótico aparecen aquí de manera consistente.

Los registros estéticos hasta aquí vistos recogen, por supuesto, ideas románticas, fantásticas y, preferentemente, góticas, donde se privilegia lo sobrenatural y una idea no mimética de la literatura, además de avisarnos que el relato consecuente estará muy codificado con base en la referencialidad. Lo más importante ahora, sin embargo, es la insistencia en establecer, con todo esto, la necesidad de un pacto de credibilidad con la literatura de lo sobrenatural en general (se han visto involucrados hasta aquí el cuento de hadas, la ciencia ficción, lo fantástico, lo gótico y el romanticismo), en tanto siempre tiene relación con la realidad misma, al diversificarla y reflexionar indirectamente sobre ella, acudiendo a lo imposible como un parámetro.

Al respecto son un buen colofón paratextual las dos notas a pie de página incluidas en el relato. La primera es una explicación sobre la recepción del público al increíble espectáculo de *Dos pájaros de un tiro*: el pigmeo que arrastra a la mujer con dos cabezas para ejecutarla, estrella una de las cabezas contra el piso, para que deje de gritar, con la consecuente hemorragia; la otra cabeza observa al público y el pigmeo le saca un ojo con un dedo. La nota explica que todo esto sucedía “durante una especie de delirio cruel en el que todo era posible y nada sorprendía a nadie” (p. 32).

En efecto se trata de una recepción muy parecida a la que pide el cuento de hadas, donde muchos acontecimientos crueles no sorprenden ni asustan porque se dan dentro de un mundo cuyas reglas aceptamos con la oración “Había una vez...” Por supuesto, la credibilidad en este caso está en proporción inversamente proporcional a la intencionalidad textual de

provocar miedo o generar dudas: los motivos, los temas, el discurso mismo, están generalmente *desiniestrizados*, igual que en lo neofantástico, aunque con muy diferentes finalidades.

La segunda nota traza un complemento a la anterior: se presenta una pintura viva, con movimiento, que termina derritiéndose cuando una mano gigante le derrama ácido. La nota explica algo sobre la técnica del autor, sobre su “realismo, insultantemente fotográfico” y sus “estampas de calidad onírica en donde el Todo ha sido sacrificado a las partes, como frecuentemente ocurre en los sueños” (p. 33).

Paradójicamente, pues, el realismo fotográfico del artista consigue darle un acabado onírico a su obra; se dispone así una dialéctica entre la realidad y el sueño y, por lo tanto, entre lo verdadero y lo falso; entre la vida y la ficción. En esa tensión dialéctica, todos los primeros factores no hacen sino ensalzar la verdad de los segundos. Además, claro, se suscribe la idea romántica de la superioridad ontológica del sueño.

Así, si en el primer caso no se pide prueba de verdad, dado el delirio cruel en que se presencian los hechos; en el segundo la prueba es el movimiento mismo del óleo. Es decir, es real porque su verdad reside en seguir sus propias leyes. La representación –la ficción– sienta las bases del pacto de credibilidad y de esta forma lo genera también.

La reflexión a la que llevan las notas va siempre en el sentido de establecer la credibilidad a que tienen derecho las obras que tratan lo imposible. No debe olvidarse, sin embargo, que ambos pies de página son, en realidad, parte de la ficción misma: están enunciadas por el narrador de la historia, por lo cual tienen un valor metaficcional al referirse a la recepción de un género como el que estamos leyendo en esos momentos.

#### 4.2 Palabras ciertas, verdades relativas

Las acciones, los personajes que las ejecutan o padecen y el lenguaje –doble del mundo– como forma de darles representación (y entonces

doblemente doble, por aludir a una realidad ficcional), son elementos esenciales en la configuración de cualquier proyecto narrativo.

Por eso es importante establecer cómo están delineadas las acciones, qué se representa y cómo se representan los objetos en el texto. En este sentido me refiero, claro, a todo aquello que permite –y exige– un diálogo con el lector. Además de lo mencionado, están los diversos motivos y temas de lo siniestro, lo gótico y lo fantástico, dado que ya el paratexto nos indica que la hipótesis de lectura debe orientarse hacia esos aspectos, aparte de lo que ya de por sí puede esperarse de un autor como Emiliano González, con sus muy visibles filias estéticas, genéricas, temáticas.

Las expectativas están trazadas y la obra ha comenzado a establecer su pacto, mi decodificación deberá seguir los lineamientos que el texto propone para configurar a su lector ideal. Veamos.

“Rudisbroeck...” se divide en catorce partes, las cuales iré comentando separadamente. Ya he citado antes el inicio de la trama, en donde, en apariencia, la voz narrativa se sitúa fuera de la historia, aunque en realidad se trata de un personaje que cuenta su propia experiencia, pero en el siguiente apartado trataré el tema de los narradores.

El relato comienza con un exabrupto. No sabemos quién habla, ni el cómo ni el por qué se ha involucrado en la búsqueda de la ciudad del otoño perpetuo; tampoco sabemos si tal designación es metafórica. Las coordenadas espacio-temporales de la acción también quedan en la oscuridad. Lo único cierto es que a los “diez días de marcha hacia el Oeste” apareció por fin la ciudad, lo cual no especifica nada: se dice para no aclarar; se dice y en realidad se esconde. El cuento, pues, comienza estableciendo un ambiente dubitativo por el manejo constante de las indeterminaciones.<sup>218</sup> Como he dicho antes, incluso antes del primer

---

<sup>218</sup> Y en este sentido recuerda claramente el inicio de “La cena”, de Alfonso Reyes, donde el personaje va corriendo por calles oscuras pues –sin saber por qué– tiene la certeza de

punto y seguido, creemos que el narrador está en la perspectiva de la tercera persona y, en este sentido, se refuerza la indeterminación.

La aparición de la ciudad es además algo difusa, pues “se recorta en el horizonte como un espejismo trémulo”. Hay algo misterioso y evidentemente frágil en dicha visión, como si también se pusiera en duda su existencia.<sup>219</sup>

La ciudad se describe como gótica por sus torres, agujas y murallones y las aguas del río que la circundan hierven permanentemente. En efecto pasar al otro lado es cruzar una frontera peligrosa, como si se fuera a llegar a un lugar prohibido, al que no se debería ir, aun cuando hubiera oportunidad.<sup>220</sup> Esta condición queda enfatizada cuando se describe al barquero que ayudará a cruzar como un “ceñudo Caronte”, haciendo referencia al mítico personaje que, entre los griegos, conducía las almas al reino de los muertos.

Ciertamente van sumándose una serie de elementos que socavan la realidad: el barquero posee rostro pálido y mirada de gato, al pisar tierra firme, al narrador le *parece* que ésta se balancea y “la realidad tiene la textura, el color y la luz de un cuadro: la realidad es un cuadro y nosotros formamos parte de él” (pp. 15-16).<sup>221</sup>

Así, pues, la apariencia general del lugar es la de una representación, algo que sustituye a la realidad misma. Esto se apuntala cuando conocemos los nombres del río y de la ciudad: Tang y Penumbria,

que si no llega a las nueve en punto a una cita –una cena con gente, además, desconocida- algo funesto ocurrirá.

<sup>219</sup> Algo hasta cierto punto similar sucede en “La ciudad sin nombre”, de Lovecraft, donde el protagonista, también al inicio de la historia, llega a una ciudad de cuya existencia es posible dudar, en tanto “no fue vista jamás por ningún hombre vivo”. El personaje va atravesando, en la noche, “un valle terrible y desolado” cuando la ve “sobresalir pavorosamente de las arenas, como sobresalen los miembros de un cadáver mal enterrado”. Por supuesto, aquí hay una línea decididamente macabra que aún no aparece en el cuento de González.

<sup>220</sup> Como en “Altas bóvedas”, cuando se habla de la llave que es preferible no usar.

<sup>221</sup> Este motivo se encuentra tratado en el cuento “Cariona”, de Emiliano González, es uno de los textos aparecido en la sección de ““Savia eléctrica (Escritos recientes)”” de *El libro de lo insólito*. En este cuento una pareja queda atrapada en una pintura al llegar a un misterioso lugar que da título al cuento.

respectivamente. El primer nombre parece situarnos en algún lugar de China; el segundo, de forma muy transparente, califica a aquel extraño sitio por su falta de luz y, por otro lado, recuerda a la mítica Lemuria, en la tradición de los continentes perdidos y las culturas desaparecidas que dieron origen a la actual civilización o algunos pueblos, tal es el caso también de la Atlántida y Avalon.<sup>222</sup>

Se oye aún el rumor lejano del campanario que acaba de marcar las cinco de la tarde. El protagonista se entera de que en ese lugar el tiempo se ha detenido a esa hora,<sup>223</sup> de manera similar a como ocurre en “La bella durmiente”: en el palacio no transcurre el tiempo, dado que todos están dormidos y únicamente crecen las zarzas; en Penumbria hay sol y luna, pero la luz ambarina crepuscular no varía nunca; la víspera se eterniza. De hecho, se dice, hay restos de la lluvia anterior al *encantamiento*, aludiendo una vez más al cuento clásico. Incluso los libros que se escriben ahí son para leerse en el ocaso. Lo sobrenatural, pues, aparece y se subraya desde el principio.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> De hecho en “La llamada de Cthulhu”, de Lovecraft, aparecen mencionados algunos documentos sobre Lemuria y la Atlántida. Como a lo largo del ciclo de los mitos de Cthulhu se insiste en el hábitat marino de dicho dios primigenio se sugiere una relación entre Cthulhu y las civilizaciones perdidas en el mar. De acuerdo con Edouard Brasey, la Atlántida y Avalon –isla feérica por excelencia- son el mismo lugar. *Vid.*, *Hadas y elfos. El universo feérico I*, Morgana, Barcelona, 2000, pp. 77-79. De allí procedería el pueblo élfico de los Tuatha De Danann, vinculados con Danna, la diosa celta de la fertilidad a cuyos rituales alude el propio Emiliano González en su libro *Los rituales de la Danna* Por supuesto, la mitología celta es de clara importancia en Arthur Machen y Lovecraft, tal vez las dos principales influencias en la narrativa de González. Por otro lado, según el *Lebor Gábala* o *Libro de las invasiones*, citado por Françoise Le Roux, los Tuatha De Danann, una de las cinco raza divinas, que habían vencido a los Fir Bolg, fueron derrotados a su vez por los Goidels, venidos de España, y terminaron refugiándose en las colinas y lagos. *Vid.* “La religión de los celtas”, en *Las religiones antiguas Vol. III*, Siglo XXI, 9ª ed., México, 2005, p. 161.

<sup>223</sup> De la misma forma en que sucede con la hora del té del sombrerero loco en *Alicia en el país de las maravillas* (capítulo no incluido en *Las aventuras subterráneas de Alicia*) En “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, González consigna que, de hecho, se trata de la misma hora, pero para el sombrerero el tiempo se ha detenido a las seis de la tarde. *Cfr.* *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, p. 131. Por supuesto, no hay aquí relación alguna con el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de Federico García Lorca.

<sup>224</sup> Por cierto, los libros para leerse en el ocaso recuerda al sillón para morir del cuento de Cortázar “Propiedades de un sillón”, en *Historias de cronopios y de famas*. Por primera vez lo sobrenatural en el cuento no se asocia al misterio, lo gótico o fantástico sino a un registro mucho más identificado con lo neofantástico. Podría pensarse que la aparición de

Los sitios de interés de Penumbria son fácilmente identificables con lo gótico: el cementerio, una iglesia, una plaza, una escuela religiosa y la torre de Rudisbroeck, “tan alta que se pierde entre las nubes: nadie, hasta ahora, ha visto su cúspide” (pp.16-17). Sobre la torre, se nos dice, hay una leyenda, pero el narrador promete contarla después.

En cualquier caso quedan establecidas las dimensiones hiperbólicas de la torre. Además se describe ahora a la ciudad, en su forma de aparecer, “húmeda y cálida a la vez como un cadáver en descomposición” y así, queda confirmado el paralelismo con la ciudad sin nombre del cuento de Lovecraft: ambas ciudades son comparadas con un cadáver.

El protagonista visita la tienda de antigüedades de Mefisto. Éste es el primer habitante de la ciudad que se menciona. Al margen de la obvia referencia al Mefistófeles de Goethe, se trata de un personaje enfatizado por las reminiscencias diabólicas de su nombre y por su oficio de anticuario. Las ideas de lo maligno y del pasado –con sus ribetes gótico-románticos- confluyen en él. Además de sugerir la posibilidad de un pacto diabólico, como en el drama goetheano, y de mostrar a Mefisto como una posible fuente de perdición.

La descripción física del personaje tiene la indudable intención de evidenciar su naturaleza transgresora. Su identidad sexual es ambigua: hombre de pelo cano y rostro de bruja, con dientes ennegrecidos, lengua blanca y ojos que fueron amarillos, pero ahora carecen de color. Posee formas femeninas, usa múltiples anillos y habla con voz aguda, de pájaro. Al ofrecer sus productos ensaya una sonrisa cándida nada convincente, obviamente esconde algo.<sup>225</sup>

---

lo sobrenatural desde un principio es un rasgo neofantástico, pero aun dicha aparición en realidad fomenta la duda al situarse después de las indeterminaciones de las primeras líneas y, entonces, construye un ambiente dubitativo, no neofantástico.

<sup>225</sup> Esta figura claramente *androgenizada* prefigura un tema que es tocado abiertamente en la parte final de “El discípulo...”, como se verá en el siguiente capítulo. Aquí únicamente se toma el motivo para apuntalar la ambigüedad que empieza a ser inquietante para el protagonista.

Sin más, Mefisto lleva al narrador al sótano y le muestra “sus tesoros”, los cuales resultan macabros: el collar que ahorca, el reloj que sólo da la hora antes de la muerte de su dueño, un retrato que vive, un pequeño bailarín de cuerda que crece desmesuradamente, un huevo que ríe malignamente al ser agitado, un caballo de carrusel que cobra vida y una llave de plata que abre puertas arbitrariamente, obligando a su poseedor a cruzarlas.<sup>226</sup> Lo siniestro domina como un ánimo en esta serie de objetos, especialmente en una de sus manifestaciones: el animismo: Casi todos los objetos parecen perder su condición de inertes y estar vivos: el caballo, el retrato, el bailarín, incluso el reloj que sólo funciona -simbólicamente cobra vida- para anunciar la hora de la muerte y el collar, que día con día se cierra más hasta matar a su dueña, como si tuviera voluntad, igual que el reloj.

Esta ambigüedad entre lo vivo y no vivo remite al autómatas, así que son objetos que anticipan esta figura y su carga siniestra. En este sentido la presentación de todos estos objetos malignos sí es una preparación del objeto insólito esencial en este relato. Además está el hecho de que Mefisto, comenzando por su apariencia indeterminada y extraña –por decir lo menos-, únicamente mueve a desconfianza.<sup>227</sup>

Precisamente, con la idea de “mitigar los nervios”, el protagonista se dirige a una taberna, *La mansión del Zu*, frecuentada por hombres de mar

---

<sup>226</sup> En esta lista, el bailarín que crece y luego recupera su tamaño queda claramente asociado con el personaje de *Las aventuras subterráneas de Alicia*, justamente cuando la niña se propone usar la llave dorada para abrir la puerta que conduce al jardín, aunque en este caso no hay connotaciones de espanto, como en alguna medida puede haberlo en el cuento “Pitirre en el jardín”, escrito por un niño de doce años en *La feria*, de Juan José Arreola; en el relato, Pitirre da a beber una sustancia a una bebé, la cual crece, hacen el amor y al darle otra vez de una sustancia, ella regresa a su condición inicial, luego de lo cual Pitirre regresa la niña a su mamá. Por otro lado, aparece de manera explícita la llave de plata en alusión al ciclo de Randolph Carter y a “Barba Azul”.

<sup>227</sup> Es un personaje emparentado con el payaso de “Último día en el diario del Sr. X”, otro cuento de González, de *Casa de horror y de magia*. También aquí, el personaje ofrece una “mercancía”, en este caso una aparente función de teatro guiñol con una “muñeca viva” y que resulta del todo obscena e inadecuada para niños. En ambos casos queda clara una mala intención, un intento por inestabilizar emocionalmente a su “público”.

-Penumbria debe ser una ciudad portuaria- para jugar dados y “escuchar cuentos”.

El narrador es interpelado por un “anciano medio borracho” que cuenta varias historias, pero cuyo rostro se ensombrece cuando, finalmente, se le pregunta por Rudisbroeck. Se niega a hablar, pese a que el otro le invita más y más copas de Zu, un extraño licor que tiene la propiedad de “soltar la lengua”<sup>228</sup>. Y sentencia: “De Rudisbroeck nadie habla ni hablará”. Queda así establecida implícitamente –en tanto tema tabú- la relación entre el encantamiento de Penumbria y Rudisbroeck, quien es un personaje *in absentia*, mas evidentemente activo, en la medida en que determina comportamientos o actitudes: el anciano tiene la seguridad de que *nadie* hablará. La expectativa respecto a la historia crece y se establece otra vez la idea de lo prohibido o indebido.<sup>229</sup>

Una vez que el anciano ebrio se deja convencer a cambio de un reloj, el único que da la hora en Penumbria, comienza a relatar una historia sobre el colegio de religiosas de la calle Mommo.<sup>230</sup> A dicha escuela acudían sólo las más hermosas jovencitas de la ciudad y permanecían allí varios

---

<sup>228</sup> Se trata de una bebida inexistente, la cual alude a la lengua Xu, también ficticia, que aprende a hablar Helen en “El libro verde”, de Arthur Machen. Cuando la niña tiene tres o cuatro años se la oye hablar con palabras extrañas que ella confiesa haber aprendido de unas caritas blancas que le hablaban mientras estaba en su cuna y de las cuales aprendió dicha lengua.

<sup>229</sup> Esto es un equivalente, por ejemplo, de los territorios o espacios prohibidos en los que pasan cosas misteriosas o la gente se pierde. Lo mismo el bosque,, el camino peligroso, el cementerio o las ruinas antiguas; se trata de una convención de géneros como el gótico, el fantástico y el feérico: baste recordar aquel misterioso bosque griego en “El vampiro” de Polidori o el camino de la Sierra Morena en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Potocki. En nuestro cuento, el protagonista, al insistir en averiguar sobre Rudisbroeck está entrando a un terreno peligroso. De cierta forma el castillo de la bella durmiente también era territorio prohibido: hubo príncipes que murieron en su intento de entrar, en la versión de los Grimm; en la de Perrault nadie se acerca al lugar por las leyendas que se contaban acerca de fantasmas, hechiceros y ogros, todo lo cual, en cualquier caso, enfatiza la naturaleza amenazante que suele acompañar la condición de prohibido. Finalmente esta idea de lo prohibido alude nuevamente a “Barba Azul”.

<sup>230</sup> Aunque la ortografía varía, el nombre de la calle parece referirse a otra niña de la literatura de fantasía: Momo -de la novela de Michael Ende publicada en 1972-, cuya edad es incierta (“ni con la mejor voluntad se podía decir si tenía sólo ocho años o si tenía doce”), y quien se convierte en una notable influencia para la gente gris que vive a su alrededor. Momo se sumaría a Alicia y Helen entre las niñas aludidas en este relato.

años “aprendiendo a hilar en la rueca, a comportarse bien y a escribir sagas en estilo elegante” (p. 20).

Como se puede observar, la educación de las adolescentes señala hacia una época pasada, (tal vez muy) anterior a la modernidad. Si hemos de tomar sin reservas la escritura de sagas, la historia del anciano haría referencia a la Baja Edad Media, entre los siglos XIII y XV.<sup>231</sup> Además, la referencia a hilar en la rueca alude indudablemente a “La bella durmiente” y se conecta con la torre de Rudisbroeck, pues, como se recordará es en una torre donde, finalmente, se cumple el hechizo y la joven –con sus quince años cumplidos ese día- queda dormida.<sup>232</sup>

Las alumnas de la escuela iban siempre desnudas, como un paliativo contra el encierro al cual estaban obligadas, justamente como sucede a la bella durmiente, pues al quedar dormida, junto con todos en el palacio, el acceso a dicho lugar queda cerrado. Las espinas de las rosas silvestres y las zarzas impiden el paso al castillo –sitio prohibido-, de la misma manera en que las enredaderas cubren las murallas de Penumbria.

La desnudez de las colegialas, sin embargo, es sólo el inicio de un elemento perturbador, el cual se afianza con el hecho de que, ocasionalmente, les eran ofrecidos los favores sexuales de un muchacho, quien corría esa aventura una sola vez en la vida. Cada hombre de Penumbria había pasado por esa “especie de iniciación”, todo con el aval de Sor Orfila, la directora del colegio.<sup>233</sup>

Surge de esta manera el tema sexual en el relato. Si bien, no existe erotismo real y pleno en el sentido de que hasta aquí no hay descripciones.

---

<sup>231</sup> Al menos tal es la ubicación temporal del género, ya diferenciado del *sogur* islandés y de la propia leyenda, aunque comparte características con ambos. *Vid.*, André Jolles, *Op. cit.*, p. 66.

<sup>232</sup> En este momento se materializa en el cuento el título del libro. Por otra parte la bella durmiente –también por su edad- representa muy bien a las jóvenes del colegio, quienes deben aprender a portarse bien, en correspondencia con lo bella y virtuosa que era la protagonista del cuento. En contraparte las alumnas aprendían a hilar en rueca, lo cual estaba implícitamente vedado a la princesa del cuento clásico: violentar esta prohibición desencadenó finalmente la desgracia, de la misma manera como sucede en “Barba Azul”.

<sup>233</sup> El nombre alude a Romeu Orfila y su linaje, señor feudal del siglo XIII que fundó iglesias y conventos. Su escudo de armas era una flor de lis de oro.

El componente erótico es muy frecuente en la narración fantástica y gótica y, de hecho, puede apuntalar la transgresión en el texto. No obstante, aquí encontramos una *erotización* sutil concentrada en la desnudez de las adolescentes observadas por el hombre.<sup>234</sup>

En efecto, si se da fe a la narración del viejo (está ebrio), él sabe de los secretos de aquel lugar –y deben saberlo todos los hombres de Penumbria, en cuyo caso no hay secreto- porque trabajó como barrendero allí. Él es el único que no se “inició” de esa manera porque, siempre según su versión, le mutilaron el pene “en una invasión, hace doscientos años”.

Aquí, la confesión del viejo adquiere un valor que trasciende su triste situación personal: no pudo haber vivido más de doscientos años, pues en realidad el tiempo no se detuvo en Penumbria sino *la hora* por lo tanto, tal vez el personaje engaña a sabiendas, con el fin de hacer creíble la historia del lugar. La duda comienza a gestarse, aunque, ciertamente, se debe esperar el desarrollo, y sobre todo el final de la historia, para definir una posición. Si el tiempo pasa sin pasar, si son eternamente las cinco de la tarde –y en este punto el protagonista no tiene dudas-, el efecto siniestro se da por una similitud con el eterno retorno. En este punto termina la primera parte del texto.

---

<sup>234</sup> Este motivo de las adolescentes desnudas no es extraño en la obra de Emiliano González. Se encuentra también en obras como “El jardín del placer”, de *Casa de horror y de magia*; en el poema “Apariciones” y en la prosa poética “La casa de las bugambilias” de *Orquidáceas* y en el poema en prosa “Los rituales de la Danna”, del poemario del mismo nombre. En otro poema en prosa, “El pueblo de las niñas”, de *La habitación secreta*, si bien éstas no van desnudas, sí se dedican “recordar cosas de placer” y van a jardines secretos donde “suceden deliciosas aventuras de amor”. Lo mismo acontece en “Ellas”, texto del conjunto “Savia eléctrica (Escritos recientes)”, donde el protagonista llega a un hotel donde las huéspedes son adolescentes. Por otro lado, debido a la relación ya establecida entre las colegiales y la bella durmiente, el que ellas tengan concurso sexual con los jóvenes de Penumbria, termina por ser un elemento transgresor de la virtud de la princesa. Algo parecido sucede en el poema “La bella durmiente”, de *Los rituales de la Danna*, donde la princesa está vampirizada. También es similar el caso de “La mantis”, cuento de *Casa de horror y de magia*, donde Gioia, “muchacha humilde pero arrogante” -una contraparte de Cenicienta-, quien dice ser una princesa, al final se revela como un enorme murciélago.

Justamente, al principio de la segunda parte, se refuerza dicho efecto siniestro, pues las palabras del viejo siguieron “en orden riguroso, lo que me hizo pensar que no era la primera vez que contaba la historia”.

Tal como antes el protagonista ha tenido la sensación de que la tierra firme se balanceaba débilmente (apuntalando la naturaleza difusa del lugar), ahora tiene la certeza de que su interlocutor ha contado antes la historia, a pesar de que al principio fue muy claro con su sentencia: nadie habla de Rudisbroeck. No puede estar seguro, pero en todo caso, la situación nos sugiere, como al personaje, una duda angustiosa: tal vez hubo otros como él, tal vez los habrá después. Se presenta un potencial eterno retorno y lo siniestro se vuelve a manifestar, aunque –y con esto se potencia la angustia- envuelto en un ambiente dubitativo.

Johan Rudisbroeck, cuenta el anciano, fue uno de los primeros jóvenes en gozar de su iniciación en el colegio de monjas.<sup>235</sup> Sus ocupaciones lo muestran como persona atípica: lee libros de magia, escribe sonetos eróticos, consume opio y fabrica autómatas.

Rudisbroeck se nos muestra como una mente brillante, pues todo esto sucede antes de su experiencia en el colegio, la cual, como sabemos,

---

<sup>235</sup> No puede dudarse, desde su casi homonimia, de la relación del personaje literario con el místico medieval Jan Van Ruysbroeck (1293-1391), quien pasó la mayor parte de su vida ejerciendo la meditación, la contemplación y la vida espiritual, alejado de la gente, en los bosques de Groenendael. A ambos personajes, el ficcional y el histórico los iguala la condición de solitarios, si bien aquél, con sus actividades, sería una versión transgresora –carnavalesca- de éste. Por otro lado no debe olvidarse que de Jan Van Ruysbroeck-citado con el epíteto de *el admirable*- es el epígrafe de la novela J. K. Huysmans *À Rebours*: “Tengo que regocijarme por encima del tiempo..., aunque al mundo le horrorice mi júbilo; y su vulgaridad no acierte a comprender lo que quiero decir”. Sobre el autor y su novela trata el propio Emiliano González en “Joris Karl Huysmans”, donde considera que “el Huysmans eterno es el de *À Rebours*”. *Vid.*, *Almas visionarias*, pp. 80-81.

El apellido de Rudisbroeck, por otra parte, también deriva de *rudbeckia*, que aparece como una de las flores animadas, del caricaturista francés J.J. Grandville. *Vid.*, Emiliano González, “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, en *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, p. 129. Se trata de un libro de grabados publicado en 1847, titulado *Les fleurs animées*, con 54 grabados en dos volúmenes, donde la *rudbeckia*, en realidad, está representada por la margarita común, pues su nombre se aplica también a un tipo de *rudbeckia*. A su vez, el nombre de dicha flor proviene del anatomista y botánico sueco Olaf Rudbeck. Si antes había nombres asociados con países como China o civilizaciones perdidas, ahora un nombre nos sitúa en la parte norte de Europa. La indeterminación espacial, lejos de resolverse, se profundiza.

se llevaba a cabo con jóvenes. Por otro lado se evidencia su condición solitaria, la cual le permitía entregarse a sus asuntos. La descripción de sus logros como demiurgo no deja dudas sobre su capacidad:

Johan vivía entregado [...] sobre todo a sus autómatas, a sus terribles muñecos inanimados, a sus maniqués de pesadilla que, bajo las manos incansables de aquel artifice, parecían escuchar, mirar, oler con una intensidad mayor que la de los hombres. Algo sagrado, algo infernal desplazaba a aquellos robots por las escaleras de caracol y por el sombrío jardín interior de Rudisbroeck; los hacía hablar, cantar o reír con sus voces metálicas, los hacía bailar con sus piernas de hierro, fregar platos, barrer patios atestados de hojas muertas, desempolvar anaqueles... (pp. 21-22)<sup>236</sup>

El motivo señalado en el título por fin aparece y esta aparición de algo siniestro de por sí se enfatiza con las calificaciones “terribles”, “de pesadilla” y “algo infernal”; todas están orientadas a una idea maligna.<sup>237</sup> El lector no puede, por ejemplo, asociar de inicio a Rudisbroeck con Pigmalión, pues en todo caso estaría más cerca de Víctor Frankenstein;<sup>238</sup> aun así, los grimorios lo aproximan más a una línea esotérica, asemejando su caso al Judá Low de la leyenda medieval judía y al Athanasius Pernath de *El gólem*, de Gustave Meyrink.<sup>239</sup>

Por supuesto es inquietante la capacidad de los autómatas de Rudisbroeck, de parecer en algunos aspectos más vivos que los propios hombres, pese a sus voces artificiales y cuerpos de hierro.<sup>240</sup> Las

---

<sup>236</sup> El nombre del personaje, en tanto fabricante de autómatas, concuerda con la idea de Grandville de la rudbeckia como flor “animada”.

<sup>237</sup> Además, Rudisbroeck queda asociado a lo maligno por la circunstancia de vivir en una torre, idéntica condición a la del hada vieja que lanza la maldición en “La bella durmiente del bosque”, de Perrault. De hecho, ella “no había sido invitada porque hacía más de cincuenta años que no había salido de una torre, y se la creía muerta o encantada”. *Vid., Op. cit.*, p. 59.

<sup>238</sup> Con éste comparte, además, la juventud. Recuérdese que, en la novela de Mary Shelley, Víctor tiene 20 años cuando crea a su monstruo.

<sup>239</sup> Con esta obra hay claras diferencias y coincidencias. Por un lado, Pernath no funge nunca como verdadero creador; por otro lado –mediante personajes como Rosina, Angelina y Miriam–, la figura de la joven o adolescente es un motivo recurrente.

<sup>240</sup> Queda del todo clara la similitud con la Olimpia de “El hombre de arena”. Ella también baila y toca el piano, aunque su vocabulario es muy restringido. Pese a todo, el único

actividades de servidumbre acercan más estos muñecos al gólem, lo cual indicaría una posibilidad de próxima rebeldía de dichas criaturas tal como también sucede con Frankenstein.

Toca en suerte a Rudisbroeck pasar la noche con una princesa cuando le llega su turno en la escuela religiosa. La joven “de apenas trece años”<sup>241</sup>, es “hija del rey de Penumbria y de un hada oscura, tan oscura que de ella no pervive nada, sino el testimonio de su cólera” (p. 22).<sup>242</sup>

Con esto se revela a Penumbria como un reino y, a la vez, la historia narrada por el anciano comienza a tomar tintes de cuento de hadas: la princesa y el hada son significativos al respecto; además la ira de esta última alude directamente al hada que lanza el hechizo contra la princesa en “La bella durmiente”.<sup>243</sup>

La princesa, por su parte, deja ver una sabiduría anormal para su edad:

La joven, llamada Glinda, respondió aquella noche a los embates de Johan como una verdadera amante, lo enardeció y apaciguó a capricho, le hizo perder la cabeza y recobrarla y perderla de nuevo. Al despuntar el alba, fatigados los dos, pactaron con sangre y urdieron un plan [...] p. 22.<sup>244</sup>

Se trata, pues de una princesa atípica, cuya condición virginal queda en entredicho, aunque su propio nombre parece indicar su bondad natural.<sup>245</sup> De cualquier forma tanto Johan como Glinda son personajes

engañado sobre su naturaleza es Nataniel. Actividades parecidas realizan los autómatas de “Horacio Kalibang o los autómatas”, de Holmberg.

<sup>241</sup> Se repite el motivo de la adolescente.

<sup>242</sup> De manera similar a lo que sucede en la versión de Perrault de la bella durmiente, donde la madre del príncipe desciende de una raza de ogros.

<sup>243</sup> En Perrault es la octava hada; en Grimm la treceava. Por otro lado, tampoco puede dejar de observarse la alusión a Alanna, de “El libro verde”, de Machen, por tratarse de un hada oscura.

<sup>244</sup> Con el pacto, se materializa en Glinda el señalamiento diabólico sugerido por la figura de Mefisto.

<sup>245</sup> Se llama igual que la bruja buena del sur en *El maravilloso mago de Oz*, de Frank Baum. De esta bruja buena, por cierto, se dice que “sabe cómo mantenerse joven, a pesar de los muchos años que tiene”. Así, nuevamente, como en el caso de Momo, su apariencia física se torna equívoca; esta ambigüedad se presenta en la Glinda de nuestro cuento por

“al margen”; no obstante el modo distinto, ambos viven en el aislamiento, apuntalando su condición de *outsiders*.

La idea de sustituir a Glinda por un autómatas –su doble exacto- es plausible para Rudisbroeck. Necesita, sin embargo, obtener información de Glinda: sus recuerdos, pesadillas, fantasías; su historial más íntimo, el cual debía ser suministrado al *Doppelgänger*. Esto se consigue a través de la telepatía.<sup>246</sup> Glinda comunica su historia a la muñeca, la cual la reproduce fonéticamente a Johan, quien a su vez la anota en una libreta verde.<sup>247</sup> La muñeca habla con su propia voz diciendo las palabras de Glinda, así le queda “implantada” la información.<sup>248</sup>

El problema de Johan es hacer *crecer* a su creación para que no se descubriera el engaño. El doble era perfecto, era la “obra maestra” de su creador. Su apariencia sí era totalmente humana, a diferencia de los anteriores, aunque en el relato se le da el nombre de Glinda II, acentuando con ello su artificialidad. Pese a esto, queda indudablemente erotizada en la descripción del anciano:

[...] la porosa textura de la piel de Glinda; los ojos azules, las manos con hoyuelos, la suave curva de la espalda, las nalgas prominentes y las piernas rollizas correspondían al modelo original (p.23).

---

el contraste entre sus “apenas trece años” y su evidente experiencia erótica. También Helen en “El libro verde”, con sus trece años y clara precocidad para aprender, y Alicia como niña en simbólico viaje hacia el mundo adulto, entrarían en esta categoría.

<sup>246</sup> Freud también considera siniestra la telepatía y emparentada originalmente con el tema del doble, justamente como aquí se observa. *Cfr.* “Lo siniestro”, en *Op. cit.*, p. XXXI. Así, lo siniestro se sigue concentrando en la obra.

<sup>247</sup> Tal como Helen anota sus *secretos* en un libro verde –lo que da título al texto- en el relato de Machen.

<sup>248</sup> Una de las obras más representativas en cuanto al tema del doble y la confusión entre el humano y el androide –palabra típica de la ciencia ficción también utilizada en el cuento- es la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Phillip K. Dick. En ésta, la frontera entre lo natural y lo artificial queda severamente cuestionada, hasta el punto en que hay androides que no saben que lo son, pues poseen recuerdos artificiales de su infancia, cuando su *vida útil* es de cuatro años. Por supuesto, en “Horacio Kalibang o los autómatas” también se insiste en la confusión entre unos y otros y, hacia el final, se nos revela que Fritz –violonchelista y fabricante de autómatas, como Rudisbroeck- es un autómatas y nadie se ha dado cuenta.

La causa de que el plan de los amantes se lleve cabo aun sin que Rudisbroeck haya resuelto el problema del no envejecimiento de su autómeta, es irónicamente que Glinda está creciendo y está cambiando físicamente: “Glinda I había crecido, imperceptiblemente: pronto cumpliría los catorce años (p. 24).<sup>249</sup>

Igualmente irónico resulta que Glinda II, cuando se dirige con Johan a la puerta secreta de la escuela, camine “como una verdadera princesa”, - lo cual Glinda efectivamente es- pero al mismo tiempo, pregunte constantemente: “¿Me veo bien? ¿Me veo bien?”, única frase en estilo directo de este personaje, con lo cual se nos presenta siempre en su condición de ser artificial.<sup>250</sup> La segunda parte del relato termina.

La tercera parte es una transición en la cual el viejo interrumpe su narración, dada su extrema embriaguez, aunque promete contarle dos finales de la historia al protagonista. Es relevante en esta parte la aparición de dos personajes totalmente incidentales, pero quienes incrementan el ambiente siniestro en tanto se muestran como manifestaciones de una otredad amenazante: el monstruo.

Efectivamente, el marinero que lleva al protagonista a ver a los comediantes “no tenía nariz, era tuerto y la nuez de Adán le bailaba en la garganta”. Acentuando este motivo, un merolico promete un espectáculo con “fenómenos curiosos de la naturaleza”.<sup>251</sup> Otro concurrente tiene “dientes afiladísimos y un par de luciérnagas ávidas” debajo de una capucha. En el exterior de un teatro se anuncia:

---

<sup>249</sup> Nuevamente, como Helen, quien tiene “trece años, casi catorce” cuando lleva a cabo el viaje sobrenatural en que conoce a la gente blanca.

<sup>250</sup> Este hecho la relaciona con la Olimpia de “El hombre de arena”, la cual únicamente suspira y nunca establece un diálogo real con Nataniel. La motivación amorosa también acerca estos relatos, aunque la situación específica es diferente.

<sup>251</sup> La escena recuerda inmediatamente el inicio de la película *Freaks* (E.U., 1932), de Tod Browning, la cual trata justamente el tema de la exhibición de gente deforme en un circo. De hecho, el filme comienza con una breve reflexión teratológica.

PAPÁ FRITZ Y SU GRAN GUIÑOL  
 VUELVEN A PENUMBRIA  
 OFRECIENDO NUEVOS  
 CAPRICHOS DE LA NATURALEZA  
 EN UN ESPECTÁCULO INOLVIDABLE  
 DE  
 PORNOGRAFÍA MÁGICA

Se abren aquí otras expectativas en el relato, pues se sugiere la cercanía física de seres insólitos, a diferencia de los autómatas que hasta ahora, sólo han sido *narrados*; los posibles monstruos parecen a punto de violentar *realmente* la realidad. La alusión al Fritz de “Horacio Kalibang...”, refuerza la idea de lo extraordinario y, al margen, en apoyo de la línea transgresora se halla la prometida pornografía mágica. No es necesario, dadas las circunstancias, que el texto explicita el desconcierto -¿morboso?, ¿temeroso?- del protagonista.<sup>252</sup> El monstruo, después de todo, fascina y horroriza al mismo tiempo.

La cuarta parte reseña los pormenores de la pieza *La Cristofagia o el evangelio según San Judas*. Se continúa apuntalando el ambiente extraño e irreal: el supuesto teatro es una cueva de vidrio de un “olor irritante y maléfico”, el personaje reflexiona considerándolo el “teatro ideal, el teatro que los señores del Tang, en el comienzo de las edades, donaron a los otoñales habitantes de Penumbria” (p. 27). Sin duda esta rara consideración –hasta aquí inexplicable en el protagonista-, confirma el vínculo de Penumbria con las antiquísimas ciudades perdidas u olvidadas a las cuales me he referido con anterioridad y al motivo lovecraftiano de las deidades primigenias del principio de las edades.

Un suceso más, el primero realmente sobrenatural atestiguado directamente por el personaje, tiene lugar antes de la representación: un altavoz, solo, se levanta en el aire y anuncia la función con voz dulcísima

---

<sup>252</sup> Es similar la situación en el “Último día en el diario del Sr. X”: se abre la expectativa de una función de teatro guiñol y el espectáculo resulta, en efecto, inolvidable por violento y monstruoso, con el consecuente desconcierto y pavor de los protagonistas.

“como de ángel caído”. Esta clara referencia a la figura satánica prefigura ya el carácter de la obra que está a punto de representarse.

El drama, aun tan carente de argumento, resulta agobiante para el narrador. Ante sus ojos los apóstoles devoran a Cristo hasta reducirlo a un montón de huesos y vísceras disputados por los buitres. Obviamente la pieza es blasfema por vía de la *desmetaforización*: los apóstoles literalmente devoran el cuerpo de Cristo.<sup>253</sup> Incluso un muñón cae entre el público, dándole más realidad a la situación. Cristo mismo exclama: “¡Tomadme, tomadme si me amáis...! ¡No hay mejor hostia que mi sagrado cuerpo!”, subrayando más el sentido sacrílego del ya de suyo escalofriante motivo del canibalismo.<sup>254</sup> Por supuesto, la realidad de este espectáculo irreal queda fuera de duda para la percepción del personaje, quien en ese sentido está en sus cabales.

Precisamente en la quinta parte observamos los efectos del drama recién visto, cuando el personaje pasa media hora vomitando en las letrinas subterráneas del teatro. Como se recordará, éste es en realidad una cueva y, por consiguiente, se vincula con lo misterioso y desconocido; las letrinas –por serlo y por estar debajo de la cueva- tienen cierto carácter intestinal y, por lo tanto, excrementicio, lo cual explica el ambiente escatológico de esta secuencia narrativa. Lo gótico se manifiesta en la cueva y el subterráneo.

---

<sup>253</sup> La escena de la misa negra en *Aura* también se caracteriza por la *desmetaforización* en el momento en que Aura entrega literalmente su cuerpo, en una blasfemia erótica. Respecto al tema de la misa negra y su discusión, *Vid.* Javier Ordiz, *Op. cit.*, p. 112 y ss. Por otra parte este mismo recurso de la *desmetaforización*, pero en tono irónico y jocoso aparece en “En verdad os digo” y “Anuncio”, de Juan José Arreola. En el primero hay un proyecto para hacer pasar a un camello por el ojo de una aguja; en el segundo se rellena con leche y miel el depósito craneano de una muñeca –la *plastisex*- para hacer realidad una sentencia de *El cantar de los cantares*.

<sup>254</sup> De hecho es un tema pocas veces tratado en la narrativa mexicana. Francisco Tario lo hace en su cuento “Ragú de ternera”, texto harto freudiano que deambula entre lo psicológico y lo policiaco.

Lo monstruoso y escatológico se hallan presentes aquí, no sólo por los sucesos, sino por los descubrimientos del personaje. Mientras él vomita, otras personas, los hombres y mujeres a su alrededor eyaculan y orinan –respectivamente- con evidente satisfacción.

El suelo es esponjoso y absorbe todos los fluidos –se refuerza la imagen intestinal- de la gente. Allí una mujer monstruosa por su fealdad y dimensiones (la figura del monstruo se va haciendo cada vez más nítida) suda inconmensurablemente, mientras un anciano llora de forma incontenible. Todos los fluidos humanos están presentes aquí y dando un tono de realidad elemental directamente proporcional al contexto de irrealdad, de pesadilla.

El descubrimiento del personaje en esas circunstancias es, tal vez, igualmente horroroso a lo descrito: el viejo no llora realmente, pues a pesar de las lágrimas sonrío, luego

está enfermo. Estoy enfermo. Todos estamos enfermos. Nadie orina ni eyacula ni suda en realidad. Lo que hacen, lo que hago, es alimentar al suelo: eso es todo...dar de comer al suelo, al monstruo (p. 31).

Así, el protagonista, nota que en realidad no tiene ganas de vomitar y, así, queda en la misma calidad ontológica que los demás, quienes no se horrorizan porque en realidad ellos mismos son el monstruo; el personaje se descubre igualmente perverso, como la gente y el lugar en donde está.

Hay tintes alegóricos en este pasaje, lo cual no había sucedido en el texto. En este sentido se violentaría la postura todoroviana sobre la lectura que un texto fantástico no debe posibilitar.<sup>255</sup> La función de esta secuencia

---

<sup>255</sup> La idea y el registro estético recuerdan, por ejemplo, la obra plástica de Francis Bacon. Apuntaría, entonces, a señalar la hipocresía de asustarnos cuando los monstruos –y quienes los creamos- somos nosotros. También se relaciona con la idea de que el hombre sea en sí mismo un objeto fantástico, por lo cual el texto fantástico se vuelca hacia él y, así, el cambio de paradigma del relato fantástico privilegia la *naturalización* de lo insólito. Por ejemplo la condición entomológica de Gregorio Samsa en *La metamorfosis*, obra con la cual ejemplifica Todorov la mutación del texto fantástico en el siglo XX. Cfr. *Introducción a la literatura fantástica*, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, p. 135. Aun cuando

es descubrir la anagnórisis del protagonista, quien irónicamente ha debido viajar –como Alicia, como Randolph Carter- para descubrir quién es, gracias a un mundo, una gente y un ambiente *otros*.

La sexta parte presenta ya lo que anteriormente se venía preparando: la aparición del monstruo real. En el espectáculo *Dos pájaros de un tiro*, hay un pigmeo y una mujer de dos cabezas. La violencia física, la sangre –que salpica nuevamente al público, involucrándolo- y la decapitación son elementos que enfatizan al monstruo, privilegiando su posición en el escenario. Sin embargo, la sucesión de los mismos acontecimientos al revés resulta igualmente inquietante que la presencia del monstruo, en tanto viene a ser una nueva versión del siniestro eterno retorno. De esta manera lo siniestro se ve acentuado, especialmente por la presentación de miembros desprendidos del cuerpo y por la independencia mostrada por las cabezas antes de ser cortadas; incluso por la duplicidad manifiesta del monstruo al contener en sí mismo dos voluntades diferentes.

La séptima parte narra el intermedio del espectáculo, donde se presenta una pintura viva. Se trata de una obra inexistente de Sir Lawrence Alma Tadema, el artista holandés del siglo XIX.<sup>256</sup> En este sentido es relevante la aparición de una clara marca de *verosimilación* en el relato al incorporar a dicho personaje, pues por primera vez encontramos en aquel lugar cuasi mítico un objeto artístico que no es imaginario. Se hace aparecer a un artista real como parte de la ficción. El realismo del pintor, al cual también se refiere la nota, acentúa el contraste:

---

obviamente no hay intención textual de provocar el terror, esta novela de Kafka ha perturbado en gran medida y, curiosa, significativa y excesivamente Giovanni Papini la cuenta (junto con el *Leviatán*, *Melmoth el errante* y *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*), como la más pavorosa novela contemporánea inspirada –literalmente– por el diablo. *Vid.*, *El Diablo*, Éxodo, México, 2006, p. 190.

<sup>256</sup> Sin embargo la nota a pie de página hace referencia a otro lienzo, éste sí existente: *Las rosas de Heliogábalo*, a la cual le hace algunos comentarios críticos.

*La Cristofagia*, por ejemplo, totalmente ficticia posibilita el ejercicio lúdico de la ficción dentro de la ficción, a la manera de Borges.<sup>257</sup>

La referencia al pintor intensifica la ambigüedad temporal en la historia que, entonces debe suponerse entre los siglos XIX y XX; no antes, dada la imposibilidad de hablar del personaje.

La dialéctica realidad-ficción queda marcada también cuando la mano gigante vierte ácido sobre la pintura viviente de Alma Tadema. Por supuesto esta hiperbólica aparición recuerda, por sus dimensiones, el yelmo de *El castillo de Otranto*, el cual también implica una afectación, en tanto mata al hijo del príncipe, mientras aquí elimina a los personajes vivos de la pintura.<sup>258</sup>

La octava parte, donde se reseña brevemente el drama *La espera* en otra manifestación del juego borgeano ya visto, cobra importancia por la presencia de una afantasmada Sonia, en la cual se observa el fenómeno de la multiplicidad del ser. Ella es muchas mujeres: en monólogos se presenta como actriz, monja, “virgen de faldas alzadas”, fantasma, monstruo (con piel de foca). El narrador sentencia: “Porque Sonia era el diablo”. La ambigüedad queda lo suficientemente establecida porque

---

<sup>257</sup> De hecho, en *Los sueños de la bella durmiente* podemos encontrar un claro homenaje a Borges en el poema “Miniatura para definir a Borges”. En efecto, la descripción del fresco equivale al juego borgeano de crear falsas reseñas. Este ejercicio no es infrecuente en la obra de Emiliano González. Así, en este mismo volumen, en el libro segundo, se halla el relato “Los cuatro libros de Garret Makcintosh; también en “El discípulo...”, de *Casa de horror y de magia*, se reseñan los cuentos de un inexistente Aurelio Summers.

<sup>258</sup> En consonancia con esta imagen, el grabado que ilustra *Los sueños de la bella durmiente* (al parecer del propio González) es de un par de enormes guantes metálicos –no son manos– a punto de tomar una de las seis torres de un castillo evidentemente gótico. Recuérdese que en la novela de Walpole también se habla, hacia el final de un enorme guante de hierro. Ya el propio González ha mencionado una imagen onírica suya de una gran mano, en coincidencia con el desproporcionado guante que soñó Walpole y el cual dio motivo para escribir su famosa obra. *Vid.*, “Un sueño y el amor”, en *Historia mágica de la literatura I*, Editora y Distribuidora Azteca, México, 2007, p. 173.

Sonia era de humo, una muchacha perfumada con especias que apareció en algún instante, entre la presentación del cuadro viviente y *La espera*, y que no volví a ver después (p. 34).

No obstante, la identidad diabólica del personaje queda enfatizada, pues efectivamente, ante el narrador, tiente: ¿Quieres...besarme?»; blasfema: “Mi rosario sin cruz”, dice de su collar de perlas; y engaña: “Soy la que algunos llaman Glinda, cualquier parecido con la bruja buena del Sur es pura coincidencia” (p. 33).

Se establece así una relación intratextual –además de la obvia referencia intertextual- entre la Glinda atrapada en la escuela de religiosas y la del drama *La espera*. Esto queda enfatizado por el hecho de que, precisamente, la primera ha quedado en *espera* de Johan en el relato que le ha venido contando el anciano al narrador; ésa es la situación para el lector. Además, por lo que se dice de Sonia –una Glinda metaficcional- se apuntala el carácter transgresor de la amada de Rudisbroeck, ya de por sí sugerido por aquella inesperada sapiencia erótica. Es curioso que la relación entre Sonia y Glinda se dé a través de la bruja buena del sur, de la obra de Baum. Se trata, pues, de un trastocamiento de identidades a partir de una simulada interpósita persona, todo lo cual configura, entre las tres Glindas, un juego de reflejos meta, intra e intertextuales.

Otro registro de lo fantástico (en este caso del fantástico realista) inédito hasta este momento es el párrafo sobre mesmerismo que un personaje lee hacia el final de *La espera*, el cual ignoramos como lectores, pues nunca se enuncia su contenido, aunque el narrador dice que sugería algo espantoso acechando al público, aun después de terminada la obra. Así, tanto por el tema como por su falta de representación, se acentúa lo inquietante en el ambiente

La novena parte es el texto de un folleto dado al narrador donde se presenta al personaje estelar de la función: Braulio. Aquí, nuevamente encontramos la figura del monstruo: “el hombre-perro”, “el hombre más

feo del mundo”, un caso extremo de hipertrichosis. Braulio, además, tiene conocimientos cuasi sobrenaturales, especialmente porque no ha aprendido en libros: domina quince idiomas y cuatro dialectos; conoce de artes y ciencias; “recuerda” con gran precisión incidentes de la antigüedad (sólo tiene doscientos años) y sabe los secretos de la herbolaria.<sup>259</sup> La figura del monstruo queda incluso sobredimensionada con la frase favorita de Braulio: “Dios hizo a Braulio a su imagen y semejanza”, con la cual se hiperboliza -blasfemia irónica- la idea de San Agustín, según la cual los monstruos también eran hijos de Dios.<sup>260</sup>

En la décima parte el protagonista pone a prueba la sabiduría de Braulio y lo interroga sobre el final de la historia de Rudisbroeck. El hombre-perro -reverenciado por todos- promete hacerle *ver* el desenlace. De hecho, el tema de la mirada se privilegia en buena parte del relato, como en todo lo visto -especialmente por increíble- en el teatro y en la tienda de Mefisto.

Un espejo refleja plantas que no hay -como el jardín inexistente de *Aura*- y tras él desaparece Braulio, pero el narrador debe romperlo para salir a una calle que lo lleva a la torre de Rudisbroeck. Así, el personaje *vive* lo sobrenatural al pasar de un sótano en el teatro a la calle de la torre. La gradualidad de lo sobrenatural en las vivencias del protagonista ha ido de lo escuchado -primera parte de la historia de Rudisbroeck- a lo visto en

---

<sup>259</sup> Por supuesto este último rubro lo matiza definitivamente como brujo. Por otro lado, su dominio de las lenguas, su gusto por la joyería y sus epítetos parecen alusiones muy directas a Julia Pastrana -también mencionada en esta sección del texto-, quien fue exhibida como fenómeno de circo durante el siglo XIX. Efectivamente ella poseía esas características y era presentada como “la mujer lobo”, “la mujer oso” y “la mujer más fea del planeta”. Para una visión más detallada del personaje *Vid.*, María Emilia Beyer Ruiz, “De la transformación del hombre lobo”, en *Monstruos, sueños y otros cuentos...vistas desde la ciencia*, Paidós, México, pp. 31-37. La aparición de Julia Pastrana en el cuento posee la misma función que la de Alma Tadema: combina ficción con realidad para consumir mejor la ambigüedad y es una estrategia de *verosimilización* del relato. Otro personaje mencionado en esta sección que apunta hacia lo mismo es Phedeas Taylor Barnum, creador del llamado *Espectáculo más grande del mundo*, que presentó durante años en su circo. Para una revisión de su vida *Vid.*, Irving Wallace, *El fabuloso empresario*, 2ª ed., Grijalbo, Barcelona, 1972.

<sup>260</sup> *Vid.*, *La ciudad de Dios*, XVI, 8, Ed. Porrúa, México, 1984, pp. 367-368.

el espectáculo de los comediantes y, finalmente, a lo experimentado por sí mismo. Igualmente, en esta secuencia el personaje llega a otro “lugar prohibido”, la torre, como lo sugiere el hecho de que ni siquiera se podía hablar de la historia de Johan.

En la breve undécima parte, la acción se dosifica: únicamente vemos al personaje subir la interminable escalera. Ésta es realmente hiperbólica, pues como se recordará, la torre se perdía entre las nubes. Obviamente nadie antes ha llegado al lugar, como si el narrador hubiera estado destinado a ser quien subiera por la escalera de caracol. Las telarañas, la penumbra, incluso la rata que cayó y “se destripó millas abajo”, son evidentes elementos góticos, lo cual contrasta con la imagen feérica correspondiente.<sup>261</sup> El registro maravilloso –no en el sentido todoroviano– se renueva aquí.

En la duodécima parte el protagonista accede al legendario laboratorio de Rudisbroeck. En él se da una revelación al personaje, previamente sugerida al lector; una voz en la mente del protagonista comienza a interrogarlo, se parece a la de Mefisto, a la del anciano, a la de Braulio: Rudisbroeck es todos ellos: “El viejo soy yo...en cierto sentido. Todo creador es, también, sus creaciones”.<sup>262</sup>

Pero al lector se le sugiere otra revelación, ahora sobre el narrador cuando éste describe la aparición de Rudisbroeck:

---

<sup>261</sup> Ciertamente se repite una conocida imagen de “La bella durmiente”. El príncipe ha cruzado el zarzal que nadie había podido o intentado, según la versión, y así logra encontrar a la joven. Ella despierta porque se han cumplido los cien años del hechizo, lo cual coincide con el beso del príncipe (en la versión de Perrault el príncipe tan sólo se arrodilla junto a ella, quien despierta inmediatamente). Hay, por supuesto, una idea de destino.

<sup>262</sup> Y en este sentido Rudisbroeck es como Fritz en “Horacio Kalibang o los autómatas”. Asimismo, tanto por la imagen del científico, como por el laboratorio y la identidad nominal entre creador y creado, Rudisbroeck apunta hacia Frankenstein. En este último aspecto, literalmente el creador es su creación, pues como ha observado Vicente Quitarte, cuando decimos Frankenstein, todos nos referimos al monstruo, no al científico. *Vid.*, “Frankenstein y sus transformaciones discursivas”, en *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Paidós, México, 2005, p. 22.

Del extremo izquierdo, hundido en las tinieblas, brotó un hombre muy alto, de piel reseca y blanca, de ojos azules, de nariz aguileña, de pelo cano, de boca delgada y de pómulos hundidos. *No sé por qué me recordó a mi padre.* Llevaba puesta una bata de médico, una bufanda, un monóculo (p. 45).<sup>263</sup>

¿Por qué razón el recuerdo de su padre? El propio personaje no lo sabe y es muy específico en eso. En esto resulta también significativo que, cuando mira a Braulio por primera vez, a pesar de su monstruosidad, le parece ver en él algo familiar. A estas alturas el lector también construye asociaciones: la piel blanca y reseca con nariz aguileña corresponde al rostro de bruja de Mefisto; los ojos azules a los del anciano; el pelo cano al propio Braulio. Rudisbroeck vive y entonces debe de tener más de doscientos años, tal como se menciona en su momento del anciano y de Braulio.

A partir de ese momento Rudisbroeck hablará desde el punto de vista del anciano e incluso saca de su bata el reloj que el narrador le obsequió al viejo a cambio de la historia. La multiplicidad del ser -tema de lo fantástico que ya apareció con Sonia- se ve apuntalada por otro motivo típico: la sustancia transformadora como apertura hacia la otredad: Rudisbroeck da una esencia al otro para desplazar sus cuerpos sólidos de vuelta a *La mansión del Zu*.

La trigésima parte es de carácter onírico. Somera y rápidamente (es la sección más corta) se enuncian visiones fugaces y, sobre todo, se comparan los efectos de la sustancia con los del opio. “¡Qué distinto es el sueño de todos los días al negro sopor que inducen los narcóticos!” Se abre con esto la posibilidad –y esta sería la importancia del apartado- de cuestionar lo percibido a partir de aquí por el narrador.

---

<sup>263</sup> Las cursivas son mías.

En la última parte, el despertar del protagonista en *La mansión del Zu* actualiza la potencia sugerida en la sección anterior: no sabemos si el personaje se ha quedado dormido en la taberna –ha despertado en la misma mesa de antes- o si, en efecto, se ha trasladado allí por la sustancia ingerida.<sup>264</sup>

El viejo retoma su narración. En un ambiente totalmente gótico (tempestad, penumbra, una puerta secreta, el colegio de religiosas cuya arquitectura no se describe, pero *debe de* concordar con el contexto<sup>265</sup>), Glinda II clava un puñal a Glinda I. La causalidad amorosa confesada por el *Doppelgänger* convalida lo sobrenatural y abre una serie de registros al respecto: se violenta de forma irónica el tema romántico del amor imposible, en tanto no puede existir una relación así entre humano y autómeta,<sup>266</sup> aunque finalmente Johan perdona a su creación y le promete

---

<sup>264</sup> En la obra de Carroll, Alicia termina por despertar de su sueño y eso resuelve racionalmente las extrañas vivencias. Aquí el apartado trece cumple, pues, con esta posibilidad para mantener el ambiente dubitativo.

<sup>265</sup> Sí se describe con fuentes redondas y sauces milenarios; además el viejo lo considera “un sitio melancólico”.

<sup>266</sup> Las reminiscencias literarias involucradas aquí son varias y de distinta filiación genérica. Procederé en orden cronológico: Johan se convierte aquí en otro Pígmalión; de hecho ya había reconocido en Glinda II a su obra maestra. Tal y como el escultor, se queda con su creación, aunque el primero por su deseo y el segundo porque en el fondo se culpa por el crimen. Galatea y Pígmalión alcanzan a gozar de una felicidad ausente en este caso. *Vid.*, Ovidio, *Metamorfosis*, X, 245-295, Alianza, Madrid, 2007, pp. 310-312. En “Horacio Kaliban o los autómetas”, Fritz se conforma con el autómeta de Luisa, pues ella se casa con Hermann. “Ella me amará perpetuamente, sin cambio ni mudanza”, dice. Así se “realiza” el amor eterno; otra vez, el creador se queda con su creación. *Vid.*, Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, 2ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2002, p. 168. En *Aura*, nuevamente la causalidad es el amor. Evidentemente aquí no se trata de un autómeta en realidad, pero sí de un doble que, en los hechos, depende de Consuelo, quien funge como la “creadora” e, igual que Glinda, en tanto bruja, es una mujer de amplia sabiduría. Finalmente –aunque las referencias podrían ampliarse-, en *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?*, de Phillip K. Dick, la relación entre la andróide y el humano se supone puramente sexual y termina con la sugerencia afectiva nacida en ambos: “Si pudiera casarme legalmente contigo, lo haría”, dice Rick. “También podríamos vivir en el pecado [...] pero yo no estoy viva”, responde Rachel, la Nexus-6. De hecho se sugiere claramente que ella mata a la cabra de Rick por celos. *Vid.*, Edhasa, Barcelona, 2008, p. 257. Al igual que Rachel, Glinda II realiza un acto criminal y, por otro lado –esto las diferencia- de los otros casos-, actúan por cuenta propia. Otra similitud entre ellas es su “juventud” (la Nexus-6 representa 18 años) y, por supuesto, su *humanización* que las hace prácticamente indistinguibles del ser humano –y por lo tanto siniestras- y la cual se hiperboliza hasta hacerles sentir afectos, causas de sus actos criminales y, entonces, *doblemente* siniestras. Mención aparte merece el paralelismo entre

amor incorruptible. Él en realidad no está enamorado, pero se conforma con el doble de su amada. Se cumple así el amor imposible, pero sólo en la apariencia.

Se retoma posteriormente la filiación feérica cuando el hada oscura, luego de mirar en su espejo cuanto había sucedido y como venganza, lanza el hechizo que condena a Penumbria a una tarde eterna: “la hora ambigua [...], una hora en sombras que en Penumbria anuncia la llegada de la noche: las cinco de la tarde...” (p. 52).<sup>267</sup>

Terminado el relato del anciano, puede pensarse en el predominio final de lo sobrenatural, sin embargo la ambigüedad queda debidamente asentada, pues “la historia es falsa. Todos la creen verdadera, pero es falsa” (p. 53), remata el viejo. Nada es real salvo Rudisbroeck y Penumbria, la cual posee ese nombre desde siempre: la historia ni siquiera es una leyenda explicativa al respecto. ¿Es entonces Rudisbroeck un hombre que vive aislado en su torre?

Cuando el narrador es conminado a ir a la torre de Rudisbroeck a investigar cuál es la verdadera historia, él se descubre realmente temeroso de ir allí. El personaje ha creído que le están narrando la leyenda del lugar y, por lo tanto, un relato sin acreditación histórica. Aun así se siente amenazado. Claro, debe ser así no sólo por la historia –legendaria o no, aún queda la indeterminación–, sino incluso porque finalmente no se sabe quién le contó la anécdota: ¿Rudisbroeck? –y entonces realmente viajó a la torre–, ¿el anciano? –y entonces soñó el espectáculo y el viaje a la torre–, ¿Braulio? –y por lo tanto su propio descubrimiento de Rudisbroeck es parte de un espectáculo siniestro que ni siquiera ha terminado...

No sólo este aspecto no está resuelto. Con la invitación del viejo y la negativa de él, queda suspendida la posibilidad de ver si una segunda

---

nuestro cuento y *Frankenstein o el moderno Prometeo*, pues en ambos casos la *criatura* asesina a la amada de su creador. Por supuesto, la relación entre creador y creado es muy distinta en estas obras.

<sup>267</sup> Los objetos representados en “La bella durmiente” se transparentan: el hada ofendida, el espejo, el hechizo por venganza y el tiempo –en este caso la hora– detenido.

historia supuestamente verdadera anula la primera. La despedida de los personajes es sintomática también, pues muestra que el anciano sabe “algo”, lo cual le da cierta seguridad sobre el narrador y la postura que tomará. Adiós, dice éste; hasta luego, responde aquél. Da por hecho que el otro volverá. Las indeterminaciones finales cierran, por cierto, el texto de la misma forma en la cual se inició, dando también un efecto de circularidad al relato. Hay, sin embargo, un componente esencial en el tramado de la obra, sin el cual ésta no puede explicarse. A continuación me detendré en ese aspecto.

#### 4.3 Cerca de lo lejos: las voces narrativas

Si “Rudisbroek o los autómatas” es un texto lo suficientemente ambiguo como para movernos a duda es no sólo por los acontecimientos narrados, sino también por las perspectivas desde las cuales se representa. En este caso hay un concurso de voces narrativas dándole vida a los diversos elementos de la anécdota. Hay, pues, distintos discursos turnándose la narración y, en ocasiones, entrando en confrontación.

La historia se inicia con la narración del protagonista. Su llegada y primeras impresiones de la ciudad están contadas con un estilo casi periodístico, a manera de crónica, lo cual indicaría su compromiso: “Lo que voy a narrar es cierto”, dice implícitamente la voz. Incluso esta apreciación puede notarse bien en ciertas marcas léxicas claramente pertenecientes al discurso periodístico: el uso de la primera persona del plural, no representa un conjunto ni tiene intención de modestia, sino de inclusión; intenta involucrar al lector como suele hacerse en la crónica o el reportaje.

Se crea inmediatamente una tensión dialéctica con las indeterminaciones ya señaladas. Es un discurso objetivador que no clarifica y, en consecuencia -y por contraste-, intensifica las indeterminaciones. En efecto, frases como: “Una vez que pisamos las

márgenes del río...”, “tenemos que esperar en el embarcadero”, “el barquero nos dice el nombre del río”, “respondemos afirmativamente”, no hacen sino incrementar el desconcierto inicial porque se trata con un lenguaje muy determinado algo que, al menos, aparenta irrealidad.

Incluso la primera modalización del texto está narrada en plural: “Cuando nos hallamos en tierra firme, *nos parece* abordar simplemente una barca más grande, que se balancea de modo imperceptible”.<sup>268</sup> El tiempo presente acentúa la objetividad y nos acerca más lo representado.

Líneas más delante, también a la manera del reportaje se da voz a los oriundos del lugar, pues el narrador, que al parecer ha estado investigando, cita textualmente una explicación: “Penumbria conserva algunos ojos de agua <<restos de la lluvia de la noche anterior al día del encantamiento>>”. Nuevamente se confronta lo representado –aquí ya abiertamente sobrenatural- con el discurso objetivador.

No obstante lo anterior, una vez que se ha descrito la inmensa torre de Rudisbroeck, cambia la forma de enunciación y entonces se establece que

Sobre esta torre hay una leyenda que narraré más tarde. Quisiera evocar, por el momento, la imagen de Penumbria, tal y como se me apareció hace veinte años [...] (p. 17).

Hay una coincidencia en el cambio de número gramatical con la idea temporal del relato: el segundo verbo principal, después del punto, está en pasado y marca así un cambio de temporalidad en el texto, en el cual, efectivamente, el discurso pasará, al menos momentáneamente, de presente a pasado.

Además, en el cambio a primera de singular, también se singulariza el punto de vista emotivamente hablando, ya que no sólo se da paso al terreno de la subjetividad, sino también a un área específica de ella –como

---

<sup>268</sup> Las cursivas son mías.

un guiño romántico en cuanto a añoranza del pasado-, como lo es la evocación. Aquí se cifra una clave al dar por primera y única vez en el relato una determinación temporal: la llegada del narrador a Penumbria -que ha sido narrada en presente- ocurrió hace veinte años. Ello incluye todos los sucesos de los cuales se dará cuenta a partir de este momento. Regresaré a este punto después para retomar la interpretación del final del texto y determinar si sostiene o no la duda propia de lo fantástico tradicional.

Sin embargo un poco más adelante, cuando se narran los hallazgos en la tienda de Mefisto, se vuelve a la primera de plural y al tiempo presente: “[...] nos invita a bajar al sótano, donde guarda sus verdaderas joyas, sus <<tesoros>>” (p. 18). Así, el sótano como espacio clave para configurar lo misterioso parece demandar o necesitar del lenguaje serio e imparcial -finalmente la identidad del narrador desaparece con esta mascarada discursiva-, y los objetos siniestros y sobrenaturales son descritos con riguroso formalismo, presentándose así como efectivamente reales. La *verosimilización* se alcanza a través del lenguaje.

Nuevamente se modifica el modo y, al salir el protagonista de aquel lugar, se retoman la forma singular y el tiempo pasado, los cuales se mantendrán hasta el momento en que la voz narrativa es cedida al anciano. Termina así la primera intervención del narrador personaje; tenemos así que, en el concurso de voces inscritas en el relato, es el punto de vista más personal y subjetivo, el de la identidad, el que abre el texto a otro plano narrativo -narración dentro de la narración- y nos presenta la intervención del anciano.

Así, la leyenda sobre la torre de Rudisbroeck prometida por el narrador personaje, en realidad la cuenta el anciano. Por supuesto, a él lo *oímos* gracias al primer narrador. Al margen de cualquier connotación psicoanalítica -pertinente por el alto contenido siniestro de la historia-, se puede pensar en un narrador manifiesto, el protagonista, y uno latente, el viejo. La historia narrada por este último, en cualquier caso, se encuentra

doblemente mediada respecto al lector, pues tiene que atravesar dos filtros: las representaciones del mundo implícitas en el narrador latente y en el manifiesto. De esta manera se apuntala el carácter hermético –en el amplio sentido- de lo narrador, es decir, de la leyenda. De hecho, al terminar el relato es imposible no recordar a Schelling con su concepto de lo siniestro: aquello que debía mantenerse oculto se ha revelado. Tal vez ése fuera también el pensamiento del protagonista y la causa de su miedo a conocer la verdad.

Una convención narrativa de lo fantástico es el motivo del documento donde se narra una historia inconcebible.<sup>269</sup> Aquí el anciano sustituye al documento, o el mismo lo es. Su narración, por ser oral y no escrita se inscribe dentro de la tradición de las leyendas, lo cual queda apuntalado porque todo hace suponer que está contando la historia que explica el curioso y significativo nombre del lugar.

Sin embargo el narrador manifiesto ha dicho que el viejo “recitó” y más tarde reflexiona sobre lo ordenado de la relación, lo cual lo hace sospechar que no era la primera vez que la contaba. La leyenda, claro, en tanto obra anónima y colectiva, se presta a la recreación y se vuelve dinámica, no logra fijarse sino hasta ser *escrituralizada*<sup>270</sup> y de ahí su especificidad de forma simple, prepoética porque su naturaleza es más explicativa o adoctrinante que estética.

Así, pues, las marcas de oralidad soportan siempre un relato legendario. La narración del viejo es notablemente escasa en este sentido.

---

<sup>269</sup> Por supuesto el documento misterioso no es privativo de lo fantástico, el propio Quijote está hecho con esa convención. En el ámbito de lo fantástico la obra emblemática es el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, aunque autores como Lovecraft (“El llamado de Cthulhu”), Machen (“El pueblo blanco”), Joseph Conrad (“La posada de las dos brujas”), Robert Bloch (“Cuaderno hallado en una casa deshabitada”), por no mencionar más, también incorporan este motivo. Incluso es una convención que pasa a otros lenguajes: en el cine un filme reconocido por “renovar el género de terror” fue *El proyecto de la bruja de Blair*, 1998, el cual se basa en esta idea. Allí el documento encontrado son los videos grabados por los protagonistas antes de desaparecer.

<sup>270</sup> Ya he revisado en el capítulo dos el caso del cuento de inspiración legendaria como relato muy ligado a lo fantástico en México. El vínculo es a todas luces evidente.

En efecto su lenguaje recuerda más un discurso canonizado que el habla viva:

La idea es imponer un clima de libertad que haga *soportables* el encierro, el aburrimiento, las infinitas tareas: desnudez, juegos y el alivio ocasional de un chico *aparentemente furtivo* que en realidad sostiene tratos con Sor Orfila [...] (p. 20).<sup>271</sup>

El tiempo presente de la narración es congruente con el hecho de que se está presentando el escenario más importante donde va a transcurrir la historia y es, además, un lugar aún existente en el momento del relato. La temporalidad cambia a pasado cuando se inicia verdaderamente la trama en progresión de la historia, aunque la corrección narrativa no disminuye: “De los primeros jóvenes que probaron la *tibia hospitalidad* de Sor Orfila, el más singular fue Johan Rudisbroeck [...]” p. 21). Ahora la elocuencia discursiva se manifiesta sobre todo en la sugerente anteposición del adjetivo. Pese a esto, el narrador se ha permitido el giro “en cueros” para referirse a la condición de desnudez de las alumnas, lo cual le da más “realidad” a lo narrado, pero también y, especialmente, le da carácter más osado a lo enunciado, lo cual armoniza con dicha desnudez en un colegio de religiosas.

En tanto subjetividad dentro de la subjetividad, el relato del viejo puede ser cuestionado, sobre todo porque está abierto siempre a las posibilidades de lo insólito: si la narración manifiesta es una mezcla de objetivadora y subjetiva, ésta es de tendencia *sobrenaturalizante*. En realidad la seducción narrativa que se logra por vía de la pertinencia léxica y la afortunada estilización terminan por hacer más legitimable lo enunciado. El viejo requiere de este recurso para representar mejor –y hacer que su narratario pacte con lo narrado- lo que de por sí es increíble –realidad no canonizada representada por un discurso canonizado-, o bien

---

<sup>271</sup> Las cursivas son mías. Nótese la concordancia gramatical atípica en el habla cotidiana y, por otro lado, la afortunada estilización en el empleo del adverbio y el adjetivo.

este discurso es un disfraz léxico del personaje, pues su condición (por el tipo de personajes que van a esa taberna) no coincide con su forma de narrar.

En cualquier caso la afortunada elaboración del discurso del viejo tiene también la intención de trascender el nivel de conseja popular que las marcas de oralidad le darían; el acabado estético, aun cuando desvirtúa la naturaleza de la leyenda, le da mayor credibilidad, especialmente ante un interlocutor que, al parecer, ha llegado al lugar con trazas de investigar la historia local.

La narración, además, se suspende –y da lugar al suspenso narrativo- en un punto climático, cuando se acerca la sustitución de Glinda por su doble, y la voz narrativa le es devuelta al protagonista.

Esta segunda intervención del personaje principal mantiene las características últimas de su primera participación: la perspectiva del “yo” en tiempo pasado. Ahora, al parecer se ha visto “contaminado” de la visión de su interlocutor, pues casi todos los hechos que narra son de carácter sobrenatural e inquietante. En todo caso, lo narrado aquí –por vía de la mediación simple- se halla más cerca del lector y asimismo la mayor emotividad del “yo” incrementa este efecto. La mezcla de lo objetivador y lo subjetivo en este narrador hacen que a causa de las representaciones contrastantes se echen distintas luces sobre un mismo objeto: Penumbria. Es inquietante, ominoso, que ambas formas de ver la realidad terminen por mostrar el hecho sobrenatural y, sin embargo, den elementos para dudar.

Así, lo monstruoso, lo escatológico, lo blasfemo, lo diabólico, lo fantasmal, quedan registrados como experiencias de primera mano, aunque doblemente *subjetivizadas* por un personaje que ha dejado de ser objetivo. Las últimas reminiscencias del discurso objetivador se hallan en una frase ya incongruente, cuando se describen las letrinas subterráneas: “Más bien se trataba de una superficie esponjosa que absorbía los

*productos líquidos de quien esto escribe [...]*” (p. 30).<sup>272</sup> A lo largo del texto, el protagonista ya no recuperará su discurso profesional y así la visión subjetiva predominará, y con ello una estética más cercana a lo romántico, en consonancia con el epígrafe de Keats.

Pero la perspectiva del relato vuelve a sufrir una modificación. Otra narración latente aparece cuando el protagonista lee un folleto donde se anuncia a la estrella del espectáculo de Papá Fritz: Braulio. No se trata de una intervención breve: el relato aquí contenido -lo es efectivamente- se extiende a lo largo de la novena parte, páginas 36 a 39.<sup>273</sup>

El principio del documento muestra las marcas discursivas que lo caracterizan:

Alguien ha dicho que la hipertrichosis no tiene lugar de origen. Tratados de erotología y revistas como la *Nature*, abundan en ejemplos del Cáucaso, del Congo, del Tirol. Krao, mitad mono, mitad niña, era de los confines del Indostán. El antropólogo que la examinó, un tal Keane, creía hallarse frente al “eslabón perdido”. Nada de eso, a pesar de sus facciones simiescas y de sus patas prensiles, Krao nació de hombre y mujer, también velludos, pero sin duda pertenecientes a la especie *homo sapiens*” (p. 36).

El tono es pretendidamente informativo y, por lo tanto, supuestamente objetivo. Al lector no le queda más opción que creer lo aquí dicho, a pesar de los errores. Se confunde, por supuesto, la “erotología” con la teratología y se alude a una prestigiada revista científica para fundamentar verdades a medias o casos más ligados al morbo que al conocimiento objetivo en sí. Se asegura, por ejemplo, que un hombre de

---

<sup>272</sup> Las cursivas son mías. Por supuesto la primera frase contrasta notablemente con la línea escatológica de esta secuencia; la segunda, mientras tanto, es una fórmula notoriamente periodística, según la cual quien transmite la información no tiene identidad personal al interior del texto, pues perdería “objetividad”.

<sup>273</sup> Idea similar es la desarrollada en los cuentos “Anuncio” y “Baby H.P.”, donde se parodia el discurso publicitario. Ambos pueden leerse como verdaderos anuncios de folleto o radiofónicos y, en realidad, no hay trama en progresión. En nuestro cuento sí se narra una historia, la de Braulio, pero igualmente se muestra un discurso manipulador y, evidentemente, el folleto sustituye a un merolico.

cada millón padece licantropía; la exageración es un recurso para llamar la atención.<sup>274</sup>

Es aquí donde se hace referencia a personajes reales como Julia Pastrana y Nabucodonosor para ejemplificar la hipertricosis (luego de hablar de Krao), y a Barnum para dar énfasis al espectáculo. De hecho se da por sentada aquí la relación entre este padecimiento y la licantropía. Hay una curiosa coincidencia con la narración del viejo cuando éste se refiere a Johan como singular: “De todos los monstruos de Papá Fritz, Braulio es el más singular...” (p. 38).

En tanto cuenta la historia de Braulio esta voz narrativa utiliza la tercera persona y aunque nunca la cede al monstruo, sí lo cita en una de sus frases favoritas, la que sugiere la licantropía de Dios. Todo esto, de acuerdo con este punto de vista cuyo único compromiso es con el morbo. De cualquier manera, la presentación mediante este artificio narrativo del personaje de Braulio, le confiere a éste “menos realidad”, pues lo acerca a un truco fraudulento, triste espectáculo de feria.<sup>275</sup> Si bien el folleto quiere realzar la figura del personaje, en realidad cumple la ironía de sobajarlo.

La consecuente pérdida de poder de su figura –casi no se lo puede mirar con seriedad después de esto-, que no es percibida por el gran público (el trato que le dan es solemne y de gran respeto), puede ser

---

<sup>274</sup> En realidad la proporción es bastante más baja: uno de cada mil millones. *Vid.*, María Emilia Beyer, *Op. cit.*, p. 36. Aunque, ciertamente, el caso de Krao fue documentado por *Nature* en el artículo de A. H. Keane titulado “Krao, the <<Human Monkey>>”, publicado el 11 de enero de 1883. Puede leerse en <http://www.nature.com/nature/Journal/v27/n689/pdf>. Con este caso, el folleto comienza a mezclar ficción con realidad al hacer referencia a personajes reales; luego seguirán Rasputín y Julia Pastrana, entre otros. La intención es darle más veracidad a la figura de Braulio, que será determinante para la acción.

<sup>275</sup> Por cierto el cuento emblemático respecto a este tema, aunque en forma de ironía cruel es “El viento distante”, de José Emilio Pacheco. El “fraude” aquí consiste, no en la inexistencia del monstruo, sino en su existencia excesiva: el truco se realiza para esconder la realidad; una tortuga se pone careta de niña para poder contar su historia. Otro cuento fantástico de Pacheco con una línea muy semejante por su temática de espectáculo lamentable dentro del ámbito del circo o la feria ambulante es “Parque de diversiones”, donde al margen de los propios espectáculos, los mismos asistentes –ignorándolo- son a su vez mostrados como parte de una especie de zoológico humano; la idea se repite en cadena.

también, *indicialmente*, una forma de ocultar su identidad, lo que realmente es. Esto también estaría ligado con el final de la historia.

Bajo estas condiciones el protagonista retoma el hilo narrativo y en ésta, su tercera intervención, patentiza lo ya dicho sobre la triste condición de Braulio al referirse a él de modo medianamente despectivo: “Yo pensé: <<Si el monigote lo sabe todo, debe conocer sin duda el final de la historia de Rudisbroeck>>” (p. 40).

El rasgo humorístico se activa al observar la ceremonia con la cual Braulio es tratado por todos y se refuerza cuando el propio narrador, parodiándola, lo increpa: “¿Cuál es, oh maestro, el final de la historia de Rudisbroeck?” Y en efecto, el narrador no parece predispuesto a creer, sino a poner a prueba, con cierto escepticismo.

Por lo demás, la línea ya trazada en la anterior intervención de este narrador se mantiene. La primera persona habla en pasado y nos presenta los hechos cronológicamente desde la presentación de Braulio, la llegada a la torre, la aparición de Rudisbroeck, hasta el “regreso” a la taberna.

Merece atención la escena de la *aparición* –realmente lo es- de Rudisbroeck. Los giros discursivos adoptados son del todo afortunados “Del extremo izquierdo, *hundido* en las tinieblas, *brotó* un hombre muy alto [...]”<sup>276</sup> El narrador se muestra sumamente competente para la sugerencia y la connotación. No sólo representa el hecho normal de no ver a una persona, Rudisbroeck, debido a la oscuridad, sino a que *parece surgir* de las sombras, abriendo así la connotación fantasmal, espectral del personaje. Por último, el término “brotó” deja asociado a Johan con la flor, la *rudbeckia* ya mencionada con anterioridad: como ese rincón del laboratorio estaba “hundido” en las tinieblas, se refuerza la idea del brote, de algo que tiene que salir de la tierra.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> Las cursivas son mías.

<sup>277</sup> Por cierto, dicha *rudbeckia*, representada por la margarita en el grabado de J.J. Grandville, va acompañada de florecitas más pequeñas –infantiles-; es decir, de sus hijos, sus creaciones.

Es en la última parte del texto, la número catorce, donde las voces narrativas se confunden. En estricto sentido el protagonista sigue narrando y –mediante el estilo directo– deja al anciano terminar el relato antes iniciado.

Pragmáticamente, sin embargo, el viejo tiene una fuerte presencia narrativa y el lector la percibe. De hecho, el elemento que refuerza la voz del viejo es el propio narrador principal, por sus frecuentes intervenciones para cuestionar el relato del otro. El narrador manifiesto dialoga constantemente con el latente.

“Aguarde. Va muy rápido. No ha descrito la tarde, los muros del colegio, la tensión.”

“Una tarde pesada...pesada. Es casi de noche. ¿Los muros del colegio? Roñosos, húmedos. Verdosidades. Podredumbre. Orín de murciélagos en el aire...”

“¿Y el espíritu de Rudisbroeck?”

“Tenso como un lince que vigila a su presa”

“Continúe” (pp. 48-49).

En realidad la relación entre el protagonista y el viejo como narrador es la misma que la del lector frente al texto. Son relaciones paralelas basadas en la duda y en las indeterminaciones: el texto demanda preguntas y mueve a la actividad lectora. Finalmente este diálogo tematiza la relación literaria entre la obra y el receptor y, con ello, una vez más el texto se torna metaliterario.

El narrador protagonista, en efecto, pregunta, concede, complementa, valora, impugna: “¿Cómo? Forzando la puerta?”, “Por supuesto”, “¿Cuál de las dos?”, “Qué final tan espantoso, me defrauda”, “Eso es absurdo siendo, como es, un personaje clave”, “Una bella historia...” Y así, interactuando con el relato del viejo, nos involucra más como lectores permitiendo una cierta identificación con él, lo cual será clave para la configuración de la duda en el final del texto.

El narrador protagonista cierra el relato en una posición contrastante con la del inicio. De los dos tipos de discurso que lo

conforman predomina al final el de la visión del yo, subjetivo, sobre el de la visión de imparcialidad y objetivismo que le niega identidad. Este último desea investigar, mientras el otro, como consecuencia de la historia del anciano, prefiere mantenerse al margen, pues se siente amenazado.

Los efectos de la narración metadiegética del viejo son intencionales. Pese al discurso canónico ya mencionado antes, la finalidad es simular una explicación sobre el lugar y trazar una relación que “todos creen verdadera”, como es fundamental en la leyenda. Revela algo siniestro, que debió permanecer oculto para el visitante, quien ha quedado fascinado y asustado al mismo tiempo.

La estructura narrativa del relato parece estar diseñada para crear justamente estos dos efectos en el lector. Así como vemos en perspectiva la historia del anciano, estamos en el mismo plano que el protagonista: él duda sobre la naturaleza de lo que escuchó; el lector sobre la isotopía dominante en el texto: si Rudisbroeck y Penumbria son lo único cierto en la historia, como señala el viejo al final, queda abierta la posibilidad de que todos los personajes que interactúan con el protagonista sean autómatas, tal como sucede en Horacio Kalibang.

Esto parece confirmarse con las similitudes físicas entre Mefisto, el anciano, Braulio y Rudisbroeck. Que el narrador recuerde a su padre cuando ve Rudisbroeck apunta hacia su probable destino como futura creación.

El problema de quién narra la historia de Rudisbroeck queda en realidad trascendido por el hecho de que el narrador principal afirma que conoció Penumbria hace veinte años. Hay, entonces, una serie de acontecimientos no enunciados en el texto, algo que el protagonista no narró después de despedirse del viejo.

Sabemos, pues, que el protagonista ya no salió de Penumbria.<sup>278</sup> Debió, entonces, de indagar sobre la supuesta verdad oculta. Ignoramos qué pasó –así lo quiere el texto– en su vuelta a la torre de Rudisbroeck, pero no es ilógico suponer que en realidad Johan Rudisbroeck ha venido sustituyendo a todo habitante de Penumbria por su autómeta, como sucedió con Glinda, en cuyo caso los propios recuerdos narrados por el protagonista serían los inducidos en su doble, siguiendo el mismo proceso que con Glinda.

Esto explicaría por qué cuando el narrador conoció a Rudisbroeck le recordó a su padre, pues él mismo es sería una creación de Johan. Así, el propio discurso del protagonista no sería de su yo auténtico, sino de su doble, de su autómeta.

En cualquier caso no hay una confirmación textual explícita sobre esto; sólo se nos da la certeza de que el viejo sabía que el otro no iba a salir ya de la ciudad. Lo más importante, sin embargo, es que la permanencia del protagonista –real o virtual, por vía del doble– en Penumbria apunta hacia la materialización de la amenaza de peligro sobre él, aun cuando no sepamos qué sucedió exactamente y cómo tuvo lugar.

Las diversas perspectivas narrativas e incluso los diferentes discursos en cada una de ellas, como en el caso del protagonista, dan una apariencia de claridad y dominio sobre los acontecimientos narrados, pues muestran los objetos desde ángulos distintos otorgándole al lector una sensación de dominio sobre las acciones. No obstante el carácter dubitativo del texto permanece aún en cierto grado en el desenlace. El supuesto control del lector es sólo aparente; pues en realidad aquí se muestra para mejor esconder. Las voces narrativas nos acercan a la lejanía de lo imposible.

---

<sup>278</sup> En esto coincide con el destino de Felipe Montero en *Aura*, quien entra a la casa de Consuelo, se supone que temporalmente, y no vuelve a salir. Aquí, una visita –tal vez de carácter profesional– a Penumbria termina con la permanencia definitiva del protagonista.

En efecto, si lo fantástico es un modo narrativo, lo que hay que determinar fundamentalmente es la narración misma. La perspectiva, los discursos y los estilos son las formas de representar, las cuales le dan significación a la historia en tanto hacen aparecer los objetos de un modo u otro y les dan su especificidad narrativa en el relato.

Así, pues, el texto hacia el final se vuelca hacia lo maravilloso según la idea todoroviana, en tanto se acepta la isotopía sobrenatural, pero el modo narrativo fantástico -como sustrato estético posibilitado esencialmente por la relación dialéctica entre voces narrativas-, subyace en la poética del cuento.

#### 4.4 Aquelarre en los bosques narrativos

La configuración de un texto como “Rudisbroeck...” deja entrever el programa narrativo y, por ende, la idea estética de la cual emana. En efecto, como toda obra literaria, trae implícita su propia poética, como decía Alfonso Reyes. Y en realidad ésta se proyecta en su intencionalidad; en ella se afilia a un canon o discrepa de él.

Ciertamente en el relato que analizo el primer cuestionamiento es si se trata verdaderamente de un cuento. Y creo que lo es, en tanto nunca se pierde la idea de *unilinealidad* (el encuentro con la otredad); se privilegian las acciones, no los caracteres; no procede enlazando las secuencias con ripios; avanza siempre hacia un clímax (Rudisbroeck, el personaje de la leyenda está vivo) y contiene una notable unidad de impresión (como establecía Poe), en ese sentido la tonalidad única es lo siniestro.<sup>279</sup> Por

---

<sup>279</sup> Vicente Torres considera esta obra como “un ejemplo destacado” de cuento largo, apoyándose en Baquero Goyanes. *Vid.*, “El cuento mexicano de hoy”, en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, UNAM, México, 1996, p. 160. No concuerdo con la idea, pues el propio Baquero considera equivalentes el cuento largo y la novela corta y se lamenta de que, finalmente, prevalezca el segundo concepto, ya que ello aleja al cuento largo de su género más cercano. *Cfr.*, “El cuento y los géneros próximos”, en *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, 2ª ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1993, pp. 126-127. En mi opinión, la idea borgeana de evitar los ripios es la base de la estética del cuento, pues obliga a una codificación –y decodificación- que sugiera y no explicita, especialmente

supuesto puede cuestionarse la extensión del relato, pero debe entenderse que ésta no debe ser determinante para la ubicación genérica del texto, en especial porque es un aspecto subordinado al tramado interior, es decir, a los elementos que le dan especificidad a un acto narrativo.

No se puede negar, por otro lado, la cercanía del texto con la novela corta y que, incluso, hay elementos para considerarla así. Por ejemplo, al margen de la interesante discusión en torno a este género o forma literaria, su extensión promedio sería de entre cinco y treinta y cinco mil palabras.<sup>280</sup> “Rudisbroeck...” tiene alrededor de doce mil palabras, con lo cual entraría dentro de los límites fijados por Óscar Mata (pero no dentro de los reconocidos por Springer).

Por otra parte, el texto podría considerarse una novela corta por cumplir con varias de sus características: brevedad y lucidez narrativas, presentación de un evento inusual, pocos personajes, tensión, presentación de lo improbable o imposible como probable, narración de un proceso, conflicto de identidad. Sin embargo hay otros elementos característicos de la novela corta que son, por lo menos, muy cuestionables en el texto: tono fatalista e irracional, mayor desarrollo del significado que de la historia, doble propósito de intensidad y expansión.<sup>281</sup>

Hay otro elemento propuesto por Judith Leibowitz y retomado por Cardona López, esencial en la novela corta: el “punto de giro de la *novelle*”, que es el artefacto literario en sí, el cual da un giro a lo narrado, pues “el autor no cuenta tal como sucedieron los hechos ficticios o reales, él añade

los aspectos más importantes. *Vid.*, “El cuento no tiene ripios”, en Lauro Zavala (Comp.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, 1996, p. 47-49.

<sup>280</sup> *Vid.* Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, UNAM-UAM, México, 2003, p. 20. Sin embargo el propio autor consigna que para Mary Doyle Springer la extensión sería de entre quince y cincuenta mil palabras, según su estudio en el que analiza más de cien obras. *Vid.* p. 19.

<sup>281</sup> Todas estas características -siguiendo a Henry James, Forster, Springer, entre otros- son propuestas por José Cardona López. *Cfr. Teoría y práctica de la nouvelle*, UACJ, Ciudad Juárez, 2003, p. 191.

o retarda la información”.<sup>282</sup> Así, este punto de giro está asociado a la artificiosa suspensión de la trama y, por lo tanto, al ripio, a la catálisis, elementos que no hallo en mi análisis de “Rudisbroeck...”; el relato no contiene ese punto de giro.

En cualquier caso, el texto se encuentra en el límite fronterizo entre cuento y novela corta, al parecer el propio proyecto narrativo es convenientemente inestable y, en este sentido, armoniza con el modo narrativo fantástico.

Se trata entonces, por principio, de un cuento impugnador de la idea canónica del cuento. Esta nota transgresora posee continuidad en la forma de relacionarse del texto con tradiciones narrativas e ideas de la literatura.

Con lo anterior me refiero a que, como se ha podido observar, el cuento está configurado con una serie de registros genéricos muy diversos, aunque varios de ellos en estrecha relación. Es un texto muy cercano a lo gótico (por los motivos predominantes y el ambiente), a lo romántico y lo fantástico, si bien estas cercanías no resultan extrañas por la semejanza entre dichas concepciones literarias. Incluso hay elementos claramente decadentistas como el andrógino, el ocultismo, el satanismo, los comentarios estéticos sobre pintura. Sin embargo, hay otros géneros claramente aludidos, interpelados por el relato mismo.

La intencionalidad textual es claramente más compleja al rebasar lo puramente gótico pues, en realidad, “Rudisbroeck...” es un texto literario que trasciende su “género primario” -el gótico- al llenarse de registros sobrenaturales diversos: el *Märchen*, lo fantástico, la ciencia ficción, la leyenda, el relato romántico.

El cuento no se asienta cómodamente en el espacio seductor de un género preciso, aunque uno de ellos predomina porque otra cosa sería imposible.<sup>283</sup> Así, el texto impugna el *establishment* taxonómico y lleva a

---

<sup>282</sup> Vid. *Ibidem*, p. 64.

<sup>283</sup> En este aspecto, nuevamente aparece el sustrato de *Frankenstein*, la cual también es una novela que abrevia de diferentes registros estéticos que impiden su clara ubicación

cabo una *carnavalización* genérica, un aquelarre en los bosques narrativos donde los cánones son violentados. El caso más notorio en este sentido es la filiación aparente de la obra con el cuento de hadas: en realidad “Rudisbroeck...” termina por ser lo contrario; parodia amarga, siniestra, pues en él prevalece lo lúgubre y, al final, la idea maligna. El sortilegio del hada oscura se eterniza y el protagonista no puede ya salir de Penumbria.<sup>284</sup>

Se trata, asimismo, de un texto hipercodificado por las constantes referencias a pintura, grabados, obras literarias y a los diversos géneros literarios ya mencionados, lo cual demanda una intensa actividad lectora y sobredetermina la relación pragmática con el texto.

Otro aspecto que apoya esta línea es la presencia lúdica de fingidas referencias metatextuales –obras ficticias dentro de la obra-, lo cual da al cuento una dimensión laberíntica y posmoderna. Esto también se refuerza con las narraciones múltiples -una voz dentro de otra-, y el empleo de diferentes registros discursivos: el periodístico (al principio parece reportaje o crónica); el de una artificiosa oralidad emparentada con la leyenda; el de la de publicidad ramplona; el subjetivo y el objetivador; e incluso el discurso de las voces confrontadas, como cuando el narrador cuestiona la narración del viejo.

Delimitar genéricamente el texto es tratar de clarificar lo que quiere permanecer oscuro. El intento fácilmente se convierte en una sobreespecificación tendiente a la hibridación. Podría verlo como un anti-cuento de hadas gótico escrito en clave fantástica e intertextual con fuertes determinaciones metaliterarias posmodernas. Consuma el hecho literario

---

genérica. Cfr., Isabel Burdiel, “Introducción” a Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, p. 57.

<sup>284</sup> Esto constituye un homenaje más a Arthur Machen y “El libro verde”, donde las historias narradas por la nana a Helen son auténticos anti-cuentos de hadas y terminan por causar miedo. Asimismo esta forma de violentar el cuento de hadas se presenta también en otros cuentos de González como “Regalo de bodas”, el ya mencionado “La mantis” y en “Imogen” (de *Orquidáceas*), texto vinculado con el poema “Alonso el bravo y la bella Imogina”, de la famosa novela gótica *El monje*, de Matthew Lewis.

porque, como creación ficcional, no deja nunca de reflexionar sobre la literatura misma y sobre el arte, a manera de apunte decadentista.

Ya Todorov señala que el cuestionamiento del límite entre lo real e irreal se vuelve centro explícito de la literatura fantástica y, por ende, lo fantástico es la esencia de la literatura.<sup>285</sup> Pero también, en ese sentido, lo fantástico como ficción debe reflexionar sobre la ficción misma y sus posibilidades laberínticas: una ficción fantástica narcisista, eso es lo que hace Emiliano González.

En realidad el autor, por vía de esta hibridación autorreflexiva, consigue configurar un cuento fantástico y neofantástico, cuya finalidad textual es tanto el miedo como la perplejidad que muevan a reflexión. Las constantes sugerencias metaliterarias introducen la reflexión intelectual que -como distanciamiento brechtiano- interrumpe el miedo del lector, después recuperado, en eso estriba su novedad.

Así, el cuento fusiona lo fantástico del XIX con el del XX. Regresar avanzando o avanzar retrocediendo, es lo de menos; se complementan tendencias fantásticas aparentemente irreconciliables y excluyentes. Incluso por momentos se torna claramente alegórico (como en la secuencia de las letrinas y, entonces, procede *desiniestrizando*, aunque relativamente porque el *pathos* general del texto mantiene lo ominoso: aparece el monstruo, el diablo, el doble, las mutilaciones, el eterno retorno.

Al final del apartado anterior consideré el cuento como maravilloso, según la propuesta de Todorov, esta idea incluye necesariamente lo gótico como género que admite la existencia de lo sobrenatural pero, como lo mencioné en el primer capítulo de esta investigación, no veo lo fantástico como un género -idea más bien restrictiva-, sino como un modo narrativo<sup>286</sup> y, por esta razón, aun lo maravilloso tendría potencias fantásticas.

---

<sup>285</sup> *Vid., Op. cit.*, p. 133

<sup>286</sup> *Vid., Supra*, p. 44.

En fin, la base es lo siniestro. Los motivos y el ambiente son primordialmente góticos: la torre, la oscuridad, la tempestad, la puerta secreta, la arquitectura de la ciudad, los sótanos (en la tienda de Mefisto y en el teatro cuando Braulio lleva al protagonista a los espejos), las mismas letrinas y la propia cueva que es el teatro. La forma narrativa –inestable, dubitativa- es fundamentalmente fantástica. La intencionalidad textual es la transgresión genérica, finalidad inequívoca del aquelarre literario de Emiliano González.

## Capítulo V. El discípulo oscuro

Once años después de la publicación de *Los sueños de la bella durmiente*, Emiliano González da a conocer un nuevo volumen de relatos: *Casa de horror y de magia* (1989), el cual se compone de nueve narraciones donde prevalece el elemento terrorífico, salvo en los dos relatos que cierran la obra, los cuales son de carácter erótico.

Tal como sucedía con “Rudisbroeck o los autómatas”, aquí el texto principal es “El discípulo: una novela de horror sobrenatural”. Dicha calidad no se debe sólo a su mayor extensión, como lo veremos más adelante. La importancia de “El discípulo...” es directamente proporcional a la de *Casa de horror y de magia*, obra que algo tiene de definitivo si seguimos una idea de Augusto Monterroso.<sup>287</sup>

“El discípulo...” se divide en cuatro partes: “El sátiro”, “El reverendo”, “El manuscrito” y “El andrógino”. La historia se inicia cuando el narrador, un estudioso o *dilettante* de la literatura de terror, luego de publicar una antología del cuento de miedo en español, se traslada de México a Londres con el objeto de trabajar en una nueva publicación sobre el mismo tema, pero ahora sobre autores ingleses.

En dicha ciudad obtiene una antología –*Dark Chambers*– en donde, junto a nombres emblemáticos del género como Arthur Machen, Fitz James O’ Brien, Maupassant o Algernon Blackwood, aparece el desconocido Aurelio Summers, con un cuento titulado “La maldición”. La nota bibliográfica sobre dicho personaje lo catalogaba como un escritor decadente español muy poco conocido, incluso en su país, autor de un volumen de cuentos de horror titulado *El sátiro*.

El narrador –carece de nombre– escribe a un amigo suyo en España, José Campanada, un conocedor de lo fantástico y lo extraordinario, al cual

---

<sup>287</sup> La mencionada en la introducción de este trabajo respecto a que Emiliano González es un representante genuino de lo fantástico en México. *Vid. Op. cit.*, p. 78.

le solicita información sobre la obra de Summers y recibe como respuesta una copia de *El sátiro*, único libro del autor. Según la breve explicación de Campanada –quien no abunda más por estar enfermo- Summers publicó una edición de 100 ejemplares cuyos restos él mismo quemó antes de desaparecer misteriosamente.

El libro –aparte de “La maldición”- contiene 7 relatos más (“El estanque”, “El tesoro”, “La medusa”, “El jardín de los djinns”, “El hombre de los ópalos”, “La tercera máscara” y “El sátiro”), los cuales reseña el protagonista escueta, pero eficazmente.

Finalmente aparece la nueva antología del narrador: *Cuentos ingleses de horror sobrenatural* y, en ella, el autor incluye “El tesoro”, de Summers y solicita al hipotético lector información sobre el desconocido escritor español. Cuando un año después la antología se traduce al inglés, su solicitud halla respuesta: un reverendo, Matthew Westcott, le escribe que Summers es en realidad argentino y lo invita a visitarlo en su abadía, en Gales, no sin antes indicarle que posee un texto inédito del autor de marras: “What would you think about unpublished manuscripts by our author?...”

Tres días después, el narrador visita al reverendo Westcott y se encuentra con una abadía claramente gótica: adornos de hierro forjado, vidrieras multicolores, capiteles, gárgolas y una puerta principal con “las exageraciones más turbadoras”.

Allí, Westcott narra a su interlocutor que el edificio donde se encuentran sirvió de convento a una secta católica –llamada los Privilegiados-, cuyas prácticas causaron la excomunión del grupo. El caso salió a la luz cuando unas periodistas, disfrazadas de aspirantes, lograron colarse y participar en los rituales que se llevaban a cabo en una capilla subterránea. Luego publicaron un libelo donde daban testimonio de prácticas horribles relacionadas con una esfera giratoria de cristal.

Gracias a esto logra explicarse el caso del robo de cadáveres que por esa época ocupaba a las autoridades. El religioso cuenta que él mismo fue

parte del grupo que entró en la abadía y encontró la esfera giratoria, cuya cercanía los hizo retroceder horrorizados al mirar su propio reflejo, deformado de manera horrorosa.

Al intentar romper la esfera la encuentran increíblemente resistente y, con muchas dificultades, lo consiguen, pero hallan bajo la primera capa de espejos, otra igual y luego otra. Bajo la séptima capa aparece, finalmente, un manuscrito al cual la secta adoraba de cierta forma.

Los miembros de la secta murieron en un convento muy antiguo y en forma extraña. La noche anterior habían sido interrogados sin resultados y, a la mañana siguiente, fueron encontradas –eran mujeres- en estado de descomposición, tal como si hubieran muerto “*muchos meses antes...*”

Al terminar su relato, el padre Westcott le entrega a su invitado el manuscrito encontrado en la esfera y le revela que el documento está firmado ni más ni menos que por Aurelio Summers.

El narrador aún no se recupera de la sorpresa cuando el reverendo le muestra un pedazo de espejo perteneciente a la esfera giratoria. Al acercarlo a uno de sus ojos ve una “araña bulbosa, como hecha de pus” y devuelve inmediatamente la pieza. Al preguntar sobre ese reflejo, el religioso explica que éste depende de quién se observa. La visita termina y el sacerdote presta el manuscrito al narrador.

A partir de aquí comienza la relación del manuscrito. Se trata de un diario donde, al principio, prevalecen las reflexiones hedonistas sobre el arte. Inicialmente, Summers se siente profundamente impresionado por un retrato, *Proud Maisie*, de Frederick Sandys. La joven del retrato lo cautiva.

Posteriormente, Aurelio recibe un paquete desde Buenos Aires, remitido por su hermana, con tres libros: *En la plenitud del éxtasis*, de Carlos Alfredo Becú; *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones; y *Castalia Bárbara*, de Jaimes Freyre. En la carta, la hermana de Aurelio se

lamenta de que éste ya no se dedique a la creación y, en su lugar, se dedique al estudio de la estética y de las ciencias ocultas.

Aurelio queda impresionado por la lectura de Becú, a quien considera superior a Lugones y Freyre, además de identificarse con él porque también dejó de publicar –quemando sus propios libros- para dedicarse a otra cosa.

Cierto día, Aurelio Summers encuentra un guante de mujer en un parque y se lo queda. Esa noche tiene pesadillas en las que “una anciana espantosa, vestida de novia” le grita que le devuelva su guante. Dos días después, en un café, Aurelio conoce a una joven llamada Maisie. Los dos se reconocen al instante, pues se han visto en un sueño la noche anterior.

Ella le cuenta que su padre murió tres meses antes y que, agonizante, le dio la llave de una buhardilla que ha estado cerrada desde que ella nació: “Abrirás la buhardilla cuando encuentres al joven que se casará contigo. Antes de conocerlo en la vigilia lo conocerás en un sueño”, le dice.

Así, se dirigen a casa de ella y abren la buhardilla. Su interior despide un fétido aroma; allí encuentran una esfera resplandeciente, que gira por sí sola. Al acercarse, Aurelio ve, en lugar de su reflejo, a un sátiro de patas velludas. Se da cuenta de que el insoportable olor irradia de la esfera. Maisie asegura que la esfera le habla, que ella y la esfera son lo mismo. El reflejo de ella es una horrible mona blanca.

Al día siguiente, luego de que Aurelio ha soportado su reflejo de sátiro, descubren que la esfera es una puerta y la atraviesan; ella primero y él después. La atmósfera es densa y oleosa, produce una sensación muy agradable al moverse o hablar. La pareja se encuentra en una habitación de una casa en cuya sala hallan una carta del padre de ella dirigida a ambos.

La carta explica que la Gran Esfera –así la llama- es una puerta que conduce “a otros planos” y su ruptura evitaría volver a Londres, donde ellos se encontraban. También se dice que, a diferencia de otros planos

donde la esfera exige a sus adeptos ritos horribles y los obliga a morir con una putrefacción acelerada, en el plano correspondiente a Londres se rige por el amor y es fuente de gran sabiduría; en dicho plano ellos serán eternos, pues no envejecerán ni necesitarán comer. En caso de que la frágil puerta se rompiera ellos podrían optar por el suicidio, entregándose a las brumas que rodean la casa, tal como “yo me dispongo a hacer apenas termine esta carta”.

En este último caso, es regla de la Gran Esfera que un testimonio de lo ocurrido llegue a los hombres. Dejen su testimonio en cualquier parte de la casa, pide el padre de Maisie, y éste pasará al plano de Gales, al interior de una esfera plebeya, la cual necesita fuerza mecánica para girar.

En cuanto el documento sea absorbido por la esfera, ésta exigirá a sus adoradores actos cada vez más frenéticos. Así, la esfera causará la muerte y putrefacción acelerada de sus adoradores; sólo entonces podrá ser destruida por los hombres y el testimonio verá la luz.

La carta termina diciendo que su autor decidió no dejar un testimonio, sino dar la oportunidad del conocimiento a su hija y su compañero. Él se llevará la carta al entregarse a las brumas para que ésta vaya a dar a algún lugar de la casa, según las reglas de la Gran Esfera que, confiesa, aún no termina de entender y a la cual considera magnífica y aborrecible.

La pareja reacciona de manera contrastante ante todo esto: a él todo le parece brujería del peor tipo; ella se siente “como Alicia” (la de Carroll) y considera que están en la misma Eternidad, recibiendo una oportunidad que no se le concede a cualquiera. Aunque él desea irse, se da cuenta de que el mismo acto de pensar le produce “pequeños y deliciosos orgasmos” que debilitan su voluntad. Entonces comprende que se ha vendido al Diablo.

Aurelio y Maisie exploran la casa. Es inmensa y lúgubre, además de estar en medio de la nada. En la cocina encuentran una trampa con una argolla, la levantan para hallar un pasadizo descendente. Les toma horas

bajar, en medio de un ambiente húmedo y fétido, hasta dar con el invernadero del padre de ella. De ahí huyen despavoridos escaleras arriba al darse cuenta de que están en medio de una inmensa gusanera nauseabunda.

Arriba la niebla se ha disipado un poco y deja ver árboles y flora tropicales, a pesar de que la temperatura es templada. Al espesarse nuevamente la bruma, Aurelio nota que empieza a gustarle esa vida.

La última anotación del diario está escrita sin puntuación y con caligrafía caótica que, en ocasiones, no puede descifrarse. El discurso es delirante y desordenado. Se habla del sátiro y de la mona blanca; de plantas y pantanos, de la Gran Sabiduría y del discípulo que vomita amor; de metamorfosis, murciélagos, gusanos; de Maisie y la Hermana Negra de Gales...el manuscrito se interrumpe abruptamente.

El narrador regresa a ver al reverendo Westcott. En la conversación el religioso intenta aclarar varias dudas suscitadas en el otro, aunque él mismo tiene incertidumbres.

En un ejercicio ecléctico que combina un poco el psicoanálisis, la filosofía, el hermetismo y la crítica literaria, el padre Westcott considera que Maisie y Aurelio se llegan a ver como hermanos incestuosos, pero que nunca se unieron como Aurelio y Maisie, sino como el sátiro y la mona blanca. Sus experimentos con la esfera fracasaron y la hicieron estallar, por lo cual siguieron el ejemplo del padre de ella, evitando así que una entidad fatal, una variedad espeluznante de andrógino hubiera invadido el mundo.

El religioso explica la figura del andrógino según el mito platónico, así como la idea que de él tenían los decadentistas (movimiento que, según el personaje, aparentaba ser literario, cuando en realidad era esotérico): ideal erótico e ideal sobrehumano, llamado el Superhombre por Nietzsche.

Luego de hacer más consideraciones en torno a la naturaleza del andrógino y su carga negativa en tanto “dios de las sombras”, el sacerdote le dice a su interlocutor que el manuscrito es, finalmente, la historia de

una caída en la cual, sin embargo, hay un éxtasis, una hazaña sobrenatural.

Al despedirse casi a la medianoche, el narrador, camino a su hotel, siente que la luna ilumina las colinas con el mismo amor enfermo con que el sol las dora al atardecer...

### 5.1 Antes del terror: oscuras luces paratextuales

La obra de Emiliano González suele ser rica en su nivel de referencialidad y ésta no es la excepción. Desde el paratexto se empiezan a tejer vínculos intertextuales que van perfilando lo que ha de leerse. Hay, pues, una serie de alusiones que activan los posibles sentidos del texto y perfilan las expectativas de lectura. Por supuesto, desde este nivel se están generando una poética y una intención textual.

Por un lado, como ya he señalado antes, “El discípulo...” es el relato más importante de *Casa de horror y de magia*. Este título hace referencia a una obra de Arthur Machen: *La casa de las almas*, una antología donde aparece por primera vez “El libro verde”. El propio Emiliano González asocia el título del libro de Machen con *La casa de la vida*, de Dante Gabriel Rossetti.<sup>288</sup>

En cualquier caso, el título *Casa de horror y de magia* parece apuntar a los dos elementos primordiales en el libro, es decir, aquello que constituyen las materias de los textos aquí contenidos. Y sin embargo apunta más directamente a “El discípulo...”, en tanto es el único relato en donde ciertamente aparece una casa atractiva y horrenda para un personaje: lo sobrenatural que cautiva pero asusta se halla presente en la

---

<sup>288</sup> Vid. “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, en *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, p. 125. Claro que esta asociación entre títulos pasa por la situación personal de que Rossetti y Siddal fueron pareja y, como hemos visto en el capítulo anterior, para González fue ella la autora de “El libro verde”, además de ser esta obra –y por lo tanto la autora- la primera simbolista y surrealista, dado que habría sido escrita entre 1850 y 1852. Cfr. *Ibidem*, p. 129. Obviamente, González trata de situar una precursora, al margen de que su propuesta pueda resultar excesiva.

casa que, en efecto, resulta una entidad de horror y de magia.<sup>289</sup> Más adelante volveré sobre este punto.

Hay un señalamiento anímico muy claro en el título del libro con el término horror; luego, en el título del cuento esto se refuerza y se matiza. Así, “El discípulo: una novela de horror sobrenatural” remite inmediatamente al concepto lovecraftiano de “horror sobrenatural”, base de su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*.<sup>290</sup>

La frase “una novela de horror sobrenatural” es de hecho un subtítulo de “El discípulo”, pese a los dos puntos. Es una mera descripción genérica que avisa lo que habremos de leer; es decir una novela – lo cual discutiré más adelante- cuyo *pathos* será el miedo o el espanto ante lo sobrenatural. Parece, pues, que la duda de lo fantástico se verá excluida, aunque no necesariamente su estética.

Por otro lado, los diálogos para e intertextuales se siguen codificando con el epígrafe del cuento. Tal como sucedía en “Rudisbroeck...”, aquí hallamos citados los versos de otro autor romántico, aunque en esta ocasión se trata, no de un poeta como Keats, sino de un consumado novelista, aunque efectivamente haya escrito también poesía: Walter Scott.

También aquí se cita la estrofa final, tal y como sucedía con “The Eve of Saint Agnes”, de Keats, pero el texto es “Proud Maisie”:

The glowworm o'er grave and stone  
Shall light thee steady;

---

<sup>289</sup> Aparte de éste, sólo en el cuento titulado “El infierno” aparece nuevamente una casa que también va a albergar a una pareja, pero aquí únicamente aparece el elemento macabro, ya que ellos no tienen oportunidad de elegir su destino y quedan atrapados en una trampa que les impide volver a salir de allí, pero en todo momento son inconscientes de lo que les aguarda. Como veremos, esto no sucede en “El discípulo...”

<sup>290</sup> Recordemos que para Lovecraft era indispensable que en el cuento de horror sobrenatural estuvieran presentes “el temor ante lo ignoto y el más allá”, además de “la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes siempre vigentes de la Naturaleza”, sin olvidar que “la atmósfera es siempre el elemento más importante”, pues el auténtico horror sobrenatural “no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada”. Como puede verse, lo que privilegia Lovecraft es el *pathos*: el miedo. Pero éste debe estar anclado en el manejo de lo sobrenatural, ya que “un cuento cuyos horrores se pueden esclarecer mediante unos medios naturales, no es un auténtico cuento de espanto cósmico”. *Vid. Op.cit.*, p. 11.

The owl from the steeple sing  
Welcome, proud lady.

Por supuesto se evidencia aquí el tono lúgubre de lo romántico e incluso de lo gótico. Esto especialmente se enfatiza cuando situamos en su contexto el poema. Pertenece a la novela *The Heart of Mid-Lothian* (1818) y es una vieja balada que, en el capítulo cuarenta, canta el personaje de Madge Wildfire, una enferma mental recluida en un hospital. Ella recibe la visita de su hermana Jeanie y otras personas a las cuales les canta una serie de baladas antiguas. Precisamente “Proud Maisie” es lo último que canta antes de morir.<sup>291</sup>

El poema completo habla de la orgullosa Maisie, quien paseando por el bosque pregunta a un ave cuándo habrá ella de casarse y éste le responde que seis caballeros habrán de llevársela y que su lecho nupcial será una tumba cavada por un sacristán de cabellos grises. Su tumba será iluminada por luciérnagas y un búho, cantando, le dará la bienvenida a la orgullosa dama.

Así, pues, la vieja balada interpretada por Madge Wildfire –de apellido tan sugerente– pone en relación el matrimonio con la muerte, especialmente a través de la asociación entre lecho nupcial y sepulcro, lo cual no deja de ser una transgresión de carácter decididamente gótico.

El epígrafe anticipa ya el nombre del único personaje femenino *in praesentia* del texto, Maisie, quien –como la protagonista del poema– tendrá una rara experiencia nupcial, aunque no a manera de profecía. Por otro lado, *Proud Maisie* también es el título de una obra pictórica (de 1867) del prerrafaelita inglés Frederick Sandys, la cual será mencionada en el relato a manera de anticipación de la aparición del personaje femenino, entre otras cosas.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> A esto habría que agregar la forma de cantar del personaje: “There was death in the plaintive tones of her voice, which yet, in this moderate and melancholy mood, had something of the lulling sound with which a mother sing her infant asleep.” *Vid. The Heart of Mid-Lothian*, J. M. Dent & Sons LTD, London, 1956, p. 423.

<sup>292</sup> Habría que recordar aquí otro relato cuya relación con una obra pictórica se revela desde el título, que copia de aquélla: “Beata Beatrix”. El relato se basa en aquel macabro

Sin embargo, la cita de “Proud Maisie” de Scott revela, a su vez, la presencia de otro personaje prerrafaelita: Christina Rossetti, en cuyo poema “Up-Hill”, hay un claro paralelismo con “Proud Maisie”; una estructura de pregunta-respuesta entre los versos; se emplean las formas verbales en futuro para dar idea de destino; e igualmente se habla de la muerte como una posada (“You cannot miss that inn”) que ofrece “camas” a todos los que llegan a ella (“Will there be beds for me and all who seek? Yea , beds for all who come”).

Pero tal vez lo más importante es el tono y los motivos lúgubres. Así en Scott puede leerse: “Who makes the bridal bed, / Birdie, say truly?”/ “The grey-headed sexton/ That delves the grave duly./ The glow-worm o’er grave and stone/ Shall light thee steady./ The owl from steeple sing:/ “Welcome, proud lady”. Mientras tanto en “Up-Hill”, los dos últimos cuartetos dicen: Shall I meet other wayfarers at night?/ Those who have gone before./ Then must I knock, or call when ‘ust in sight?/ They will not keep you standing at that door./ Shall I find comfort, travel-sore and weak?/ Of labor you shall find the sum./ Will there be beds for me and all who seek?/ Yea, beds for all who come.

La diferencia es únicamente que en el poema de Rossetti nunca sabemos quiénes entablan el diálogo y, por momentos, parece que es la muerte quien responde a las preguntas. En cambio, en “Proud Maisie”, la joven –muy en la idea del cuento maravilloso, si recordamos Cenicienta, por ejemplo- dialoga con un ave, de la que se esperaría una dulce respuesta, pero su profecía -irónicamente perversa-, es que la única boda de la muchacha será con la muerte.<sup>293</sup>

---

episodio del “rescate” de unos poemas de Dante Gabriel Rossetti de la tumba de Elizabeth Siddal y, por supuesto, tanto en las referencias a Sandys como a Rossetti hay señalamientos a la estética prerrafaelita y, por extensión, al simbolismo y al decadentismo.

<sup>293</sup> Es decir, como lo he referido en el capítulo anterior, a la manera de Machen en “El libro verde”, aquí se teje algo muy cercano al anticuento de hadas, donde los elementos góticos violentan aún más dicho género. Lo mismo sucede en textos de Emiliano González como “Rudisbroeck...”, “Imogen”, “La mantis” y “El regalo de bodas”.

El panorama paratextual, sin embargo, se completa con los subtítulos con los cuales hallan denominación las cuatro partes de la obra: “El sátiro”, “El reverendo”, “El manuscrito” y “El andrógino”. Como puede verse, todos están en perfecta concordancia con el verdadero título del cuento: “El discípulo” (ya he señalado el carácter puramente descriptivo de la frase complementaria).

En efecto, por un lado, todos los subtítulos se conforman de artículo y sustantivo; no intentan más que evocar un aspecto concreto, un objeto que será representado textualmente y, en este sentido, en apariencia sólo tienen la función de presentar un objeto. No obstante, se puede apreciar que esa presentación, por sí misma –y aún más por la paratextualidad ya referida– se torna definitivamente provocadora.

En estos subtítulos lo mismo se presenta una idea de paganismo (el sátiro, una referencia a Pan con la consecuente alusión a lo sexual<sup>294</sup>), que de cristianismo (el reverendo), mas este último potencializa lo siniestro de aquél.<sup>295</sup>

Además, se encuentra también aquí el *leit motiv* clásico de la narrativa fantástica y gótica (aunque aparece en otras tradiciones y géneros): el manuscrito, con su idea de misterio, de hallazgo, de cosa no revelada, por lo cual se apuntala un señalamiento hacia lo siniestro, si pensamos no sólo en Freud, sino en Schelling: lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.

El último subtítulo tiene tal vez más matices que los aspectos anteriores, pues lo mismo posee relación con lo mítico, que con lo simbólico y lo hermético; lo mismo ha quedado asociado con la filosofía gnóstica que con el movimiento decadentista. Esto abre una amplia gama de expectativas en cuanto al sentido que podrá tener en el relato, pero

---

<sup>294</sup> Y por supuesto aquí estaría medianamente velada la alusión a una de las obras emblemáticas de la figura pánica, con todo y su connotación diabólica: *El gran dios Pan*, de Arthur Machen, si bien, en dicha novela el propio Pan es un personaje *in absentia*.

<sup>295</sup> Evidentemente un elemento del pasado que irrumpe posteriormente ya no es visto como en su momento, se da entonces la *desfamiliarización* que corresponde a lo siniestro.

apoya la línea mágica- por vía de lo insólito- y de horror –en tanto transgresión de la naturaleza- que el propio título del libro apunta.

Finalmente, los alcances paratextuales aquí revisados muestran, explícita e implícitamente, una recurrencia hacia la estética y el pensamiento del siglo XIX y principios del XX: el romanticismo, el prerrafaelismo, el decadentismo, lo gótico, así como el llamado horror sobrenatural asentado sobre las figuras de Lovecraft y Arthur Machen.

Es decir, en realidad hay aquí una amalgama de elementos, la mayoría distintos (algunos difíciles de disociar como el gótico y el romanticismo) y que, sin embargo, tienen evidentes vínculos. Hay, pues, una sobredeterminación de la línea estética que ha de seguir el texto; lo mismo que un señalamiento sobre la recepción: el lector competente ha de comprender que el texto está codificado para suscitar la admiración y el miedo. Por supuesto, nada de esto se aparta de las filias literarias y artísticas del autor. Tales son las sombras que proyectan las oscuras luces de lo paratextual.

## 5.2 La verdad en el caso del Sr. Summers

A partir de aquí comenzaré a establecer el papel que desempeñan los personajes y acciones, en tanto objetos representados, sin dejar de atender al modo en que se los representa, pues el lenguaje –doble del mundo- en su artificiosidad literaria, le da existencia, dentro de una estética, a todo lo representado. Los motivos góticos, siniestros, terroríficos y decadentistas, principalmente, orientarán la construcción de los sentidos textuales. Si bien lo netamente fantástico no está aludido de manera específica en el paratexto, es posible su presencia dada su relación con los elementos ya vistos. Veamos.

La historia se inicia situando la temporalidad: marzo de 1984. La voz narrativa es la primera persona y la trama en progresión nos muestra a un

estudioso (no académico al parecer) de la literatura que prepara una antología de cuentos de terror escritos en español, por lo cual el personaje recorre “todas” las librerías anticuarias de la Ciudad de México. El principio del relato privilegia un registro del todo realista: las coordenadas espacio-temporales están determinadas, así como las actividades del narrador, del todo ordinarias, es decir, dentro de las posibilidades del mundo cotidiano:<sup>296</sup>

En marzo de 1984 empecé a compilar una antología del cuento de miedo en español. Mi propósito era reunir, en severo orden cronológico, las piezas más raras y desconocidas, y con ese objeto exploré todas las librerías anticuarias de la ciudad.<sup>297</sup>

No hay indeterminaciones. La anécdota comienza situándonos en la seguridad del mundo conocido; se da por lo tanto una cercanía dramática respecto al lector, lo cual se acentúa con el uso de la primera persona. Sin embargo no es sólo el hecho de encontrarnos ante un narrador autodiegético, sino específicamente lo desarrollado en trama.

En efecto, Emiliano González publicó una antología del cuento de miedo en español: *Miedo en castellano*, del que ya he hablado en el tercer capítulo, aunque este volumen apareció en 1973. Pero, de inicio, queda establecida, sesgadamente, la identidad del personaje: es el escritor contándonos una historia que *realmente* le sucedió. El texto, pues, finge, tener valor de verdad. Claro que la identificación del narrador literario con el autor extratextual es una forma de *verosimilización*.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Es, pues, un inicio contrastante con el que veíamos en “Rudisbroeck...”, totalmente dubitativo en lo espacio-temporal y que nos introducía, como lectores, a un mundo sobrenatural: una ciudad no vista anteriormente, un río de eternas aguas hirvientes, un barquero asociado con Caronte, etcétera.

<sup>297</sup> *Vid.* “El discípulo: una novela de horror sobrenatural”, en *Casa de horror y de magia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p. 9. Todas las citas posteriores del relato pertenecen a esta edición, por lo cual, en adelante, únicamente anotaré las páginas correspondientes entre paréntesis en *corpus* del texto.

<sup>298</sup> De hecho recordemos que en la segunda mitad del siglo XIX –contexto predominante en el nivel paratextual– surge lo fantástico realista y, entonces, la narración parece situarse en esa tradición. Por otro lado, este recurso de identificar al narrador con el

Hay, pues, un evidente contraste con el subtítulo “novela de horror sobrenatural” y, en ese sentido, texto y paratexto se ponen en una tensión dialéctica hasta cierto punto inquietante, pues su confrontación genera una primera duda en el lector, como si el texto empezara a codificarse como fantástico.

Posteriormente la acción se traslada a Londres, (ciudad donde también vivió Arthur Machen) cuando el personaje decide preparar otra compilación: *Cuentos ingleses de horror sobrenatural*,<sup>299</sup> la cual se publica en 1986.<sup>300</sup>

En su búsqueda de material, el compilador obtiene un raro ejemplar en un establecimiento muy a propósito para su proyecto:

En ODD BOOKS, una librería cercana al British Museum, descubrí una vieja colección de cuentos macabros: *Dark Chambers* (1926). Contenía obras de Machen, de Fitz James O'Brien, de Maupassant, de Algernon Blackwood...Había también un cuento del conde Eric Stenbock, sobre un vampiro aficionado a la música y a los niños. Inmediatamente después, me topé con [Aurelio] Summers. El cuento se titulaba “La maldición” [...] (p. 9)

Hasta aquí el texto se ha venido codificando siguiendo una línea absolutamente realista, dando datos precisos en cuanto a fechas, lugares, autores.<sup>301</sup> Por otro lado, el tema del relato es, hasta donde se deja ver a estas alturas, la misma literatura; en realidad lo metaliterario se viene

autor es empleado por Arthur Machen en su cuento “Desde las profundidades de la tierra”, donde, al principio, el narrador se asume como quien publicó el relato “Los arqueros”, que en efecto había publicado antes el propio Machen. Resulta obvia la correspondencia de las intenciones textuales iniciales.

<sup>299</sup> Nuevamente es visible la prosapia lovecraftiana en este título

<sup>300</sup> Se sigue aquí con la *verosimilización* de la historia, pues hay una evidente alusión a *El libro de lo insólito*, la segunda antología publicada por Emiliano González a la cual me he referido en el capítulo tres. En ésta son mayoría los autores en idioma inglés y fue publicada en 1989, precisamente el año de aparición de *Casa de horror y de magia*.

<sup>301</sup> Aunque existe la novela *Dark Chamber* (1927), de Leonard Cline, la compilación y, al parecer, la librería (no existen datos de su existencia) son datos ficcionales, cumplen con parecer verdaderos, pues se las determina con más datos como el año de publicación y la localización en la ciudad, respectivamente.

explicitando desde horizontes muy específicos, pues los escritores mencionados pertenecen a un tipo de literatura específica, dados los intereses del propio narrador.

Hay, sin embargo, un claro contraste en la mención de autores canónicos de lo macabro y la irrupción de un nombre no sólo no canónico, sino absolutamente desconocido. Tal discordancia se refuerza por el hecho de que Aurelio Summers es un autor puramente ficcional, aunque situarlo en tal contexto le da apariencia de realidad, compartiendo créditos con autores reales.

Esto también se ve apoyado el hecho de que sólo los cuentos de Aurelio Summers y de Eric Stenbock –otro autor real- son brevemente reseñados. No se enuncian ni siquiera los títulos de los relatos pertenecientes a otros autores compilados. Parecieran, pues, estar asociados Summers y Stenbock, para empezar por ser menos conocidos que el resto de los mencionados.<sup>302</sup>

El propio relato está dirigido para aquel lector que tiene antecedentes de Emiliano González, pues de esa manera adquiere su real trascendencia dramática, su verdadera dimensión e intención textual: fingir ser verdad. En este sentido, incluso hay un fingimiento genérico: la narración se presenta como si fuera crónica.<sup>303</sup>

A pesar de que hasta aquí el cuento –por las estrategias ya referidas-, quiere hacernos pasar a Summers como un descubrimiento del narrador

---

<sup>302</sup> Esta relación de algún modo singulariza a Summers, pues Stenbock “fue una de las más populares y escandalosas figuras de los ambientes literarios y *decadentes*”. Su vestimenta siempre incluía una capa negra, vivía de noche y solía salir de un ataúd para recibir a sus visitas, además de poseer exóticas mascotas. *Vid.* “Conde Stanislaus Eric Stenbock”, en Antonio José Navarro (Comp.), *Sanguinariis. 13 historias de vampiros*, Valdemar, Madrid, 2005, p. 167. Por otro lado, el cuento sucintamente resumido aquí es “Historia verdadera de un vampiro”, con el cual “El discípulo...” posee ciertas correspondencias que iré señalando en su momento.

<sup>303</sup> Hay un paralelismo con el caso de “Rudisbroeck...”, ya que, como lo señalé en el análisis correspondiente, por sus procedimientos discursivos, el inicio queda asociado a un género periodístico: el reportaje. Esto le da *veracidad* al cuento. Aquí sucede algo parecido; se trata de dar a la narración una *veracidad* que potenciaría el posterior efecto terrorífico cuando haga su aparición lo sobrenatural en medio de un relato sobre hechos sucedidos a un escritor con evidentes fundamentos extratextuales.

protagonista, la sinopsis de “La maldición” apunta en otra dirección: “La maldición” narra la historia de una virgen hecha de un raro metal, la cual volvía fértiles a mujeres estériles, pero terminaban engendrando entes monstruosos. Tal argumento es idéntico al de un cuento de Emiliano González.<sup>304</sup>

Justamente, aprovechando esta circunstancia, del todo calculada, se sigue la línea establecida y, entonces, el narrador nos presenta la nota bibliográfica de la compilación, según la cual Aurelio Summers es un “*Spanish decadent author. ‘La maldición’ belongs to a slip green book of horror stories: El sátiro, Barcelona, 1906*”. El prólogo no dice mucho más: “[...] *a Spanish disciple of Machen, very little known, even in his country...*” (p. 10)<sup>305</sup>

La combinación de elementos reales con ficcionales –base de la clave realista del texto– prosigue cuando se habla de José Campanada, el amigo español del narrador, especialista en temas de lo fantástico y lo extraordinario. Este personaje –sin referente extratextual– provee el texto de *El sátiro* acompañándolo de una breve nota para su amigo, la cual apuntala el misterio en torno al autor:

El enigmático Summers publicó este libro en una edición limitada a 100 ejemplares. El anónimo compilador de *Dark Chambers* fue uno de los pocos afortunados en obtener uno de ellos [...] mi padre fue otro. Libro inconseguible, pues muy pocos ejemplares fueron repartidos, y el resto de la edición fue quemado por Summers poco antes de su desaparición [...] p. 10

---

<sup>304</sup> Se trata de “El ídolo (extracto de las Memorias de una dama estéril)”, incluido en *Casa de horror y de magia*. Con esto el propio Emiliano González se ve reflejado ahora en el misterioso autor. De cualquier forma como “El discípulo...” es el primer relato del volumen (“El ídolo...” es el quinto) aún permanece sin desvelarse la autorreferencialidad para el lector. Por otro lado el cuento de González codifica cuidadosamente la duda final: la protagonista teme que sea cierto lo que le dijeron de la virgen, pero cuando el texto termina no se niega ni se afirma: la virgen provoca una gran impresión y el consecuente temor, sin embargo es imposible determinar nada. El cuento, pues –a diferencia del de Summers–, debe considerarse fantástico.

<sup>305</sup> Hay una triple referencia a Machen: se lo menciona directamente; *El sátiro*, de Summers, alude a *El gran Dios Pan* y, finalmente, dicho volumen es un “slip green book”, en referencia a “El libro verde”, que ciertamente se publica también en 1906.

Dada su precaria salud, el remitente se dice imposibilitado de contar una “larguísima historia” respecto a Summers, acentuando así el halo de misterio. Asimismo, una sola oración final enfatiza el carácter cuasi esotérico de la obra, ya sugerido por las circunstancias de la edición: “*El sátiro* es el único libro de Summers”.

El caso de Summers es, entonces, paralelo al de Arthur Machen, quien logra publicar por cuenta propia su primera obra, *Eleusinia* –que comparte con *El sátiro* su referencia al paganismo-, con un tiraje de 100 ejemplares, de los cuales él mismo logra destruir la mayoría.

Evidentemente el interés del narrador en la figura de Summers va creciendo en proporción directa a la marginalidad del autor, del cual se ha establecido a estas alturas su carácter de escritor de culto. Pese a que, hasta hora, Aurelio Summers es un personaje *in absentia*, el foco de la acción parece empezar a desplazarse hacia él, como elemento que procura el misterio en el relato; misterio creciente por todo lo relacionado con su figura, aunque –y esto es evidente- no ha aparecido todavía ningún elemento sobrenatural.

El registro narrativo continúa siendo realista y, sobre lo puesto en trama hasta este momento, no hay una codificación dubitativa. Las dudas que nos asaltan como lectores van en el sentido de saber qué pasó con Summers, de qué trata su libro, por qué desapareció; pero nada de esto sugiere propiamente lo sobrenatural.

En efecto los únicos aspectos sobrenaturales y terroríficos hasta el momento son los meramente literarios. Y en ese tenor sigue la narración, pues inmediatamente después de recibido el libro, el narrador nos reseña los relatos, que son siete, además de “La maldición”.<sup>306</sup>

En “El estanque” un joven hereda la casa de un antepasado loco. Su jardín interior –que poseía un estanque- le fascina por su “descuido

---

<sup>306</sup> Por supuesto se sigue cultivando aquí la línea metaliteraria. En “Rudisbroeck...” había una serie de puestas en escena en el espectáculo de “pornografía mágica” de Papá Fritz. Aquí se reseñan los cuentos de *El sátiro*. En aquél se describe lo visto; en éste lo leído. En ambos casos se acentúa la importancia metadieгética de los textos.

salvaje”. Un día advierte que las aguas del estanque no reflejan el jardín sino los muros de un palacio. Se sumerge y al salir está en el palacio, donde inmediatamente debe meterse al edificio para huir de un inmenso sabueso que ha salido de la niebla.

El perro bebe el agua del estanque y clava sus pupilas en las del joven, quien comprende que el animal debe tener un hambre inmensa. Mira alrededor y hasta entonces se da cuenta de que la habitación en donde entró está lleno de esqueletos. Finalmente, mientras el joven grita con desesperación, el perro comienza a dar zarpazos y dentelladas en la puerta del edificio.<sup>307</sup>

La siguiente narración es “El tesoro”, en la cual un coleccionista de objetos raros sueña con una voz femenina que le habla de un tesoro enterrado en su jardín (elemento reiterado) y le indica en dónde cavar. El hombre saca un huevo petrificado, aparentemente de dinosaurio, el cual no puede romper. Se duerme, pero un ruido lo despierta: el huevo se ha roto. Una mujer joven, bella –desnuda– ha salido de él; posee un aura de vejez escalofriante. Ella lo llama con la misma voz del sueño.<sup>308</sup>

El tercer cuento se titula “La medusa” y trata de una misteriosa mujer que vive en Brujas y casi no sale de su casa más que para contemplar las aguas de los canales. Su cabello va cubierto de una eterna pañoleta, con la cual incluso es enterrada cuando muere. Las palabras finales dicen: “Nadie pudo ver jamás los cabellos de Annie, la de las pupilas glaucas” (p. 12). Éste es el primer cuento que merece un

---

<sup>307</sup> Por supuesto son notorios los elementos góticos del jardín salvaje (boscoso), el palacio, los esqueletos. Más allá del ambiente y los motivos el tema tratado es el del paso entre dos mundos a la manera de *Alicia en el país de las maravillas*, aunque de manera siniestra y macabra. En “Rudisbroeck...”, por ejemplo, el protagonista entra al mundo desconocido de Penumbria, de donde no volverá a salir, tal y como sucede en este relato y como le pasará al mismo Summers; el cuento, pues, prefigura el destino de su autor, como se verá más adelante.

<sup>308</sup> Este motivo del huevo misterioso que contiene algo casi diabólico aparece también en “Rudisbroeck...”, donde forma parte de los “tesoros” de Mefisto. Si en este cuento de Summers el protagonista es un “coleccionista de objetos raros”, en “Rudisbroeck...”, Mefisto tiene una tienda de antigüedades y el huevo, de jade, emite una risa diabólica al ser agitado.

comentario crítico del narrador, quien lo considera un argumento de Hawthorne, escenificado por Rodenbach y “gorgonizado” por Poe.<sup>309</sup>

De los dos siguientes cuentos poco se menciona. A uno, “El jardín de los djinns”, se lo considera una descripción del “plano astral” de los ocultistas con genios encerrados en redomas.<sup>310</sup> Sobre el otro, “El hombre de los ópalos”, se dice que abunda en damas esqueléticas, venenos orientales y pañuelos perfumados de éter. Aunque el narrador no lo menciona, se evidencia el corte decadentista del texto, el cual sigue con la línea oriental y exótica de su precedente.

En el penúltimo cuento, “La tercera máscara”, importa más el lenguaje y la atmósfera, así como el efecto de horror –explica el protagonista- aunque la trama quede difusa por no entenderse qué sucede con las dos prostitutas enmascaradas que se citaron en el invernadero y con la cabeza flotante de un aparente ángel.<sup>311</sup>

Por último se presenta el relato que le da título al libro. La historia se sitúa en Gales (lugar de nacimiento de Arthur Machen), donde un arqueólogo encuentra en unas viejas ruinas romanas la estatua de un

---

<sup>309</sup> En efecto, en “El velo negro del ministro”, de Hawthorne, el reverendo Hooper cubre su cabeza con un velo y ni siquiera después de muerto alguien se atreve a despojarlo de la prenda. Por otro lado el comentario también apunta a *Brujas, la muerta* de Rodenbach, ciudad decadente por antonomasia, por cuyos canales Annie parece tener una especial predilección. También se evidencia la alusión a “Morella”, “Berenice” y “Ligeia”, de Poe, en tanto narraciones sobre mujeres que mueren. Finalmente, el título del cuento *desvela* la causa de la pañoleta al señalar, precisamente, a la única mortal de las tres gorgonas griegas quienes, por ser hijas de Ceto y Forcis, estaban asociadas al agua. Cfr. Robert Graves, “Los hijos del mar” en *Los mitos griegos, I*, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2007, pp. 166-170. Por último, en “Historia verdadera de un vampiro”, el padre de Carmela, la narradora, lleva usualmente una capa con capucha.

<sup>310</sup> Esta es la primera referencia en el texto donde lo literario registra lo sobrenatural sin connotaciones de temor, al aludir a *Las mil y una noches*. El propio Emiliano González considera éstas como influencias del famoso texto árabe en “El discípulo...”, homologando las figuras de los djinns y los yahoos de Swift en este cuento. Cfr. “Irradiaciones de Simbad”, en *Historia mágica de la literatura I*, Editora y Distribuidora Azteca, México, 2007, p. 170. En cualquier caso, al existir un interés temático del autor en este sentido, se vuelve a manejar un paralelismo con Aurelio Summers. Además “El jardín de los djinns” repite el motivo del jardín y prefigura la línea ocultista que contiene el manuscrito de Summers, como se verá más adelante.

<sup>311</sup> No hay mayor comentario crítico, pero el apunte de la trama dubitativa hace suponer que éste es el primer cuento netamente fantástico en el volumen; al parecer se inscribe en la veta tradicional de lo fantástico.

sátiro, el cual lo impresiona con su sonrisa perversa. La obsesión del protagonista termina con una terrible transmutación: él se petrifica y el sátiro huye hacia el bosque.<sup>312</sup>

Así, con la reseña del libro de Summers, el cuento ha pasado de situar el terror en la conocida autoridad de diversos autores en la materia a patentizarlo en historias concretas. Lo espantoso y macabro, con mucho de siniestro –si no propiamente lo fantástico– aparecen en los relatos; al contarnos las anécdotas, el narrador nos acerca al fenómeno. Hay ya una experiencia vicaria del lector por la lectura del protagonista.

El narrador representa al lector en estos momentos. Al leer sobre lo leído (y lo leído es el horror sobrenatural) realizamos una *metalectura* del terror, el cual aparece doblemente mediado: en textos leídos por el protagonista del cuento que leemos.

Poco a poco lo sobrenatural se va acercando al lector: el misterio de Aurelio Summers se ve acrecentado por un hecho: la reciente muerte de José Campanada, a quien el protagonista vuelve a escribir para solicitarle más información. La prometida larga historia queda definitivamente clausurada, acentuando la inquietud.

De aquí que resulta más enfática la invitación recibida por el narrador para adentrarse definitivamente en la vida de Aurelio Summers

---

<sup>312</sup> Como en efecto después lo comenta el narrador, este cuento es el motivo por el cual el prologuista de *Dark Chambers* considera a Summers discípulo de Machen (en referencia, nuevamente, a *El gran dios Pan*). Sin embargo, no puede olvidarse que el sátiro, el fauno, o directamente Pan, son figuras –siempre la misma– tratadas literariamente por autores como Nathaniel Hawthorne, Aubrey Beardsley y Max Beerbohm, por hablar sólo de narrativa. De manera más específica hay un relato de Montague Rodhes James, “Un episodio en la historia de la catedral”, en donde a partir de ciertos trabajos de mantenimiento, los protagonistas hallan un sátiro encerrado en una vieja tumba en el interior de la Catedral de Southminster. La figura pánica es otro tema de interés de González. Vid. “Acerca de los sátiros”, en *Historia mágica de la literatura I*, pp. 131-142. Por cierto, el tema de la transmutación basada en la obsesiva contemplación, es tratado también –aunque sin elementos siniestros y sin terror, dada su filiación a lo neofantástico– por Cortázar en su cuento “Axólotl”, en el cual el protagonista se transmuta con un ajolote diariamente contemplado en el acuario del *Jardin des Plantes*.

cuando, una vez publicada su nueva antología en inglés, llega un mensaje a sus manos del reverendo Mathew Westcott,<sup>313</sup> de Gales:

You're completely wrong about Summer's birthplace. In fact, Summers was not Spanish at all. He was born in Buenos Aires (1882). If you want more information, come to visit me at my Abbey. What would you think about unpublished manuscripts by our author? (p. 14)

La primera parte del relato termina de esta forma. Se tensa, pues, un misterio en cuanto aparece una veta inesperada que abre la posibilidad de que el protagonista se *interne* más en el hasta ahora infranqueable mundo de Summers. Además la tensión se refuerza por el portador de tan inaccesible información: un religioso, tal vez neófito, sabe algo que un especialista como José Campanada ignoraba.

Por otro lado, los discursos del compilador de *Dark Chambers*, de José Campanada y del reverendo Westcott son quienes verdaderamente crean la pintura del personaje de Summers. A partir de ellos queda establecido que Aurelio Summers es un escritor decadentista español (argentino de nacimiento) con un solo libro publicado, aunque con un manuscrito inédito, que desapareció misteriosamente luego de quemar él mismo la casi totalidad de su obra publicada, la cual se constituía de textos de carácter macabro.

En la segunda parte de la narración, “El reverendo”, vemos al protagonista trasladándose al pueblo de Dillington, en Gales. Este paso del

---

<sup>313</sup> El nombre de este personaje, un religioso *sui generis* como se verá más adelante, parece emanar los apellidos de dos de los jefes primigenios de la sociedad secreta *Golden Dawn*: (Samuel) Mathers y (Winn) Westcott. De hecho el primero fue el fundador de dicho grupo. Vid. Mónica Quirón, *Las sociedades secretas*, Perymat Libros, México, 2007, p. 82.

ambiente urbano al campo es también una “entrada” a la posibilidad de lo extraordinario.<sup>314</sup>

El discurso descriptivo nos acerca plásticamente al contexto de novela gótica que priva en la abadía y en el mismo pueblo, el cual posee un arroyo y un antiguo puente romano. Mientras tanto la abadía

[...] era una construcción gótica tardía que en los ramajes de sus frisos, en los adornos de hierro forjado, en las vidrieras multicolores, en los capiteles, en las gárgolas e incluso en la aldaba de la puerta principal mostraba las exageraciones más turbadoras. (p. 15)

Evidentemente la atmósfera del relato va cambiando y una primera consecuencia de esto se produce en la enunciación del narrador, quien por primera vez recurre a la modalización para mejor representar el estado de ánimo que el lugar le confería: “Por un momento, *creí* que alguien me acechaba tras las ojivas...*Riendo*, hice funcionar la aldaba”.<sup>315</sup> El personaje muestra así, también por vez primera, un nerviosismo palpable; intenta tomar a chanza lo que la arquitectura del lugar le hizo sentir: una presencia. Su risa –que se presiente forzada– intenta convencerlo de que todo está bien. Por supuesto, lo sobrenatural no se ha presentado en la realidad del narrador, pero comienza a sugerirse, a esbozarse en el ambiente, a potenciarse. Lo siniestro queda patentizado aquí en las exageraciones turbadoras, pues evidentemente *desfamiliarizan* algo.

Westcott resulta, como religioso, un personaje singular, el cual ofrece té negro chino y cigarrillos egipcios a su invitado, además de mostrarle unos grabados de Félicien Rops de la serie de *Les sataniques*: “enormes falos exangües en un paisaje de pantanos humeantes” (p. 15).<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> Como Johnatan Harker viajando de Londres hacia el castillo de Drácula en los Cárpatos.

<sup>315</sup> Las cursivas son mías Aunque de los dos verbos señalados sólo el primero es una modalización, el segundo acentúa el efecto del primero.

<sup>316</sup> Como sucede en “Rudisbroeck...” con la pintura de Sir Lawrence Alma-Tadema, aquí también se describe una obra inexistente de un autor real. Por otro lado, Rops es un

Bajo estas circunstancias comienza para el protagonista un acercamiento con lo macabro en el mundo real –no en el literario- pues buena parte de la historia que el padre le cuenta sobre una secta satánica (inicialmente católica) tiene lugar en la abadía donde se encuentran, con lo cual ésta queda dotada de un velo un tanto mórbido, lo cual también “explicaría” la sensación del personaje al llegar al lugar.

La historia, además, tiene relación con el manuscrito, aunque esto no se deja ver hasta ahora. Se habla de las “prácticas horrendas” de la secta encabezadas por Helen Mencken,<sup>317</sup> del robo de cadáveres que dicho grupo cometía, de la excomunión del Vaticano, del informe que dos periodistas hicieron de los rituales realizados alrededor de una esfera giratoria. Pero hasta aquí, en tanto no se sabe cuáles son las prácticas horrendas, lo propiamente sobrenatural no se presenta. Lo siniestro, en cambio, queda acentuado en los ritos satánicos necesariamente implicados en la idea de “prácticas horrendas” de una secta de ese tipo.

Sin embargo hacen su aparición dos elementos que violentan claramente las leyes lógicas de la realidad y, entonces, se tornan amenazantes: el reflejo de la esfera, siempre maligno, que desfigura monstruosamente a quien se observa y, por otro lado, la muerte de las

---

artista muy relacionado con el simbolismo y el decadentismo, ilustrador, por ejemplo, de la sección de “Los despojos” en *Las flores del mal*, de Baudelaire y de *Curiosa*, de Péladan, novela con cuyo tema del andrógino guarda relación también “El discípulo...” En cualquier caso es llamativo que el reverendo posea –y al parecer admire- la obra de alguien cuyos temas recurrentes eran el sexo y las imágenes satánicas. Recuérdese que Joris Karl Huysmans, alababa así al artista belga: “[Rops] ha celebrado el espiritualismo de la Lujuria que es el Satanismo, ha descrito, en páginas imperfectibles, lo sobrenatural de la perversidad, el más allá del Mal”. *Apud* Mario Praz, *Op. cit.*, p. 721.

<sup>317</sup> El nombre está indudablemente ligado con Helen Vaughan, la diabólica mujer que les hace conocer el mal y la muerte a muchos hombres en *El gran dios Pan*, de Machen. El propio nombre de Helen también es el de la adolescente protagonista de “El libro verde”, la cual llega a conocer a “la gente blanca” –presencias fantasmales del bosque- y aprende brujería de su nana. En la narrativa mexicana estos personajes –sobre todo el de Vaughan- se vinculan definitivamente con la Elena Rivas de *Salamandra*, la novela decadentista de Efrén Rebolledo, igualmente maligna. Aun cuando no es literalmente diabólica, se dice de ella que d’Aureville la habría tomado como modelo para una de sus diabólicas.

integrantes de la secta, cuyos cuerpos -una noche después de muertas- parecen tener meses de descomposición.<sup>318</sup>

No es sino con todas estas circunstancias reunidas cuando el sacerdote revela que, al romper la esfera se encontró un manuscrito en su interior, “un cuaderno verde, largo y delgado”<sup>319</sup> firmado por Aurelio Summers. Queda así establecido el vínculo entre la fábula macabra -la cual es además narrada por alguien que no mentiría- y el manuscrito prometido, el cual queda situado fuera de los límites de la creación literaria. Lo terrorífico y sobrenatural, pues, aparecen ya mucho más cerca del protagonista.

“El manuscrito” es la tercera parte del relato y en él accedemos al contenido de dicho documento. Evidentemente con esto el cuento “cumple” con la representación de uno de los motivos típicos de la literatura fantástica y gótica: el hallazgo de un manuscrito misterioso (aunque, por supuesto, es un *leit motiv* relativamente frecuente en otros tipos de narrativa).

Antes de la presentación del manuscrito, se manifiesta un hecho insólito: el narrador se mira en un pedazo de espejo que le da el padre Westcott y encuentra un reflejo monstruoso, con lo cual lo dicho por el clérigo se convalida y esto, a la vez, abre más expectativas respecto al oscuro documento.<sup>320</sup>

---

<sup>318</sup> Se traslucen aquí los casos de “La verdad en el caso del señor Valdemar”, de Poe, y de “La novela del polvo blanco”, de Machen. En esta última, el jurista Francis Leicester toma por equivocación una sustancia -creyéndola un medicamento- con la que se preparaba el vino de los aquelarres, por lo cual sufre una espantosa transformación y queda convertido en “una masa oscura y putrefacta, rebosante de corrupción y horrenda podredumbre”.

<sup>319</sup> Por supuesto hay otra referencia a “El libro verde”, lo cual además se refuerza porque la descripción del manuscrito es físicamente muy parecida a la de *El sátiro* (“a slim green book”) como si Aurelio Summers -finalmente considerado discípulo de Machen-tuviera siempre muy en mente la obra del escritor galés.

<sup>320</sup> De hecho a estas alturas queda claro que el reverendo Westcott debe ser alguien muy poco ortodoxo para haber conservado tal escrito. Ser portador y lector del texto lo posiciona para tener una acabada opinión respecto al documento y su autor, lo cual está en abierto paralelismo con lo que Wynn Westcott, como miembro principal de la *Golden Dawn* le escribió a Arthur Machen, luego de que éste le envió un ejemplar de *El gran dios*

A la faceta estrictamente literaria de Aurelio Summers está a punto de añadirsele su dimensión personal, pero de antemano el propio manuscrito lo relaciona con una secta excomulgada y perversa, en el sentido más amplio del término.<sup>321</sup>

El diario de Summers –pues resulta tal- está dividido en tres partes escritas en diferentes tintas: verde, sepia y negro, progresivamente, pero además “no sólo la tinta cambiaba; también la caligrafía. Las páginas en negro (es preciso decirlo) tenían algo diabólico” (p. 19), dice el protagonista. La afirmación –exenta de toda duda- revela nuevamente el ánimo del personaje.

El manuscrito de Aurelio Summers se inicia con “La escritura verde”, que abarca poco más de un mes, desde la primera anotación en marzo de 1907 hasta el 4 de mayo. Accedemos al texto en la íntegra lectura del protagonista.<sup>322</sup> Tal como lo había anunciado el reverendo se inicia como un diario literario y artístico, apuntes de un verdadero *dilettante*. Desde la primera anotación hay un señalamiento del carácter del personaje. En el Museo Victoria & Albert ha visto el dibujo *Proud Maisie*, del prerrafaelita Frederick Sandys y ha quedado “temblando de deseo” por “una jovencita

---

*Pan* en el año 1900 (y hay que recordar que dicha obra de Machen no era, por cierto un inédito, pero era muy poco conocida): “El libro demuestra [que] usted ha alcanzado un cierto grado de iniciación independientemente de las órdenes y de las organizaciones.” Lo anterior es narrado por el propio Machen en una carta dirigida a Paul-Jean Toulet, traductor al francés de *El gran dios Pan* y, él mismo, autor de una novela inspirada en la de Machen: *Monsieur du Paur, homme public*. *Apud*, Louis Pawels y Jacques Bergier, *El retorno de los brujos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985, p. 334. Tampoco hay que olvidar que el padre de Machen fue pastor protestante.

<sup>321</sup> No fueron pocos los escritores de finales del siglo XIX y principios del XX que pertenecieron a alguna secta o una sociedad secreta. Así, a la *Golden Dawn* pertenecieron escritores como Bram Stoker, W. B. Yeats, Algernon Blackwood y Arthur Machen, entre otros. Louis Pawels y Jacques Bergier afirman que la pertenencia a este grupo dejó cambios imborrables en estos escritores. *Vid. Op. cit.*, p. 336.

<sup>322</sup> A diferencia de lo que sucede, por ejemplo en “Chac Mool” y en *Aura*, de Carlos Fuentes, donde el diario de Filiberto y las memorias del general Llorente son convenientemente editadas por el narrador, aquí accedemos a la totalidad el texto, como en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Potocki.

rubia, de trece o catorce años, cuya mirada es triste y cruel a la vez” (p. 20).<sup>323</sup>

Tanto la mención del museo como la descripción completa y exacta del dibujo (salvo en lo inevitablemente connotativo) del artista son innegables elementos de *verosimilación* y, en ese sentido, el manuscrito comienza con marcas de veracidad similares a las del inicio del cuento mismo. En tanto diario, en cada apartado se especifica la fecha, excepto en este primer apunte, el cual es encabezado por la leyenda: “Londres, marzo de 1907”. La acción se sucederá desde este día medianamente impreciso (se supone finales de marzo, pues la siguiente anotación es del 3 de abril) hasta el 7 de mayo en que abruptamente se interrumpe la escritura.

En el segundo apunte se narra el envío desde Buenos Aires de los libros de Lugones, Jaimes Freyre y Carlos Alfredo Becú.<sup>324</sup> Se confirma así el origen argentino de Aurelio, pues su hermana es quien remite el paquete desde Buenos Aires. Su breve esquela comienza con un lamento: “Aurelio, Aurelio mío, a quien extraño desde hace tanto tiempo...”, con lo cual se evidencia la lejana partida del hermano.

La propia hermana de Aurelio se lamenta de que éste haya abandonado la literatura para dedicarse “al estudio de la estética, el *diletantismo* y a esas ciencias ocultas que nadie entiende” (p. 21). Se esboza así, la metamorfosis del personaje, quien un año antes había

---

<sup>323</sup> Se repite el motivo de la adolescencia como fuente de deseo, tal como sucedía con la Glinda de “Rudisbroeck...” así como con otras adolescentes erotizadas que aparecen en diversos relatos de González, asunto que ya he detallado en el capítulo anterior. *Vid. Supra*, p. 149-150. Asimismo, la edad de la Maisie del retrato es la misma que la de Glinda y la de Helen, en “El libro verde” y la de Carmela en “Historia verdadera de un vampiro”, de Stenbock.

Por otro lado, aun cuando Summers no tiene duda de que se trata de una adolescente, hay una descripción de Swinburne sobre el mismo dibujo, aquí el autor inglés habla de “un rostro de mujer...de una rica, madura e iracunda belleza”. *Apud*, Mario Praz, *Op. cit.* p. 447. Por lo demás el ficticio Summers y el romántico Swinburne coinciden en su visión arrebatada: para el primero hay una “suavidad estremecedora” en la piel, con mejillas “que parecen exigir besos sobrehumanos”; para el segundo es admirable el “excitante rizo de sus cabellos” y los “espléndidos” dientes que, en su mordida “añaden casi la fascinación de una tigresa a la adormecida y acurrucada pasión de su rostro”.

<sup>324</sup> Los poemarios de Lugones y Jaimes Freyre se publicaron en 1897, pero el de Becú se editó cuando él tenía 17 años, es decir, en 1914.

publicado *El sátiro* y, de acuerdo con su hermana, ha cambiado la creación por una búsqueda estética y esotérica.

De los tres autores es Becú, quien impresiona fuertemente a Summers.<sup>325</sup> La anotación del 4 de abril, una de las más largas del diario, está dedicada al enaltecimiento del poemario, del cual se citan estrofas enteras para relacionar al autor con Mallarmé, Poe, Góngora, Baudelaire y Eugenio de Castro, pero también con Gustave Moreau de quien se dice es un equivalente literario.<sup>326</sup> Summers considera, por ejemplo, que la poesía de Jaimes Freyre “no logra darnos esa impresión *sobrenatural* de Becú [cuyo espacio] es el de los ídolos hieráticos de las viejas religiones” (pp. 22-23). Al énfasis puesto en la palabra *sobrenatural*, Summers agrega los adjetivos “mística” y “sagrada” para la literatura de Becú.

Por supuesto, la lectura de Summers va en total consonancia con los reproches de su hermana al reclamarle sus inclinaciones ocultistas. Los comentarios de Aurelio no se ciñen a la crítica literaria, pues la suya es una lectura iniciática; toma a Becú por un visionario.

La anotación del 6 de abril es de cierta forma concluyente respecto a la pintura del personaje de Aurelio. Al enterarse de que Becú destruyó la

---

<sup>325</sup> En su breve ensayo sobre Becú, el propio González –como Aurelio Summers admirador del poeta–, considera *En la plenitud del éxtasis* una “obra maestra de lo raro, [que] ha sido relegada al olvido por el *Establishment* crítico del siglo XX, que aún teme las embriagueces del lenguaje y los ocultismos de la poesía”. *Vid.* “Rincones bizantinos: Carlos Alfredo Becú”, en *Almas visionarias*, p. 67.

<sup>326</sup> Para Mario Praz tanto Rops como Moreau tienen el mismo propósito: “La representación del Mal encarnado en la mujer”. *Vid. Op. cit.*, p. 720. La identificación entre los dos artistas también se observa en la admiración que por ellos sentía Huysmans, cuyo personaje Des Esseintes, protagonista de *À Rebours*, muestra evidente fascinación por el arte del decadentista francés.

Por otro lado, con esta identificación entre Becú-Moreau-Rops, comienza a perfilarse mejor el mundo de intereses de Summers, en el cual entonces pueden presentarse los motivos e inquietudes decadentistas bien resumidas por Umberto Eco: “La religiosidad *à rebours* de los decadentes toma además otra dirección, la del satanismo. De ahí proceden no sólo la atracción por los fenómenos sobrenaturales, el redescubrimiento de la tradición mágica y oculta [...] y la atención despertada por la presencia de lo demoníaco en el arte y en la vida [...] sino también la aprobación de auténticas prácticas de magia y evocación diabólica. *Vid.* “La religión de la belleza”, en *Historia de la belleza*, 8ª ed., Lumen, Barcelona, 2007, pp. 336-337.

limitada edición de su libro siente una clara identificación: “¡Yo también publiqué para luego quemar!”.<sup>327</sup>

Los apuntes tomados entre el 7 y el 29 de abril (último de ese mes) a propósito de la metamorfosis de Becú, quien abandona la poesía para ejercer como diplomático,<sup>328</sup> están orientados a reflexionar sobre las conversiones que han sufrido algunos escritores –Verlaine, Rimbaud- y, de ahí, Aurelio recapacita en torno de la literatura y su naturaleza.

Summers considera que, a partir de Poe y Baudelaire, la literatura se vuelve un vínculo entre los místicos, además de que ésta debe “consignar todo aquello que *no* es el mundo visible” (p. 26). Previamente el cuentista –siempre en referencia a Becú- ha dicho que “mientras más literario es un poema, más místico es” (p.26), con lo cual se patentizan fehacientemente los intereses metafísicos del autor.

Al establecer una diferencia entre dos tipos de literatura –la profana y la sagrada- y sus modos de funcionar como reflejos, Aurelio termina haciendo algunas consideraciones sobre el Mal, considerándolo sagrado, pues Dios lo ha creado para estimular la búsqueda de la pureza.<sup>329</sup>

De esta manera las reflexiones del personaje se han desplazado de lo estrictamente literario hacia lo puramente ontológico (de lo textual a lo extratextual), de la misma forma que su vena creativa fue “sacrificada” en aras del *diletantismo*. Hay, pues, un juego de dualidades (reflejos): Bien-

---

<sup>327</sup>Nuevamente sucede lo mismo con Machen, cuya primera obra, *Eleusinas*, destruyó en su mayoría él mismo y sólo se conservaron dos ejemplares.

<sup>328</sup> Como abogado, según Max Henríquez Ureña. *Vid.*, *Op. cit.*, p. 176.

<sup>329</sup> De alguna forma las ideas de Summers recuerdan la conversión de Huysmans al misticismo cristiano y, en otro sentido, queda asociado al personaje de Des Esseintes, de *À Rebours*, quien también, como *dilettante*, hace continuas reflexiones y valoraciones sobre diversos literatos y artistas. Así, por ejemplo, todo el capítulo XIV de la novela mencionada es de un talante muy parecido a estas observaciones de Summers, con manifestaciones de admiración a Poe, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, Gautier y Villiers de l'Isle-Adam, entre otros. Además de ciertas ideas sobre la literatura: “En una palabra el poema en prosa constituía para Des Esseintes el jugo y la médula de la literatura, el óleo esencial del arte”. *Vid.*, *A contrapelo*, Cátedra, Madrid, 1984 p. 342. Como puede verse, la única diferencia evidente es que en el cuento de González se ha cedido la voz al personaje y, de esta manera, sus planteamientos resultan más subjetivos y más cercanos al lector, por efecto de la primera persona.

Mal, literario-real, creador-estudioso, todo lo cual prefigura la profunda metamorfosis del personaje cuando enfrente lo sobrenatural.

En contraste con las anotaciones de abril, en mayo las ideas son reemplazadas por los acontecimientos; así, las reflexiones del personaje preparan de algún modo las acciones por venir, las cuales son desencadenadas a partir de un sueño.

Bajo la estatua de Peter Pan en Hyde Park,<sup>330</sup> Aurelio encuentra un guante de mujer que, por fetichismo confeso, decide conservar.<sup>331</sup> Esa tarde tiene pesadillas en las que “una anciana espantosa, vestida de novia, llevando encadenado un enorme perro negro”, clamaba entre las galerías de un fétido palacio: “Where is my glove? Who store it? Give me back my glove!!!” (p. 27).<sup>332</sup>

Esa noche el personaje tiene un sueño que no puede recordar sino hasta el momento en el que, en el Café Royal –y el nombre del lugar *semantiza* la escena- Aurelio mira a Maisie y ella lo reconoce: ambos se soñaron la noche anterior y ella es justamente la joven del dibujo de Sandys. La pareja, pues, ha traspasado una puerta, la onírica, y ha llegado a establecer contacto en la realidad. No hay mayor admiración ante esto,

---

<sup>330</sup> Tal como lo hace el narrador diegético, Summers también da referencias exactas de calles y lugares donde transcurre la acción; es decir, el cuento no ha dejado de marcar la veracidad de la historia. Éste es por cierto uno de los recursos frecuentes en Machen, por ejemplo, en obras como *Un fragmento de vida*, *Los tres impostores*, en cuentos como “N” y, por supuesto en *El gran dios Pan*, donde se mencionan Shaftesbury, Picadilly Circus e incluso Hyde Park. Por otra parte la referencia a Peter Pan enfatiza el motivo de la juventud en tanto dicho personaje se distingue por su empecinamiento en no crecer: “No quiero ser mayor jamás –le explica a Wendy-. Quiero ser siempre un niño y divertirme. Así que me escapé a los jardines de Kensington [en Hyde Park] y viví mucho, mucho tiempo entre las hadas”. *Vid.* J. M. Barrie, *Peter Pan*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 35. Está además el factor de la juventud de Aurelio Summers; tiene 25 años cuando escribe el diario (es decir cuando desaparece) y, de hecho, él encuentra que obras como *Las montañas del oro*, de Lugones y *En la plenitud del éxtasis*, de Becú, “son obras muy jóvenes, casi adolescentes, de ahí su fuerza” (p. 25). Se sigue, pues, manifestando el *leit motiv* de la adolescencia.

<sup>331</sup> Ya González consigna el caso de Marta Saré, una maga brasileña quien, en 1878 en Alemania, deja caer un guante en una pista de hielo, el cual es recogido por Max Klinger (el pintor simbolista alemán), “en un arranque de fetichismo”. *Vid.* “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, en *Almas visionarias*, p. 126. Por supuesto es Klinger el autor de aquella serie de grabados titulada *Paráfrasis sobre el hallazgo de un guante*.

<sup>332</sup> La imagen alude al *Pornócrates* de Félicien Rops. Allí la mujer, desnuda, con medias y guantes, lleva encadenado a un cerdo.

sólo la satisfacción y el placer del encuentro; mas no está representada aquí la duda del tipo: “¿Será posible?” De cualquier forma el sueño que ambos tuvieron, como en su momento el retrato de Sandys, anticipa el suceso, prefigura el futuro inmediato de ambos.

Precisamente hay en el caso del guante un llamado implícito y en el sueño una anticipación, lo cual remite necesariamente a una idea de destino. Un detalle cargado de significado aquí es la iniciativa tomada por ella cuando la pareja se encuentra en el café. Es Maisie quien se dirige a la mesa de Aurelio y lo interpela, materializando así lo iniciado con la obsesión de él por el dibujo de Maisie.<sup>333</sup>

A pesar de tener la sensación de conocerse desde hace años, ambos se preguntan quiénes son. Aquí comienzan a presentarse una serie de indicios que parecen mostrar a una Maisie hasta entonces oculta. Aurelio quiere saber si ella es hija de quien posó para Sandys, dado el asombroso parecido, pero ella dice no parecerse a su madre.<sup>334</sup>

La urgencia de Maisie por abrir la buhardilla con la llave que le dejó su padre revela una intención preconcebida de parte de ella y, entonces, en efecto un destino marcado para Aurelio. La buhardilla ha estado cerrada siempre para ella y la llave le ha sido heredada por su padre poco antes de morir.<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> También en *El gran dios Pan* un dibujo de Helen Vaughan realizado por el pintor Arthur Meyrick –inglés vecindado en Argentina, caso contrario al de Summers– es de gran importancia en el curso de la acción, en especial para la “resolución” del caso. Véase especialmente el capítulo 5, “Consejo por escrito”. Por otra parte, al igual que en *Aura*, el personaje masculino queda “enganchado” a partir de una figura femenina que, como lo dice el propio epígrafe de la obra “posee la segunda visión”. En el relato de Fuentes el “llamado de la bruja” tiene lugar con el anuncio del periódico; aquí la pintura, el guante y el sueño son equivalentes. Todavía no se clarifica la condición de bruja en Maisie, pero el texto comienza a apuntar en esa dirección.

<sup>334</sup> Y así se trasluce la Morella de Poe, la Carmilla de Le Fanu o la Amelia de Darío. Maisie no puede ser la del retrato, por su más que insuficiente edad y, sin embargo, parece serlo. Parece, pues, una figura vampirizada. De hecho, exactamente como sucede con Morella, la madre de Maisie muere al darla a luz, tal como le sucede a Helen Vaughan, hija de Mary y del dios Pan en *El gran dios Pan*, de Machen.

<sup>335</sup> Como en uno de los epígrafes de “Rudisbroeck...” se presenta aquí el *leit motiv* de la llave, con las alusiones ya citadas en el capítulo anterior: como en *Las aventuras subterráneas de Alicia*, y “A través de las puertas de la llave de Plata”. La llave aquí

Maisie incita a Aurelio a ir a su casa para abrir la buhardilla:

Dejamos pronto el parque, estridente de pájaros y de luz verde, para adentrarnos en callejuelas mudas, oscuras y sinuosas. Fue como si, de pronto, el mediodía hubiera declinado hacia una tarde gris. (p. 30)

La escenografía cambia por completo. No sólo se subraya la escasez de luz, sino un olor desagradable en toda la casa y un “silencio fúnebre”, con una consecuente sensación: “Un vivo presentimiento de que éramos observados” (p. 30).<sup>336</sup>

El ambiente de la casa es resueltamente gótico, pero esto no afecta a Maisie (quien vive sola allí); su tendencia a lo macabro se evidencia en su juguete favorito de niña: “un huevo de jade que al ser agitado emitía una risa diabólica. Me lo regaló mi padre” (p. 31).<sup>337</sup> De hecho, ante el intenso olor a muerte que perciben al abrir la buhardilla, ella, ignorando qué hay dentro y en una extraña muestra de humor negro, aventura: “Tal vez nuestro regalo de bodas”, estableciéndose en el texto una asociación igual a la del epígrafe de Scott.<sup>338</sup> El hedor insoportable proviene de la esfera allí encontrada, la cual irradia luz y gira sin intervención mecánica. Sus múltiples espejos reflejan la figura de un sátiro cuando él se acerca.<sup>339</sup> Lo

---

posibilita una búsqueda, un “pasar al otro lado”. No está presente la prohibición como en “Barba Azul”, sino la invitación a usar la llave.

<sup>336</sup> En analogía con el protagonista al llegar a la abadía del reverendo Westcott. Se apuntala así la simetría entre diégesis y metadiégesis. \*Hay una dialogía intratextual al haber dos personajes masculinos que se enfrentan a lo sobrenatural que irrumpe en su mundo cotidiano: uno, el narrador diegético, lo lee en la metadiégesis; mientras el narrador metadieético lo vive y además lo testimonia en el manuscrito, el cual se encuentra *-literalmente-* en la trama diegética.

<sup>337</sup> Es exactamente el huevo que atesora Mefisto en “Rudisbroeck...”

<sup>338</sup> Se trataría, entonces, de otro macabro “regalo de bodas”, como en el cuento homónimo de González. En ambos casos el obsequio termina con la reciente felicidad conyugal (aunque aquí no están estrictamente casados) y precipita a la pareja a un desenlace fatídico.

<sup>339</sup> Con lo cual el título de su libro se revela como una anticipación y, por otro lado, además de la obvia referencia a *El gran dios Pan*, al personaje le sucede como a Gabriel, el hermano de Carmela en el cuento de Stenbock, quien es descrito como una mezcla de lo animal y lo divino y se lo compara con un fauno.

sobrenatural se presenta ya sin dudas ni velos, por lo cual Aurelio describe el artefacto como una monstruosidad de feria.<sup>340</sup>

Maisie y la esfera se mimetizan. Ella es la esfera misma, según le dice a Aurelio. Él tiene dudas; ella no. Es ella quien lo convence: “Con un beso grotesco sellamos nuestro pacto”, escribe Summers y el adjetivo refleja una conciencia del estado de cosas, que ella parece –o finge– no tener. Luego, tal vez en la misma idea del pacto, hacen el amor “sin énfasis, como quien come o defeca”, en el cuarto de ella, “en una cama de niña, con pabellón nupcial”. Se evidencia así, la premeditación de Maisie.<sup>341</sup>

La sección de la escritura verde termina confirmando el tono de terror propiciado por la esfera: cuando Maisie es reflejada aparece “una mona blanca de tetas rosadas”. En algún momento Summers diferenciaba dos tipos de literatura, una profana y una sagrada, de ésta decía que “a muchos parece un espejo deformador y [...] es en realidad el único espejo capaz de reflejar el mundo interior de cada poeta” (p. 26). Irónicamente encuentra en la esfera un verdadero espejo deformador que quizás muestra simbólicamente el mundo interior de él y de su amada.<sup>342</sup> De

---

<sup>340</sup> Como los espectáculos de “Rudisbroeck...”, y la trampa-espectáculo del payaso de “Último día en el diario del señor X”.

<sup>341</sup> Por otro lado, el contraste niña-nupcial alude a la *erotización* de la figura adolescente típica de la obra de Emiliano González. Sin embargo aquí no es consumada, dado el desinterés o poca sabiduría carnal de ella. Hay un inocultable contraste con Glinda en “Rudisbroeck...”; el concurso carnal no tiene carácter de iniciación pues no han cruzado la puerta del espejo. En este sentido, aun con la homología entre Summers y Felipe Montero en *Aura*, en tanto entran a una casa de la que ya no han de salir, se marca un contraste porque en el caso de éste, Aura lo *inicia* a través de la entrega sexual en la misa negra.

<sup>342</sup> La mona blanca es un elemento perturbador y, de hecho origina la muerte de Arthur Jermyn en el cuento así titulado de Lovecraft. Por otra parte, los reflejos de ambos involucran el motivo del *Doppelgänger*, de evidente contenido siniestro (más aún en la medida en que se trata de deformaciones del yo). Aquí este efecto está enfatizado por la aparición de figuras francamente repulsivas, dada su cercanía con lo monstruoso. Quizás el caso clásico del reflejo como entidad siniestra se encuentra en el filme *El estudiante de Praga*, considerado, para la formulación del problema teórico, por Otto Rank. Vid. *El doble*, JCE Ediciones, Buenos Aires, 2004, pp. 13-18. Por otra parte, en el cuento “Un fenómeno inexplicable” del propio Leopoldo Lugones, aparece la figura siniestra de un mono, que es la sombra –una forma de reflejo– de uno de los personajes que ha hecho experimentos ocultistas; el protagonista confirma este hecho sobrenatural.

hecho, según el testimonio de la secta de los Privilegiados, el espejo reflejaba “el verdadero rostro de los hombres”.

La sección de la escritura sepia abarca únicamente lo acontecido el 6 de mayo. Los hechos aquí son ya exclusivamente sobrenaturales, los fenómenos narrados por Aurelio a partir de aquí (y desde la parte final de la escritura verde) homologan definitivamente su manuscrito con el diario de Helen en “El libro verde”, en tanto testimonio de su encuentro con –y práctica de- lo sobrenatural.

Por instrucciones de Maisie Aurelio enfrenta su reflejo de sátiro y sostiene la mirada verde del monstruo<sup>343</sup> –se extiende un penetrante olor a cadáver de macho cabrío-, mientras la esfera gira muy rápidamente y, al detenerse, ya no refleja la buhardilla, sino una habitación abigarrada. Ambos comprenden que es una puerta y, nuevamente, es ella quien toma la iniciativa: “Debemos cruzar esa puerta. Y sin esperar mi respuesta, Maisie se dirigió hacia esa “puerta” y pasó al otro lado [...]” (p. 34).<sup>344</sup>

Por supuesto hay un contexto de irrealidad total a estas alturas, apuntalado por la atmósfera densa y oleosa que hay del otro lado del espejo. Al principio no se percibe un ambiente gótico o siniestro, sino sólo incongruente por el abigarramiento de la habitación: relojes antiguos, báculos, jarrones chinos, aguamaniles de cobre. Incluso todas las acciones –hablar, moverse, pensar- causan en la pareja una extrema sensación de placer.

---

<sup>343</sup> Esta mirada es idéntica a la de Maisie: se describe como “agua verdosa y turbia, como la de los ojos de Maisie”. Igualmente, en un cuento del propio Summers, “La medusa”, se habla de las “pupilas glaucas” de Annie y en “El ídolo”, de González –de idéntico argumento a “La maldición” de Summers-, se describen los ojos de la virgen milagrosa como dos “glaucos berilos”. Es decir, siempre hay una idea de marina turbiedad y la mirada queda asociada a lo maligno. También los ojos verdes de Aura son asociados con lo marino: “[...] ojos de mar que fluyen, se hacen espuma [...] vuelven a inflamarse como una ola [...]” *Vid. Aura*, ERA, México, 1988, p. 20.

<sup>344</sup> Se establece así una similitud con la Alicia de Carroll y, por ende, se confirma la homología del manuscrito con el misterioso libro verde de Helen. Además se alude al cuento “La ventana en la buhardilla”, de Lovecraft y August Derleth, donde el protagonista hereda una casa de su primo Wilbur y halla en la ventana de la buhardilla (como la esfera está en una buhardilla) una puerta hacia otras dimensiones. La propia ventana –de cristal de Leng- es igualmente giratoria.

Sin embargo, la carta del padre de Maisie, encontrada en la sala de la casa, asusta a Aurelio, pues confirma la realidad de toda esa experiencia. Los personajes no dudan jamás; por otro lado la letra de la carta, según confirma Maisie, es la de su padre.<sup>345</sup>

La esquila y su confirmación de que la esfera es una puerta de acceso a otras dimensiones termina por mostrar al padre de ella como un personaje interesado e iniciado en los misterios del ocultismo, pero sobre todo es una evidencia de que estaba trazado el destino de Aurelio, un personaje afín con el padre de Maisie.

Ésta es también la causa de que sea el escritor quien se sienta temeroso; a pesar de la promesa de conocimiento que, evidentemente, le resulta seductora. El padre de Maisie promete un mundo paradisiaco, pero a la vez considera la esfera como magnífica y aborrecible. De ahí que para Aurelio –no así para Maisie– aquello sea muy cuestionable y motivo de grandes dudas: “No dice nada del hedor ni de las imágenes que se ven en la esfera [...] La puerta y lo demás me parece brujería del peor tipo” (p. 41).

El final de la escritura sepia sienta las bases de la “perdición” de Aurelio, cuya reacción es contraria a la de Maisie. Mientras él duda, ella se entrega a la fascinación:

A mí me parece maravilloso e inexplicable. Me siento como Alicia en el país de...  
 -¡Cállate!...No sabes lo que dices. [...] ¿En dónde demonios estamos? Este lugar me seduce y me horroriza a la vez...  
 -Estamos en la Eternidad –dijo Maisie.  
 [...] Yo pensé: “Esta bella loca está completamente dominada por la esfera, por el maldito espejo”, pero

---

<sup>345</sup> Por supuesto la carta resulta inesperada y lógicamente imposible, pero existe. De la misma manera, en “El infierno”, cuento de *Casa de horror y de magia*, una pareja que entra a una casa por vez primera encuentra una carta dirigida a ellos. Por otro lado, en “La ventana en la buhardilla” el narrador “tropieza” con una carta de su primo dirigida a él (es decir, otra vez una carta inesperada de alguien que murió) también con una serie de instrucciones como la carta del padre de Maisie.

al pensar mi cerebro experimentaba pequeños y deliciosos orgasmos que debilitaron mi voluntad.  
pp. 41-42.<sup>346</sup>

Aurelio se reconoce en situación de desventaja frente a la ahora amenazante Maisie; el dominio de la situación lo tiene ella porque en su fascinación (locura) ya no conoce límites e inevitablemente lo arrastrará.<sup>347</sup> Él es consciente de que, debiendo rechazarla, aceptará estar con ella: “En ese momento comprendí que me había vendido al diablo” (p. 42). Por supuesto esta última y determinante oración da presencia al viejo motivo fantástico del pacto con el diablo: aun si Aurelio habla figuradamente, la recepción del enunciado tiene que ser en el sentido siniestro y literal.

La escritura negra abarca únicamente los días 6 y 7 de mayo, los últimos del cuaderno. Durante el primero la pareja sigue experimentando con la esfera; cada vez que habla Maisie, los labios de la mona blanca también se mueven.<sup>348</sup>

La pareja examina la casa y en ella encuentran una buena cantidad de habitaciones, algunas con instrumentos musicales, otras con aparatos científicos y otras más que parecen laboratorios de alquimista. Los tapices del pasillo que conduce a la sala, cuyas escenas alguna vez fueron

---

<sup>346</sup> Se explicita la referencia al personaje y la obra carrollianos, aunque, ya en el contexto de la misiva, Maisie es un tipo de Alicia oscura, siniestra. Por otro lado, la seducción y horror que aquel lugar le produce a Aurelio están en consonancia con el título de la obra: *Casa de horror y de magia*. A la vez en él se activa el horror y en ella la magia.

<sup>347</sup> Pero quien ha iniciado todo ha sido el padre en su búsqueda de conocimiento. Esta motivación es coincidente con el doctor Rapaccini, del relato de Hawthorne y con el cuento mencionado de Stenbock, donde el padre de Carmela es descrito como “siempre rodeado de libros y versado en los asuntos más extraños y en las lenguas más raras”. El propio Conde Vardalek, el vampiro, lo ayuda a desentrañar libros calificados ya como “místicos”. Por supuesto, el que el padre de Maisie requiera de un compañero para su hija lo identifica con Giacomo Rapaccini, el *scientific gardener*, a su manera, ambos terminan por dar muerte a sus hijas.

<sup>348</sup> Todo reflejo, por supuesto, en tanto *Doppelgänger*, es de carácter siniestro, pero ésta es la primera vez en el relato que se explicita el paralelismo del yo con el reflejo: uno habla y otro mueve los labios. Nuevamente se enfatiza, de manera siniestra, la figura de Maisie. De hecho Aurelio considera a la mona “repulsiva y maravillosa”, con lo cual se acentúa la tensión horror-magia. Asimismo, este fenómeno es muy parecido al que se presenta en “Rudisbroeck...” entre Glinda I y Glinda II; la primera le revela sus secretos a Johan y es su réplica la que mueve los labios, aunque en efecto allí el elemento hipnótico marca la diferencia, pero acentúa igualmente un efecto siniestro.

pastoriles han sido deformados “hasta extremos pesadillescos”: contienen “cadáveres elegantes”, “fuentes versallescas [que] borbotan sangre negra” o “pierrots [que] se pudren en brazos de colombinas leprosas”.

La casa resulta amenazante y se evidencia el interés de Aurelio por dar una pintura de ella, en la línea de testimoniar el ambiente casi irreal y gótico del lugar. Aun cuando aquel mundo le representa conocer inesperados placeres orgásmicos con cualquier acto, el personaje aún posee ciertas facultades discriminatorias.

Estas sensaciones adquieren otro matiz más real: luego de bajar por “varias horas” una escalera encubierta, en un ambiente húmedo y fétido, encuentran el invernadero de plantas carnívoras del padre de ella. La inmensa gusanera los hace huir, pero las acciones pasadas del padre de Maisie están continuamente confirmando la realidad del lugar; además el hedor constante –aunque más señalado en ciertas partes de la casa como el invernadero y la buhardilla- apunta, en tanto signo de descomposición, al proceso de corrupción de la propia pareja.

Con la experiencia del invernadero parece cerrarse un ciclo de inducción en Aurelio.<sup>349</sup> Ha transitado desde lo alto de la buhardilla hasta las exageradas profundidades del invernadero –lo mágico y lo horroroso otra vez en contraposición complementaria, uno como reflejo del otro- y, así, al salir al jardín y observar la bruma espesándose, reflexiona: “Comienza a gustarme esta nueva vida” (p. 44). La metamorfosis del personaje comienza a concretarse.

La anotación del 7 de mayo es caótica; la incongruencia textual incluye la ruptura de la cronología; únicamente guiones vinculan las

---

<sup>349</sup> Por cierto, el invernadero sería un macabro jardín interior, lugar donde suelen suceder acontecimientos horribles: en “El estanque”, por ejemplo, el jardín interior posee el estanque mediante el cual el protagonista accede a otro lugar, otra casa de la que ya no podrá salir. Lo mismo sucede en “El infierno”, la pareja queda convertida en un par de hongos en el –también- putrefacto jardín de la casa. De hecho, cuando Aurelio entra a casa de Maisie y ve tras una ventana unas plantas enmarañadas, piensa: “El jardín interior”, como si fuera un elemento ya esperado –lógico- en medio de aquel ambiente. Además, con esto queda enfatizada la relación con “La hija de Rapaccini”, donde la fatalidad y el terror se activan a través del jardín de plantas y flores venenosas.

oraciones y la ausencia de signos de puntuación incrementa la sensación de incongruencia. El narrador que está leyendo el manuscrito describe la caligrafía como “tortuosa e irremediablemente *diabólica*” (p. 44).

Entre las frases inconexas hay alusiones específicas a los propios cuentos de Summers: “-un gigantesco perro negro-” o “-una joven encapuchada-”, sin embargo Aurelio se refiere a cosas que ve.<sup>350</sup>

Aurelio menciona los pantanos humeantes (como en el grabado de Rops), habla del sátiro y la mona copulando, del discípulo de la esfera, de los mil fragmentos de espejo; todo esto junto a frases de gran valor referencial en el contexto de magia y horror: “-somos hermanos-“, “-no hay salida-“, “-pintada por Sandys-”. Se trata de un rompecabezas oracional intencionado para construir sentidos macabros, pues siempre se privilegia la sugerencia y, con ello, lo inquietante. Especialmente, a modo de explicación de lo acontecido a Aurelio, sobresalen ciertos descubrimientos del personaje, que indican -pese a todo- su grado de conciencia:

-padre de Maisie- payaso brujo- hedor a muerte-  
[...] -el otro guante en la mano de Maisie- Maisie  
anciana- por las galerías de un palacio fétido- he  
robado el guante- Maisie vieja mona bruja- (p. 46)

Maisie aparece finalmente aquí como hechicera que, junto con su padre ha tendido una trampa a Aurelio. Hay, por supuesto, una posibilidad de que esta última parte sea un trance delirante del personaje, pero el final del relato comprueba que no es así. Aurelio, que tacha de “bella loca” a Maisie, en apariencia se volvió loco, mas esa posible locura es una reacción al horror descubierto.

La cuarta y última parte del relato es “El andrógino”. Narra el segundo encuentro del narrador con el reverendo Westcott y posee

---

<sup>350</sup> Significativamente hace referencia a dos cuentos terribles: “El estanque”, y a “La medusa”, en el cual la protagonista, al esconder sus cabellos, oculta su verdadera identidad monstruosa. Hay aquí un evidente valor premonitorio a punto de confirmarse.

carácter metatextual: el padre explica varios aspectos del manuscrito a su interlocutor y, con ello, al lector, representado claramente por el protagonista.

El religioso confirma ciertos rasgos textuales que apuntaban a la verdadera identidad de Maisie como bruja o como entidad diabólica. Llama la atención que, aun tratando de explicar la situación, deja ciertas indeterminaciones –al parecer voluntariamente– de manera inquietante. Por ejemplo cuando considera que a Aurelio, con el guante “se le atacó en su talón de Aquiles: el fetichismo”, o bien cuando, refiriéndose al retrato de Sandys, considera que “al darle ese aspecto a Maisie, realizaban el sueño de Aurelio”.<sup>351</sup>

Queda así la duda sobre quién tramó la intriga dirigida a Aurelio Summers. Aunque hay motivos para pensar en el padre de ella como autor de todo, el clérigo no lo explicita; si bien el manuscrito lo califica de payaso brujo.<sup>352</sup> En todo caso es evidente también para el religioso que en los hechos había una siniestra premeditación en la cual se tomaban en cuenta desde las tendencias hacia el ocultismo de Summers, como su fascinación por el dibujo de Sandys y, claro, su fetichismo.

Tampoco el reverendo explica la razón por la cual se tiende esta celada a Summers. Sin embargo la causa de la intriga puede relacionarse fácilmente con el fracaso del padre, quien “por inclinación o limitación personal” no puede aprovechar “*del todo*”, escribe con énfasis en su carta, ese “mundo paradisiaco”. Entonces, desea que su hija, con la ayuda de alguien que la acompañe en sus ritos, pueda aprovechar el gran poder de la esfera. Aurelio era, por su libro publicado y sus filias de *dilettante* decadentista, un personaje absolutamente propicio.

---

<sup>351</sup> Las cursivas son mías.

<sup>352</sup> Esta figura del payaso maligno aparece también en “Último día en el diario del señor X”, donde obviamente también se repite la figura del diario. En realidad se trata de la particularización de un tema también presente en la narrativa de Emiliano González: la cercanía entre lo monstruoso o maligno y los elementos que remiten a la irrealidad mágica de lo circense, como los espectáculos de Papá Fritz, o incluso la escalofriante virgen de “El ídolo...”, la cual, finalmente, se halla igualmente en “exhibición”.

El padre Westcott, después de todo, interpreta para el narrador el manuscrito de Summers: para él, Aurelio estaba condenado y quemó su libro porque rechazaba instintivamente su futuro, lo cual estaría en perfecta congruencia con los elementos de sus cuentos que aparecen en su experiencia, como el gigantesco perro negro, el jardín interior y la mujer encapuchada. Pero debe notarse también que uno de los elementos mencionado en el manuscrito pertenece a la realidad del narrador: los pantanos humeantes aparecen en el grabado de Rops que el clérigo le muestra al llegar (además sin motivo aparente).

Esto no hace sino apuntar a una serie de paralelismos entre el narrador y Aurelio. Ambos son aficionados de alguna manera a lo sobrenatural; uno en la literatura y otro en las ciencias ocultas; son hispanohablantes avecindados en Inglaterra; los dos hacen descubrimientos literarios que les impresionan: el propio Summers y Carlos Alfredo Becú; están relacionados con el arte literario, aunque de distinto modo.

Además entre ambos personajes construyen una especie de *dèja lu*. Ambos sienten una presencia cuando llegan a lugares igualmente lúgubres y góticos: el protagonista a la abadía y Aurelio a la casa de Maisie; atestiguan visiones macabras, uno en la fachada del monasterio (con las “exageraciones más turbadoras), otro en los tapices de la casa de Maisie (“deformados hasta lo pesadillesco”); ambos miran su reflejo distorsionado en el espejo; y los dos quedan vinculados por el paisaje pantanoso que ven, tanto en el grabado, como en la realidad mágica y horrorosa.

El presbítero detalla sobre más aspectos mostrando un conocimiento muy sólido -impensable en él- de cuestiones esotéricas. Según su interpretación los ritos practicados, propios de la secta de los Privilegiados, metamorfosearon a los personajes físicamente hasta convertirlos efectivamente en un sátiro y en una mona blanca, pero dañaron la puerta

al adelantarse demasiado en algunos ritos y tuvieron que seguir el camino del padre de Maisie, lo cual explicaría justamente lo que pasó con él.

Por otra parte, todos somos privilegiados en potencia –coinciden el reverendo y el narrador- y, en tanto llevamos una bestia dentro, podemos despertarla con los estímulos adecuados –los ritos-, mas ese ser perverso nos puede conducir a la disolución más profunda, tal como sucedió con Aurelio y Maisie. El padre Westcott señala una macabra ironía aquí: la pareja buscaba acceder al milagro de la magia y cayó en las profundidades del horror.

En tanto Aurelio y Maisie, copularon con sus propios reflejos no tuvieron concurso carnal (excepto antes de cruzar al otro lado), pero como sátiro y mona sí copularon y sólo su entrega a las brumas impidió que engendraran “una entidad abominable, una variedad espeluznante de andrógino [que] habría invadido nuestro mundo...”, sentencia el padre Westcott.<sup>353</sup>

Evidentemente las interpretaciones del religioso, como de manera específica la última anotación del manuscrito, señalan una inequívoca línea transgresora: brujería, satanismo, ritos perversos, incesto simbólico (hay cierta identificación fraterna en la pareja). Se violentan la realidad y la “normatividad metafísica”, así como el *establishment* moral y sexual.

Esto apunta a señalar los aspectos sexual y sobrenatural como correlatos, en la medida en que ambos *pervierten* visiones canónicas de la época del manuscrito: la carnalidad matrimonial, heterosexual, exogámica y reproductiva, por un lado; y la realidad exotérica, unidimensional, visible y comprobable, por el otro. Así, ambos elementos subvierten el orden establecido y resignifican la visión del mundo.

---

<sup>353</sup> Intenciones similares tenía el doctor Rapaccini al querer convertir en algo terrible a su hija: “[...] Dost thou deem it misery to be endowed with marvelous gifts against which no power nor strength could avail an enemy; misery to be able to quell the mightiest with a breath; misery to be as terrible as thou art beautiful?”. *Vid.* Nathaniel Hawthorne, “Rapaccini’s Daughter”, en *Mosses from an Old Manse*, A.L. Burt Company, New York, 1967, p. 101.

En este contexto el religioso habla de la figura mítica, simbólica y erótica del andrógino. Explica a grandes rasgos la visión decadentista del andrógino como ideal erótico y considera tal movimiento como esotérico, no literario. La misma cópula de los personajes con sus propios reflejos aludía ya a la figura andrógina, en tanto el reflejo como doble –y viceversa– sería un opuesto: Aurelio-sátiro, Maisie-mona; y sin embargo, como parte oscura, bestia interior, es parte innegable del yo.<sup>354</sup>

De cualquier manera es la “cópula bestial” la que los pierde, pues en contraste con la anterior, ésta no contiene espiritualidad sino materia.<sup>355</sup> Son las partes oscuras de Maisie y Aurelio las que se unen, por eso su descendencia hubiera sido esa “variedad espeluznante de andrógino”. Que el producto de su unión sea un andrógino los concibe a ellos mismos como tales, como almas andróginas, otra vez según una idea de Péladan opuesta a Platón, en el sentido de que la separación ordenada por Zeus no afectó a las almas.

De hecho una forma de *androgenización* de los personajes de Maisie y Aurelio puede verse en sus actitudes: pasiva la de él; activa la de ella. Recuérdese que es ella la de la iniciativa:<sup>356</sup> en realidad, al ser Aurelio un discípulo de la esfera, lo es de Maisie. Ella guía el “aprendizaje” –es decir, la iniciación– de él. Así, ella por tomar las decisiones y él por acatarlas, se

---

<sup>354</sup> También por estas razones –el reflejo como doble, otro que es uno mismo– el motivo del espejo está ligado a la idea de autoconocimiento y, por ende, de trascendencia. En él se percibe parte de la clave iniciática con la cual está codificada esta última parte del relato que, por ello, lleva el título de “El andrógino”. Ya José Ricardo Chaves se refiere a esta idea metafórica del espejo desde la cosmogonía hermética de “El Poimandres” del *Corpus Hermeticum*. Vid. *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, p 68 y 256. Todo esto a propósito de cómo al verlo en el espejo, el personaje de Paule se identifica con Nebo en la novela *Curiosa*, de Josephin Péladan, obra aquí aludida en la idea de una androgenia simbólica y espiritual.

<sup>355</sup> A Maisie y Aurelio les sucede, entonces, como lo anuncia “El Poimandres”, cuando Dios invita reunirse a los machos y las hembras, una vez que han sido separados, pero advierte: “Y aquél que se ha reconocido a si mismo ha entrado en ese Bien [...], pero aquél que, siendo descarriado por el deseo carnal, ha puesto sus afectos sobre el cuerpo, continúa vagando en las tinieblas del mundo de los sentidos, sufriendo [...] la muerte”. Vid., *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*, 5ª ed., EDAF, Madrid, 2006, p, 35.

<sup>356</sup> Nuevamente, como Aura con respecto a Felipe Montero.

nos presentan como seres duales; masculinizada ella y feminizado él y, por tanto, *androgenizados*.

Por supuesto en todo esto hay una idea de destino ya considerada en el discurso aristofánico del texto de Platón: “Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre, que ha sido separada de su todo como se divide una hoja en dos. Estas mitades buscan siempre sus mitades”.<sup>357</sup> Como el andrógino separado está destinado a la búsqueda de su contraparte, Aurelio tiene marcado su sino desde el título de su libro, pues en efecto es un sátiro lo que encuentra como su propio reflejo en la esfera.

Para el reverendo ese destino de Aurelio Summers era la condenación –a la cual se ve arrastrado por Maisie-<sup>358</sup> una especie de caída propiciada por la insuficiente preparación de la pareja. Al no poder superarse y trascenderse a sí mismos, fracasaron. En este sentido el presbítero relaciona la idea del andrógino con la del superhombre Nietzscheano, cayendo él mismo en una dualidad –androgenia intelectual-idealista-materialista.<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> Vid. “Simposio (banquete) o de la erótica”, en *Diálogos*, 27ª ed., Porrúa, México, 2001, p. 510. Esta sentencia está relacionada con otra idea del Nebo de Péladan: “Voy al andrógino como un personaje del teatro griego hacia a su destino”. Vid. “Curiosa”, en Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito*, 2ª ed., FCE, México, 1994, p. 144.

<sup>358</sup> Le sucede como al viudo Hughes con su amante Jane en *Brujas, la muerta*, de George Rodenbach. El protagonista cree ver en Jane la imagen de su propia esposa muerta y el verdadero yo de ella aflora cuando ya lo tiene en sus manos. Entre Aurelio y Maisie hay una dinámica muy parecida a la señalada por José Ricardo Chaves entre Hughes y Jane. Vid. “Rodenbach, Brujas y la muerta”, en *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, México, 2007, pp. 53-54. Recuérdese que los canales de Brujas aparecen en el cuento de Summers “La medusa”.

<sup>359</sup> Cuando Nietzsche –vía Zaratustra- predica al Superhombre asienta muy bien el sentido en el que habla: “El Superhombre es el sentido de la tierra [...] yo os exhorto a que *permanezcáis fieles al sentido de la tierra* y nunca prestéis fe a quienes os hablen de esperanzas ultraterrenas”. Vid. *Así habló Zaratustra*, Omgsa, México, 1983, p. 10. Esta necesidad de trascendencia obedece, entre otras cosas a que, según el punto de vista nietzscheano, “el europeo de hoy está muy por debajo del valor del europeo de la edad del Renacimiento”, es decir, el hombre no se ha trascendido a sí mismo desde hace siglos. Vid. *El anticristo*, Editorial Panamericana, Santafé de Bogotá, 1997, p. 6.

Por otra parte, este planteamiento idealista-materialista del andrógino-Superhombre es equivalente a los dos diferentes acercamientos decadentistas a la figura del andrógino: el de carga simbólica y el de carga sexual, bien representados respectivamente por el propio Péladan y por Rachilde. Sobre estos dos enfoques –no considerados por Westcott- hace consideraciones muy precisas José Ricardo Chaves. Vid. “Variedades del andrógino

El reverendo concluye que el andrógino no es un imposible como creían los decadentistas, pero en su narcisismo provoca sólo esterilidad, lo cual “lo convierte en un monstruo, en un vampiro, en un Gólem de la erotología” (p. 50). Así, la figura del andrógino es manejada aquí sin cualidades espirituales; más bien aparece como una amenaza maligna, tanto más macabra en tanto cosa posible.

Al dar muestras de conocimiento esotérico, el padre Westcott se convierte en un personaje que da credibilidad, además por su condición religiosa, al hecho sobrenatural. Así, la importancia dramática de este diálogo con el narrador consiste en la conclusión intelectual, no sensorial, que avala la transgresión de la realidad cotidiana.

Incluso, esta misma línea reflexiva, donde la fe no tiene cabida, alcanza para que el propio reverendo muestre una cierta admiración por el destino de Aurelio: considera el manuscrito como el testimonio de una caída –y en ese sentido se equipara con la figura satánica y con el propio andrógino platónico queriendo asaltar el cielo-, pero valora el éxtasis alcanzado: superación de la cotidianidad y hazaña sobrenatural: “Ha dado un gran paso quien logra el milagro de estremecer con su presencia, los umbrales del Edén” (p. 50).

El protagonista queda evidentemente impresionado:

Cando me despedí del reverendo era casi medianoche, y al regresar a mi hotel sentí que la luna plateaba las colinas con el mismo amor enfermo con que el sol las doraba al atardecer...

Estas palabras finales del cuento apuntan nuevamente al andrógino, mediante los elementos del sol, la tierra y la luna, como en el

---

decadente (De Péladan a Rachilde)”, en *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, pp. 243-269. Finalmente, aunque en el relato no se menciona el contraste referido, el propio Emiliano González, en su presentación de Josephin Péladan hace alguna reflexión al respecto: “En Rachilde no hay, como en Péladan, pretensiones de hallar una pureza cumbre al final, sino un simple deseo de ‘inventar una nueva perversión por amor al vicio’”. Vid. “Josephin Péladan”, en *El libro de lo insólito*, p. 138.

mito platónico. La sensación de la que habla el personaje no tiene aquí valor dubitativo. El mal indudablemente existe; lo vio en su reflejo, en el testimonio escrito, en la explicación del padre Westcott. Y más allá de eso se ponen de relieve los paralelismos ya vistos entre Aurelio Summers y el narrador diegético; la cercanía entre ellos –no se sabe si éste la aprecia– parece incidir en la sensación que tiene el personaje cuando, a medianoche, se dirige a su hotel. El horror sobrenatural existe.<sup>360</sup> El protagonista lo aprende.

El cuento, pues, le da existencia plena al horror sobrenatural según la idea de Lovecraft. Lo gótico y lo siniestro se privilegian. Esto sucede por el sentido con el cual este tipo de horror es proyectado por el texto mismo a lo largo de la anécdota y, particularmente, por esta última parte.

Podría pensarse que de alguna manera las explicaciones del padre Westcott intentan dirigir la interpretación del lector. Evidentemente hacen patente algo ya subyacente en la fábula y abren así explícitamente la línea ocultista, la clave hermética con la cual se relaciona el relato. Sin embargo, más que una determinación de la lectura, esta última parte posee una intencionalidad textual fundamental para el sentido global.

Por un lado es obvia la relación dialógica que se establece entre esta sección y la anterior –o dicho de otro modo, entre la metadiégesis y la diégesis, respectivamente– aun cuando hay vínculos indiscutibles con toda la narración. Así, se evidencia un carácter intradiegético aquí y nuevamente se muestra el aspecto metaliterario como un motivo recurrente en la obra de González.

Por otro lado la resolución del cuento tiene en realidad un valor casi extradiegético, pese a estar ubicado en el nivel de la diégesis, pues las explicaciones del reverendo ayudan a proyectar la historia sobrenatural

---

<sup>360</sup> Si bien al principio el protagonista concuerda con la opinión de que Summers es discípulo literario de Machen, luego –ya en el proceso hermético– se vuelve un discípulo de Maisie (o la esfera). El título, claro, tiene este doble sentido, pero –en el juego de reflejos–, al final el protagonista, dado su aprendizaje de la existencia de lo sobrenatural gracias a la experiencia y testimonio de Aurelio, también se vuelve discípulo de éste.

sobre la realidad del mundo no ficcional. Tejen un puente entre el universo literario ficcional y el mundo cotidiano, pues expresan de manera fehaciente que los hechos ocurrieron. En otras palabras, los comentarios del religioso son la prueba de verdad.<sup>361</sup>

De esta manera el relato, a partir de la última intervención del padre Westcott, confirma la veracidad de los hechos narrados: la duda no está representada aquí de ninguna forma y al vincular los elementos de la historia -cotidianidad inicial, paralelismos, convencimiento final del protagonista, entre otros- se observa la construcción dramática de lo que aparece como real: finalmente hay testimonio periodístico sobre los ritos de los Privilegiados y testimonio inédito de uno de los participantes. Un sacerdote y un *dilettante* comparten -arman- una realidad convenientemente velada. El horror sobrenatural existe, pero es una verdad oculta.

### 5.3 *Speculum* al narrar

La en trama en progresión y su relevancia están en relación con la manera en que aparecen en la perspectiva narrativa. En este caso, como sucede con “Rudisbroeck...”, hay dos narradores esenciales; uno diegético y otro metadiegético, aunque el reverendo Wescott asume también en algún diálogo funciones narrativas, además de fungir como decodificador del narrador metadiegético.

El narrador diegético cuenta su propia historia y es por lo tanto autodiegético, aunque lo mismo sucede con el segundo narrador, como se verá más adelante. De manera paralela al manejo narrativo de “Rudisbroeck...”, aquí las voces narrativas se hallan una dentro de otra,

---

<sup>361</sup> Se trata de un recurso empleado, por ejemplo, por Horacio Quiroga en “El almohadón de plumas”, donde el párrafo final ya no cuenta ninguna anécdota, pero al funcionar como advertencia -mediante una acertada hipérbole- proyecta fuera del mundo ficcional del texto el horror de la historia.

como la estructura narrativa muestra una configuración hasta cierto punto convencional: una historia dentro de otra.

Así, la primera voz narrativa es la del protagonista de la historia, éste nos introduce a un contexto del todo cotidiano; su discurso es funcional, lo cual se observa desde que, al principio, determina muy bien las coordenadas espacio-temporales de la anécdota.

Queda muy claro desde el inicio la intención de hablar de sí mismo. Sin retrasar en ningún momento la trama, el personaje da cuenta de su situación de compilador y concededor de literatura de terror. La temporalidad discursiva es el pasado y, entonces, se da una clave: lo que está por referirse son hechos ya asimilados, los cuales hallan una canonización escrita y, entonces, forman parte del mundo mismo, de la realidad inmediata. Es decir, lo sobrenatural no está sugerido en la narración; pero sí en las alusiones paratextuales.

De hecho por esta razón lo extraordinario se enfatiza una vez manifestado: la narración que lo ocultaba lo refuerza por contraste, ya que la gran referencialidad del discurso diegético no prevé la irrupción de lo insólito. Es un discurso convencional para una fábula cotidiana: las palabras mimetizan la realidad visible. El narrador se ocupa de darnos una pintura muy exacta, sobriamente informativa, sobre detalles que, si bien podrían haber sido marginados, acentúan finalmente la mimetización y, por lo tanto, vuelven más verosímil lo narrado: “En ODD BOOKS, una librería cercana al British Museum, descubrí una vieja colección de cuentos macabros: *Dark Chambers* (1926)” (p. 9).<sup>362</sup>

Por supuesto la narración en primera persona produce el efecto de cercanía entre lo narrado y el receptor y, de la misma manera, enfatiza la familiaridad de la historia. Se nos habla del mundo conocido: una ciudad, un museo y, claro, una librería y un libro, no importa si ficcionales o no:

---

<sup>362</sup> Es notorio el recurso de las mayúsculas en el nombre de la librería: quiere hacer imaginar al lector que está viendo el anuncio del establecimiento; es decir, funciona como una marca más de verosimilitud y armoniza con la cotidianidad representada en esta parte del relato, así como con el carácter sumamente referencial del discurso.

aparecen como reales por efecto de la narración y por hacerse presentes en medio de un contexto de familiaridad y referencias extratextuales *comprobables*.

Si la intencionalidad narrativa quiere, entonces, buscar un efecto mimético en el lector esto se refuerza también cuando, como receptores accedemos a los datos de Aurelio Summers en *Dark Chambers*, datos citados textualmente en la lengua original y con un estilo escueto y enciclopédico.

De hecho el tono discursivo hasta aquí visto se modifica cuando aparece (mencionado) José Campanada, el amigo español del protagonista, quien por ser un personaje extraño por su oficio, sin tanta cotidianidad como todo lo anterior, es presentado en otro tono:

Pensé: una sola persona puede tener *El sátiro*: José Campanada, el *dandy* barcelonés, el último vástago de una familia de espectros, de estudiosos y *dilettantes* de lo fantástico y lo extraordinario. p. 10<sup>363</sup>

El misterio que comienza a insinuarse en estas oraciones se confirma con el mensaje escrito por este singular personaje, quien considera el libro del “enigmático Summers” como una de la “joyas más raras” de su biblioteca. Junto con estas expresiones, palabras como “inconseguible”, “anónimo” y “desaparición” remiten nuevamente a la trascendencia de lo común, a una singularidad que además algo tiene de amenazante, en tanto niega lo conocido; es decir se aparta del mundo.

El mensaje del *diletante* español marca eficazmente la imagen de Aurelio Summers con adjetivaciones muy enfáticas que construyen un ambiente de misterio e inquietud. Así, habla del “anónimo compilador” de

---

<sup>363</sup> Conceptos como “último vástago”, “familia de espectros”, “*dilettante*”, “fantástico” y “extraordinario” son evidentemente distintos a la línea discursiva seguida hasta aquí en el cuento. Se trata de un conjunto oracional de clara intención literaria que apunta hacia lo no cotidiano. Especialmente hablar de espectros, de lo fantástico y de lo extraordinario anula toda idea de familiaridad.

*Dark Chambers* y de la “desaparición tan comentada” del autor, así como de la “historia larguísima” que se halla imposibilitado de contar, entre otras cosas porque “ahora sólo te *confundiría*”.<sup>364</sup>

Sin embargo a partir de que el narrador reseña los cuentos de *El sátiro* el discurso narrativo sufre una transformación más consistente. Previamente, los cuentos de Summers son calificados por el protagonista como “delitos apolíneos”, siguiendo la idea nitzscheana relativa al orden y el privilegio de las formas, y en oposición a lo dionisiaco en tanto cambio, creación y destrucción.<sup>365</sup> Así, por principio se los considera transgresores de la normalidad ordinaria.

Los temas son en su mayoría macabros, mas nuevamente es el lenguaje narrativo el factor que apuntala el efecto anímico de las narraciones. Resulta diáfana la voz de Summers, como creador, subyacente en la reseña del narrador:

El gigantesco perro empieza a beber, con una sed inmundada, el agua del estanque, y con ella *se bebe el reflejo*. Luego, clava sus pupilas en los ojos del joven. Éste comprende que el perro tiene hambre,

---

<sup>364</sup> Las cursivas son más. Intento evidenciar el grado de inquietud que en el receptor debe de generar este término, pues efectivamente el protagonista no da señales de padecer algún desasosiego, sin embargo es obvio que aquí la pregunta forzosa es: ¿de qué clase de historia se trata?, o bien: ¿de qué forma confundiría?

<sup>365</sup> Con base en las ideas de ensueño y embriaguez diferencia Nietzsche dos estéticas opuestas, la plástica -apolínea- y la desprovista de formas -dionisiaca. *Cfr. El origen de la tragedia*, 9ª ed., Espasa-Calpe, México, 1983, pp. 24. Además, claro, en tanto Apolo se relaciona también con la adivinación, hay aquí una sugerencia sobre el destino de Summers que, de acuerdo con el carácter de su libro, parece nefasto.

Por cierto este detalle contraviene la primera identificación del narrador con el propio Emiliano González pues, si por un lado, el protagonista del relato es autor de un par de compilaciones que efectivamente hizo González, por el otro, en su ensayo “Dos respuestas” el escritor se manifiesta abiertamente como detractor de Nietzsche, a quien considera con “un prestigio horrendo [y quien] atrae mucho a los despistados que no son muy cultos”. Sin embargo, también el concepto de “delitos apolíneos” puede ser una alusión *sui generis* a la figura pánica reflejada en la del sátiro, pues el mismo González en el ensayo mencionado, criticando a quienes toman en serio a Nietzsche, considera que “quienes piensan que el mundo es ‘un campo de batalla’ admiran a Nietzsche como a un gran cabrón, machísimo, etcétera”. *Vid. Almas visionarias*, p. 121. Por otra parte, y como he señalado antes, ya en la parte de “El andrógino”, el padre Westcott cita nuevamente a Nietzsche homologando su idea del superhombre con la del andrógino, en un evidente exceso interpretativo, al pasar por alto la negación metafísica explícita en este filósofo.

un hambre fatal, y que pronto empezará a arañar y a morder la puerta... p. 11.

Como puede verse aquí la narración se torna abiertamente desviada de la norma estándar; es decir, se vuelve intencionadamente retórica. Aparte de la frase en cursivas,<sup>366</sup> términos como “gigantesco” (en vez de enorme o muy grande, que no connotan lo monstruoso), “sed inmundada”, “clava sus pupilas”, “hambre fatal” y el recurso de los puntos suspensivos que fácilmente puede palpase como marca textual, apuntalan la configuración de un mundo amenazante por las sugerencias que invitan –o exigen- mayor actividad lectora.

Más adelante, la reseña de “El tesoro” contiene, en el mismo tenor, rastros del mismo discurso implícito con frases como “descascaramiento pétreo” y “aura de vejez escalofriante”, además de presentarse nuevamente el recurso de los puntos suspensivos.

De la misma manera en el resto de las reseñas, sin olvidar que resultan muy escuetas, se hacen aparecer los objetos de manera muy connotativa, para dar pie a una serie de posibilidades subtextuales, siempre con el marcado sustrato discursivo del escritor argentino: “eterna pañoleta gris”, “cabeza flotante de un ángel equívoco”, “deambula sonambúlicamente”, “la de las pupilas glaucas”. De hecho estas últimas dos frases están citadas textualmente y, por lo tanto, no hay duda sobre la autoría. De cualquier manera no hacen sino reforzar –dada la singularidad estilística- la certeza sobre a quién pertenecen los giros anteriores.

Por otra parte, puede verse cómo el discurso funcional del narrador comienza a verse “contaminado” por el del autor que está leyendo, sin olvidar que también él está relacionado con la literatura, aunque –hasta donde se deja ver- sólo en faceta de lector y estudioso.

---

<sup>366</sup> Por supuesto la enunciación “se bebe el reflejo”, en vez de, por ejemplo, “se bebe el agua en donde se reflejaba...”, aun cuando puedan apuntar hacia lo mismo, contiene ya una idea de artificio estético, es una construcción con la cual se *literaturiza* el discurso como representante –doble- de una posible realidad.

Pese a todo, en efecto la voz narrativa empieza a emplear formas antes inéditas en él. Así, la anteposición de adjetivos (“atroz concierto”), los neologismos (“gorgonzado”), o el enfático uso de otra lengua (“*mademoiselles squelette*”) muestran una presencia de Summers en el narrador, lo cual sugiere ya los paralelismos que habrán de presentarse entre ambos.

Sin embargo cuando el narrador evalúa la obra y escribe nuevamente a su amigo español los registros oracionales retornan a la referencialidad y funcionalismo. Se habla, por ejemplo, de “dictamen”, “discípulo de Machen” (con sentido academicista), “informó lacónicamente”, entre otros casos en los cuales se aprecia un contraste con lo anterior y, por lo tanto, una ruptura entre los discursos implícito y explícito en esta parte de la narración.

La primera parte cierra nuevamente con el recurso de hacernos leer directamente un documento, en este caso, la nota escrita por el reverendo. El discurso, esta vez en inglés, acentúa la verosimilitud al hacer uso de esta lengua, una de las habladas en Gales, de donde es el personaje.

La segunda parte establece claras diferencias en las formas narrativas. Se trata de una sección en donde ya se pueden *observar* acciones, fuera del ámbito del mundo ficcional y al margen de los actos menos palpables, del tipo de publicar un par de antologías y hacer juicios críticos.

De hecho, la llegada al monasterio, aun cuando contiene una buena dosis descriptiva –esencial para la conformación del ambiente en este tipo de relatos-<sup>367</sup>, presenta ya los hechos –escalofriantes- con los cuales se relaciona el manuscrito. Para mejor representarlos, el narrador cede la voz –vía estilo directo- al personaje más próximo a los acontecimientos y así se acentúa la carga emotiva del relato.

---

<sup>367</sup> Y por esta razón se le da tal importancia a la descripción de la fachada: se nos representa así, privilegiando la estampa gótica, como algo que es límite del mundo cotidiano. Si bien esto ya se esbozaba en el traslado del personaje de la ciudad al campo. *Vid. Supra*, pp. 205-206.

Las intervenciones del narrador son un tanto limitadas luego de haber hecho la descripción del lugar y del padre Westcott. El relato de éste resulta del todo sobrio, pese a los sucesos macabros que narra. En este sentido lo representado y la representación quedan dialécticamente tensados, algo que no había sucedido antes: la referencialidad discursiva del narrador protagonista armonizaba con su historia; también en consonancia se dan lo narrado y la narración en el caso de los cuentos de Aurelio Summers, dado el discurso implícito.

En este caso la voz independiente del reverendo no busca causar un efecto en su interlocutor –el narrador y, por ende, el lector-; no emplea la grandilocuencia o los giros evocadores. Su discurso está a tono con su carácter mesurado e incluso puede notarse, por momentos, cierto pragmatismo en su narración, algo cercano al parte policial o el tono periodístico:

Poco después de la publicación del *libelo* vino el *fallo* del vaticano y, *enseguida*, la muerte para Mencken y sus *secuaces*, pues sólo gracias al libelo pudo resolverse el misterio de los robos de cadáveres que nos ocupaba *entonces*. p. 16 <sup>368</sup>

No obstante, una aseveración del narrador en este apartado revela la impresión causada por la historia misma, sin mayores artificios narrativos: “Hubo un silencio lleno de horror”. El adjetivo no deja de ser avasallador; quiere representar una sensación perfectamente actualizada por hablante y oyente, algo que los une. Luego las frases “Casi salté de mi asiento” y “lo tomé, con manos trémulas”, enfatizan el ambiente y resultan muy significativas. El narrador ha pasado de la fase intelectual de investigar y leer al nivel de las sensaciones producidas por algo no literario. El

---

<sup>368</sup> En cursivas señalo los términos de gran propiedad y estilo muy informativo que caracterizan el relato del personaje, los cuales muestran su poco interés en impresionar; su intención es mucho más el dar a conocer. Pese a esto, en todo el diálogo entre ambos personajes hay un par de ocasiones en que se usan las cursivas para transcribir las palabras del padre Westcott, lo cual, en tanto marcas de oralidad, lo muestra como un personaje hábil en el manejo de aspectos extraverbales como la entonación.

discurso del sacerdote tiende a afirmar un mundo misterioso y amenazante.

Si la descripción de la abadía comenzaba a tejer sugerencias emotivas, ya en este punto las oraciones mencionadas enfatizan un ambiente que nada tiene de dubitativo: Son sentencias breves en las cuales se muestra un sentido literal, el cual resulta muy eficaz para evidenciar el carácter verosímil de los hechos narrados.

Al finalizar el diálogo ha comenzado ya la tercera parte del relato y es cuando opera ya un cambio verdadero en la voz narrativa; con la lectura del manuscrito se inicia la autodiégesis de Aurelio Summers.

Ya el primer narrador diegético ha descrito el cambio de caligrafía en el cuaderno verde de Summers, lo cual hace suponer también una transformación de esta voz narrativa.

En principio es notoria la diferencia entre los registros de los dos narradores, en buena parte debido a que Summers pertenece a otra época, cuya orientación estética es distinta. Como escritor afiliado al decadentismo posee una línea discursiva más afectada y menos referencial, aun cuando propiamente su texto no es literario, sin embargo contiene una clara preocupación por las formas poéticas. Este narrador metadiegético habla, pues, de su cotidianidad, pero ésta se conforma en realidad con el estilo de vida del personaje y, por lo tanto, la representación que de ella hace está determinada por las filias estéticas del personaje, por su actitud vital: su vida se hace literaria en el diario.

Esto es determinante si se piensa que uno de los temas principales en el texto es el límite entre la ficción y la realidad (de ahí la idea general de que la cotidianidad esconda y, en un momento dado materialice, lo extraordinario). Así, entre más verosímil sea el cuento de horror sobrenatural, más causará el efecto que busca: es una manera de apuntalar un *pathos* en el receptor.

Por otra parte, si desde el inicio el narrador diegético nos acerca a su cotidianidad a partir del uso de la primera persona y su discurso referencial, en este caso, se enfatiza la cercanía de la historia no sólo por la primera persona, sino porque el documento es un diario y, en consecuencia, nos asomamos a una realidad teóricamente más íntima, personal y *reciente*, es decir apenas escrita. Además, la enunciación apoya esta cercanía con el empleo del tiempo presente (en alternancia con el antepresente). Toda la parte inicial está codificada con esta temporalidad.

Desde el principio queda establecida la línea discursiva preciosista y de intenciones evocadoras. Así, la joven de *Proud Maisie* es vista con diáfana sensualidad al hablar de sus rizos que acarician voluptuosamente sus hombros, así como de la “suavidad estremecedora” de su piel, o de sus “dientes de ninfa”, o de sus ojos que “parecen tramar infidelidades exquisitas”. Todo esto para terminar con una evocación anhelante, triste y desesperada, incluso marcada tipográficamente: “*Proud Maisie! Proud Maisie!* No he visto en las calles una sola niña como tú” (p. 21).

Luego de la lectura de Lugones, Jaimes Freyre y Becú, aparece nuevamente el recurso de ceder la voz; así como el narrador diegético lee a Summers, éste lee con atención especial a Becú y accedemos así al yo lírico del poeta. Esto refuerza el ya de por sí cuidadoso discurso de Aurelio, pues hay una notoria identificación entre ambos:

Una cosa es escribir verso libre en español (moda impuesta por Becú), o acercarse a la locura y al delirio eróticos lugonescamente, y otra, muy otra cosa unirse con el cosmos [...] de las ideas platónicas y con el plano astral. ¿Quién, antes que él ha *visto* esto?:

De las cúpulas bajan,  
 asgando en línea recta las penumbras,  
 tenues flechas de luz azulada,  
 de luz pálida y mística y santa,  
 que se quiebran y se irisan, entre las  
 penumbras,  
 sobre los arabescos de las ojivas y columnatas,  
 y hacen brillar, con cabrilleos crepusculares,

las amatistas y los zafiros y los rubies de los  
altares,  
orlados de escarlata,  
o los macizos pebeteros y lampadarios de  
plata...

Becú es un equivalente literario de Gustave  
Moreau [...] p. 24.

Al juzgar la obra poética de los autores leídos (como el protagonista, a su vez, juzga la del propio Summers) este narrador metadieético, aun expresándose en términos de crítica, continúa en el mismo tono su discurso y se refiere al único texto beacuniano como caracterizado por “una trascendencia total del hombre para unirse con el cosmos”, además de establecer, en sus términos, el valor real y el tipo de obra del autor: “Literatura mística, literatura sagrada, literatura que no pretende hablar del éxtasis sino *ser* el éxtasis[...].” (p. 25).<sup>369</sup> Se transparenta la sensibilidad especial de Aurelio –factor determinante para “lograr” su destino–; en tanto sus valoraciones son más artísticas que realmente críticas. Se asientan más en sensaciones empíricas que en fundamentos teóricos, aunque no habría por qué esperar esto último del personaje.

Se evidencia en Summers, como una convalidación de su vena literaria, su vinculación –fusión– con el lenguaje y la literatura, lo cual lo define como voz narrativa y como personaje:

La literatura debe consignar todo aquello que *no es* el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a edén que tiene aun los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen: “sin nosotros, este jardín de las delicias del lenguaje sería muy

---

<sup>369</sup> De hecho ésta es una extensión de otra idea en la cual Summers afirma: “Becú no escribe sus poemas: Becú es sus poemas”. Con lo cual se establece otra vez el tema de los endebles límites entre vida y literatura.

aburrido” (p. 26).<sup>370</sup>

Con este narrador metadieético sucede algo paralelo a lo visto con el narrador dieético: su narración se inicia con acciones más abstractas para luego dar cuenta de acontecimientos que, de alguna forma, enfatizan más la trama en progresión: los hechos vividos a partir de la aparición de Maisie.

En toda esta parte se suceden más acciones y a la vez son más *visibles* para el lector, no obstante, aunque los registros discursivos tienden a una cierta referencialidad por necesidades de la representación, no se pierden sus características: se atenúan, pero en tanto el lenguaje es parte de la manera de ser del propio personaje –y rasgo esencial de su constitución dramática- siempre surgen conceptos, frases u oraciones que confirman su cosmovisión.

Un cambio notorio en el discurso es el empleo del pretérito, justamente al comenzar a narrar el episodio del guante hallado en Hyde Park. Esta temporalidad afecta el *tempo* narrativo, acelerando moderadamente la relación de los acontecimientos, como marcando discursivamente el inicio del cumplimiento del destino para Summers.

Así, por ejemplo, al llegar a la casa de Maisie se dice que fue “como si, de pronto, el mediodía hubiera declinado hacia una tarde gris” o refiriéndose a Maisie y a su casa se establece: “Su voz era cómplice de esa mudez espectral” (p. 30), a la misma esfera se la describe “como un lento, maravilloso planeta de pánico”.<sup>371</sup>

Posteriormente se abre otro plano narrativo cuando se da la lectura de la carta, pues de este modo es el padre de Maisie quien toma la voz narrativa. De hecho, una constante en la estructura narrativa es este

---

<sup>370</sup> Por medio de la referencia al Bosco se alude a un aspecto lúdico y, por supuesto, hedonista muy ligado al decadentismo. En todo esto hay también una anticipación de lo que ocurrirá con el personaje; de cierta manera el propio discurso de Aurelio funciona como indicio de su destino.

<sup>371</sup> La comparación es afortunada si recordamos los antecedentes dados por el reverendo Westcott, mas resulta del todo lograda por la referencia pagana que, una vez más, prefigura la experiencia de Aurelio al ver su reflejo.

juego de discursos dentro de discursos. En este caso accedemos a la narración de este personaje por vía del manuscrito, que es otra narración dentro de la del protagonista de la diégesis.

En contraste con el relato del padre Westcott esta voz se distingue por el tono dramatizado, de advertencia, que invita al temor, a pesar de las promesas de felicidad, pues si bien considera la esfera como “fuente inagotable de sabiduría”, es notable cierta insistencia terminológica: repite tres veces la frase “¡Cuidado con la frágil ‘puerta!’” y agrega una cuarta: “¡Cuidado, asimismo, con la valla de juncos que separa al jardín de las brumas: *no la crucéis!*” En ambos casos las marcas textuales acentúan el tono de advertencia y alcanzan mayor dimensión con la oración imperativa.

Además se apuntala la dimensión amenazante por el frecuente empleo de términos que apuntan al miedo y al espanto: “horror” (dos veces”, “horrendos”, “espantosamente”, “horribles”, “aborrecible”, “infierno”. Pese a lo cual, el documento finaliza con términos supuestamente seductores: “Gozad, hijos míos, de este mundo paradisiaco [...]” (p. 41).

El propio discurso presenta, pues, inconsistencias conceptuales que mueven a desconfianza y, justamente, ésta es la reacción de Aurelio, quien –interrumpiendo a Maisie en la lectura- cuestiona el contenido del escrito: “Dice tu padre que la “puerta” es buena, pero lo cierto es que ese olor a cadáver y a mierda que despide y las imágenes que refleja no prometen nada bueno...” (pp. 39-40).

Hay otra recurrencia aquí. Así como en “Rudisbroek...” el protagonista cuestiona la narración del viejo, tomando así el papel del lector –representándolo-, el narrador diegético en este cuento –poniéndose en la situación del lector- lee el manuscrito que estamos leyendo; de la misma manera en que, por medio de la narración de Aurelio, accedemos a la carta, cuya voz narrativa cuestiona, situándose otra vez en la posición del lector. De esta forma, en los diferentes niveles de la narración el lector

está siempre representado y, con frecuencia, asumiendo una relación dialógica con el texto.

Luego de la lectura de la carta, aunque comenzando desde su interrupción, va operándose cierta transformación en la voz metadieética, la cual se permite giros impropios de su estilo y contrastantes con su discurso inicial: “¿Qué diablos es ese jardín?”, “¿En dónde demonios estamos?”. Evidentemente se encuentra asustado.

Pero incluso al comenzar la sección de la escritura negra se retorna al tiempo presente, el cual continuará hasta el final del manuscrito, acercándonos nuevamente lo narrado en el momento previo a la verdadera transformación de Aurelio. Su metamorfosis, de hecho, se desvela precisamente con la última anotación en el diario, en donde sólo queda una pedacería oracional, casi anárquica y en cuyo conjunto casi no aparecen verbos:

En un ámbito de pantanos humeantes – copulamos Maisie y yo – el sátiro y la mona copulan en una casa de espejos – entre filomedusas – trigonocéfalos – iguanas – el gran rey sapo está contento – las iguanas resplandecen – hermana mía – ilobate albino de nalgas peladas y piel callosa – cuando Plinio vio ilobates en la jungla india los confundió con sátiros – brazos desproporcionados y grandes tetas – nueva especie – mis pezuñas sangran – [...] p. 45.

Así, el discurso final contrasta con el preciosismo inicial y apunta a una cierta pérdida de lo humano, a una forma de animalización donde subyace débilmente la conciencia.<sup>372</sup> La continua ruptura del flujo oracional y la alusión constante a motivos, pasajes y frases del cuento mismo dan una sensación de atemporalidad, de recurrencia y de eterno retorno. Se marca así la imposibilidad de una salida.

---

<sup>372</sup> Me refiero aquí al proceso de degradación general de Aurelio y Maisie, aunque la frase que remite al ejemplo de Plinio y su *Historia natural* es un señalamiento irónico que refuerza, por contraste, esta pérdida de conciencia de los personajes.

El relato cierra con el regreso al plano narrativo de la diégesis y, por lo tanto, se retorna a la voz narrativa inicial, pero en realidad aquí la función de tal narrador es, nuevamente, ceder la voz –mediante el estilo directo- al personaje del reverendo y, a la vez, posibilitar un diálogo en el cual la voz narrativa vuelve a representar al lector, al preguntar al religioso sobre el sentido del manuscrito.

Es el clérigo, entonces, quien (nos) habla. Su identidad discursiva es la misma que antes y en ello radica la credibilidad de sus interpretaciones, orientadas todas a establecer la plena existencia de las manifestaciones sobrenaturales y satánicas. La sobriedad estilística y la pertinencia léxica, aunadas a su eficiente manejo de entonación manifestada por las cursivas (en cuatro ocasiones), lo muestran como un narrador eficaz y, aunque su intención no sea provocar miedo, él sabe que la historia del manuscrito es inquietante y con esa conciencia narra.

El protagonista retoma la narración con el último párrafo, en el cual, de manera significativa, se aleja de su acostumbrado discurso funcional y se torna sugerentemente retórico al comparar la naturaleza de la luz solar y la lunar en las colinas. Este cierre con un discurso poético termina asemejándolo a –fusionándolo con- la figura de Aurelio Summers, cuya presencia en el lenguaje del narrador diegético ya se había vislumbrado. Al final se evidencia que uno es el reflejo del otro: el segundo narrador (Aurelio) refleja al primero, quien a su vez termina por reflejar al lector y lo que de él se pide en el pacto de ficción: temor por lo sobrenatural.

#### 5.4 La alquimia del texto

En realidad el juego de reflejos que se lleva a cabo en “El discípulo...” puede tejerse también entre éste y “Rudisbroeck...”, pues en ambos se establecen mecanismos muy parecidos, aunque ciertamente “El discípulo...” llega a deformar en algún grado el proyecto narrativo del cuento anterior.

En principio la determinación del género narrativo pasa por las mismas reflexiones ya vistas en el capítulo cuatro, pues hay una gran semejanza entre “Rudisbroeck...” y “El discípulo”. De hecho, a pesar de que el propio autor se refiere al texto como novela, encuentro más elementos para hablar de un cuento.<sup>373</sup>

En efecto se trata de una codificación cuya estructura jamás se desvía de una orientación general: el descubrimiento de un autor misterioso con un manuscrito inédito que es prueba de la existencia de lo sobrenatural. Es decir, si bien el inicio plantea la causalidad, éste no tiene la función de ser antecedente o mera introducción a la anécdota. El principio del cuento deja ver ya la conformación de un ambiente esencial para la naturaleza de la historia y para el efecto textual buscado. La causa va desvelando el efecto.

Por otro lado, el flujo narrativo en realidad carece de segmentos narrativos que puedan ser meros eslabones entre acciones medulares: no hay ripios y, por tanto, está ausente el punto de giro de la *nouvelle*, a pesar de la estructura de historias dentro de otras historias.<sup>374</sup> Y claro, en cuanto a la unidad de impresión, la hay y ésta es lo siniestro, aunque a diferencia de “Rudisbroeck...” este tono se va conformando con más lentitud, pues el ambiente de cotidianidad no lo privilegia, pero a partir de las reseñas literarias se incorpora lo siniestro como hilo elemental de las ficciones literarias. Incluso esa cotidianidad intensifica el posterior tono siniestro.

---

<sup>373</sup> Dice González: “[...] las historias dentro de historias pueden verse también en mi novela *El discípulo* [...]” Vid. “Irradiaciones de Simbad”, en *Historia mágica de la literatura*, p. 170. O bien: “No conocía yo el dibujo cuando escribí mi novela *El discípulo* [...]” Vid. “De Elizabeth Siddal a Alice Liddel”, en *Almas visionarias*, p. 127. Esto demuestra claramente que, al menos el programa narrativo del autor estaba perfilado en otra línea genérica de la cual yo discrepo, En todo caso, como ya lo he anotado en el capítulo anterior, la discusión crítica en torno a los límites entre el cuento largo y la novela corta está aún muy vigente. Por otro lado, quiero enfatizar que la ausencia de ripios o catálisis es el factor esencial para considerar el texto como cuento.

<sup>374</sup> Vid. *Supra*, pp. 180-181.

La extensión del relato es, por supuesto, un elemento de discusión al respecto, pero como lo señalé en el capítulo cuatro no es un factor decisivo en la delimitación genérica. Otra vez estamos aquí, entonces, ante un cuento que transgrede la concepción canónica, la cual pretende “obligar” al texto a ceñirse a una determinación genérica con fundamento cuantitativo. Aun cuando es frecuente el vínculo extensión-género, éstos no deben pensarse necesariamente como correlatos. En este sentido siempre será preponderante la especificidad textual.

Uno de los factores que identifican también la novela corta es que introduce el análisis en la historia, lo cual aparentemente sucede en “El discípulo”, cuando el padre Westcott se refiere a los hechos narrados en el manuscrito. Sin embargo, se trata de un simulacro, de un fingimiento que, leído lúdicamente –en su valor metaliterario-, acentúa cierta filiación posmoderna del texto. De hecho este segmento narrativo tiene la función esencial de establecer un puente entre la realidad textual y la extratextual para mejor producir el efecto emocional.

Por otra parte, nuevamente como sucede en “Rudisbroeck...”, el cuento va transitando entre una serie de tradiciones narrativas e ideas estéticas, mas no con la misma riqueza. “El discípulo...” refleja con transparencia su sentido impugnador tanto en su forma de discrepar de la idea canónica de cuento, como en su multi-configuración: diferentes registros genéricos se hallan aludidos aquí, lo cual, además, cobra relevancia por la obvia idea metaliteraria. Tanto “Rudisbroeck...” como el presente relato dialogan con distintas ideas literarias.

El cuento se inicia, una vez dadas las claves paratextuales, dentro de la tradición de lo fantástico realista, en un ambiente cotidiano y ciudadano con firmes determinaciones espacio-temporales que anulan cualquier posibilidad dubitativa. La primera parte de la representación está codificada en clave realista. Esta concepción narrativa se va desdibujando en relación directamente proporcional a la cercanía de la experiencia sobrenatural para dar paso a lo gótico. En tanto la vía de

acceso de lo sobrenatural es primeramente un texto literario, luego una narración oral y al final la lectura de un texto personal de no ficción, no se materializa la idea de un solo hecho insólito en una atmósfera realista.<sup>375</sup>

Hay, pues, una preparación –sin las normativas modalizaciones ni indeterminaciones pero la hay–, de lo sobrenatural que, cuando se manifiesta, aparece ya como una forma de literatura gótica.<sup>376</sup> Los cuentos de *El sátiro* contienen muerte, ruinas, casas viejas, jardines (bosques metonímicos), mujeres misteriosas o sensualmente amenazantes, apariciones.

A partir de la abadía y de la narración del reverendo se incluyen además elementos como satanismo, el manuscrito misterioso, subterráneos, etcétera, es decir, se acentúa más lo lúgubre y se atenúa lo mundano, si bien no pueden olvidarse las marcas decadentistas tanto en algunos cuentos de Summers como en el interior del monasterio, incluso en el propio abad.

La metadiégesis, de hecho, está configurada también con diferentes ideas literarias: clave realista primero, decadentismo después; narrativa totalmente gótica al final. Y así el cuento va siempre moviéndose entre estéticas distintas a las cuales también va fusionando, en un proyecto narrativo intencionado como híbrido y multiconfigurado.

Sin embargo, el peso dramático se recarga en la estética del relato gótico, la cual apoya la transfiguración del personaje, ya prevista desde el enmarcado de las acciones en la vieja casa de Maisie, con su buhardilla, su olor a muerte, y –como espacio dentro del espacio– el invernadero subterráneo, la bruma, el paisaje boscoso, los tapices pesadillescos.

---

<sup>375</sup> En esto hay además algo evidentemente aludido: el lector. Sucede lo sobrenatural en medio de una vida “consuetudinaria y doméstica como la del lector”, establece Bioy Casares. *Vid.* “Prólogo” a *Op. cit.*, pp. 6-7.

<sup>376</sup> La llamo así porque es evidente la relación tanto de lo gótico como de lo fantástico –en sus registros decimonónicos– con lo que Lovecraft llama el horror sobrenatural. Este vínculo es difícilmente diferenciable en términos tajantes, pero en este cuento se privilegian los ambientes, las tonalidades, los espacios característicos del gótico, sin permitir manifestaciones de duda. Así estoy eligiendo, con base en la especificidad textual, una designación más normativa.

Pero de nueva cuenta, como en la escena de las letrinas subterráneas de “Rudisbroeck...”, se encuentra aquí -en oposición a la literalidad recepcional exigida en lo fantástico y lo gótico-, una línea absolutamente alegórica: el espacio simbólico hallado al otro lado del espejo, dadas sus cualidades uterinas; mas irónicamente no están seguros en él, sino en posición de riesgo, pese a la promesa de inmortalidad. Lo cual da pie para interpretar en el sentido de que, en efecto, hay algo que hermana -y en esa fusión *androginiza*- a Miaise y Aurelio, aunque finalmente son productos abortados en su búsqueda de la gnosis.

Justamente la clave alegórica, alcanza el grado máximo de contraste con la mimética narración con la cual se inicia el diario. Además da lugar claramente a otro registro narrativo afin con las ideas decadentistas: el ocultismo. De hecho esta línea apuntala, pese a todo, el ambiente gótico y el tono siniestro al engranar como argumentos en la explicación de los hechos y mostrarlos como realidad comprobada.

La metamorfosis, pues, sucede en el protagonista, en el personaje metadieético y en el texto mismo, el cual establece la movilidad genérica como su modo de ser y su intención textual: el cuento se caracteriza por la hibridación con especial atención a lo gótico, como registro dominante por la coloración emocional que intenta dejar en el lector: el miedo.

Sin embargo tampoco esto define por entero al relato. De la misma forma que en la obra anterior, aquí hay un rasgo textual sobresaliente, en tanto matiza definitivamente la poética de la narración. Se trata de la hipercodificación por vía de las referencias intertextuales -reales y ficcionales- y la intercodicidad que, desde el paratexto hasta la secuencia argumental específica, apoya y subtextualiza tanto el ambiente como la pintura de personajes y la propia trama en progresión. Sin olvidar que, en este caso, hay una indiscutible presencia decadentista.

Las continuas referencias a textos literarios (citados, aludidos, reseñados, ficticios, reales) a diversos artistas y filósofos, a grabados, dibujos, tapices, géneros y tradiciones estéticas, hacen de ésta una obra

muy exigente con el lector. Esto, a final de cuentas, es una estrategia narrativa que trae implícito a su lector ideal.

En consecuencia el texto no intenta generar el miedo solamente, sino también una actividad intelectual reflexiva hacia la realidad y la manera en que la vemos. Así, al procurar la perplejidad y la también lúdica actividad lectora de construir un sentido a partir de los “puentes” referenciales y autorreflexivos –literatura sobre literatura-, se introduce una coincidencia con la narrativa neofantástica.<sup>377</sup> En esto se acerca al planteamiento novedoso hallado en “Rudisbroeck...”, aunque con ciertas variaciones genéricas.<sup>378</sup>

Mas de cualquier modo, en esta alquimia del texto que transfigura géneros y tradiciones literarias, se da la inestabilidad narrativa propia de lo fantástico, aunque tenuamente *desiniestrizado* para propiciar también una respuesta intelectual por parte del lector. Por lo demás hay definitivamente una potencia fantástica como sustrato de lo gótico o de lo neofantástico y, por supuesto, en la estructura del proyecto narrativo, que está orientada a exponer lo sobrenatural en gradación desde su ocultamiento inicial hasta su presencia indiscutible: se esconde para mejor mostrar; ésa es su dinámica, si bien no se emplean de manera consistente los mecanismos de indeterminación.

La estética de lo propiamente fantástico, en tanto modo narrativo, no se presenta, pues, sino parcialmente, ya que la intención textual básica se basa en el predominio del registro gótico. De cualquier manera me parece claro que, en la intención estética, se trasluce lo fantástico sin el cual el cuento no hubiera sido posible. Ni su sentido ni su *pathos* podrían darse sin la *fantasticidad* realista del inicio.

---

<sup>377</sup> Sin ser genérica ni tradicionalmente fantástico, el cuento se abre a la posibilidad neofantástica porque no codifica dudas, sino perplejidad y aceptación de los hechos insólitos. Este último aspecto lo comparte con el gótico, al menos en su definición canónica. Esta línea neofantástica supondría una –ligera en este caso- *desiniestración* general, como lo he apuntado en el capítulo primero.

<sup>378</sup> *Vid. Supra*, pp. 179-180.

“El discípulo...” es otra clara muestra de alquimia textual como “Rudisbroeck...” La omnipresencia de lo siniestro es la base. Se trata de un cuento gótico-hermético anclado en registros fantástico-realistas y alegórico-decadentistas, codificado en clave intertextual y metaliteraria posmoderna, con lo cual el texto dialoga consigo mismo y con diversos géneros y tradiciones literarias. Si “Rudisbroeck...” privilegia la estética de lo fantástico, “El discípulo...” la convierte en sedimento narrativo y opta por la certeza de lo imposible, no por la poética de lo incierto. Estos sentidos opuestos son igualmente transgresores, pero son dos caras distintas de una misma estética que transfigura casi toda noción canónica en la periferia y el corazón de lo fantástico. Emiliano González logra así su propia alquimia escrita; un aquelarre en sus bosques narrativos, una acertada -equivoca- alquimia del texto.

## Conclusiones

Emiliano González es uno de los escritores mexicanos más comprometidos con la tradición de la literatura fantástica. El panorama de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XX estaría incompleto sin su inclusión. Esta investigación tenía por objetivo visualizar, comprender la poética del autor para, en consecuencia, situarlo en un lugar visible dentro de dicha panorámica. Creo que el análisis de sus textos y el recorrido por los laberintos de su obra han mostrado la pertinencia de este propósito.

Como lo he planteado en el capítulo tercero, la narrativa del autor puede dividirse en dos vertientes muy visibles: los textos de carácter gozoso en la línea hedonista-erótica, generalmente de discurso preciosista, y los de naturaleza terrorífica y macabra, fuertemente enraizados en las tradiciones fantástica y gótica.

Pero esta última se encuentra matizada también –como se evidenció en el análisis- por otros géneros como el cuento de hadas y la ciencia ficción, todo esto sin olvidar la clara influencia del decadentismo, el modernismo y el romanticismo, así como de las estrategias de intertextualidad y referencias reales y ficcionales que diversifican el sentido de sus relatos.

La tradición fantástica de la que abreva González no es la del cuento de inspiración legendaria mexicano ni la de aquella cuentística que –según lo visto en el segundo capítulo- ayuda a establecer la tradición de lo fantástico mexicano. Es decir, en lo general González no suele retomar a Reyes, Fuentes (pese a ciertas similitudes con *Aura*) o Pacheco; ni siquiera a los marginales Tario, Dávila o Dueñas.<sup>379</sup> Resulta, en cambio, mucho más cercano a Darío, Lugones, Nervo y Quiroga, entre los hispanoamericanos y, todavía más, a los autores europeos (Machen,

---

<sup>379</sup> Como mencioné en el tercer capítulo (*Vid. Supra*, p. 92), excepto José Emilio Pacheco, ninguno de ellos está contemplado en ninguna de sus dos antologías.

Shelley, Huysmans, y algunos estadounidenses (Poe, Lovecraft y el círculo de los mitos de Cthulhu).

¿Cómo y por qué sucede esto y, sobre todo, qué significado le da a la narrativa de Emiliano González?

Por principio estableceré que “Rudisbroeck o los autómatas” y “El discípulo: una novela de horror sobrenatural” son los relatos más representativos del autor. En ellos se reúnen todas las características de la obra de González; son cuentos de largo aliento, que indudablemente rozan las fronteras de la novela corta, pero –con cierto aire de conveniente indeterminación- pueden aún considerarse cuentos por su ausencia de catálisis. A la vez, la falta de ripios preserva la intensidad específica del cuento, cuestión indispensable en este género que debe estar enfatizada cuando se trata de un texto fantástico.

Emiliano González tiene, por supuesto, cuentos mucho más identificables dentro de los límites del género; pero los dos textos a los que principalmente atendí en esta investigación poseen una conseguida inestabilidad genérica acentuada definitivamente por la poética en ellos implicada.

Pero como antes mencionaba, si pensamos en varios de los más logrados relatos del autor, se puede apreciar claramente que, en ninguno de ellos, hay elementos que no estén presentes –generalmente con ventaja- en ambos o en alguno de los cuentos aquí analizados.

En efecto, el gótico lovecraftiano de “La herencia de Cthulhu”; lo plenamente fantástico (aun con elementos góticos) de “El ídolo” y de “Último día en el diario del señor X”; la línea maravillosa –no todoroviana- del cuento de hadas de “La mantis”; o la ciencia ficción de “La extraña aventura de Bruisov”, están visiblemente desarrollados en “Rudisbroeck...”.

Por otro lado, en “El discípulo...”, se hallan presentes los elementos señalados de los tres primeros cuentos, a los cuales habría que sumarles el componente esencial de “De las bizarrías de Nusch Cavalieri”: el

decadentismo. De hecho éste aparece un tanto vagamente en “Rudisbroeck...” y se convierte en algo casi definitorio en “El discípulo...”

En cualquier caso, si tomamos ambos textos aquí revisados, puede decirse que al ser “Rudisbroeck...” un texto fantástico y “El discípulo...” uno gótico, Emiliano González recorre un camino literario al revés. Aunque, ciertamente, el primer cuento pertenece al territorio de lo fantástico romántico; mientras el segundo atañe más a lo fantástico realista y a lo neofantástico, a pesar de ser predominantemente gótico.<sup>380</sup>

Entonces, si bien lo fantástico y lo gótico difícilmente pueden diferenciarse de modo tajante, en la narrativa de González se integran sin reservas: la intención textual parece querer trascender el problema de un conflicto genérico tal vez más teórico que funcional en el contexto de hibridación y fusiones de la narrativa posmoderna.

En cualquier caso el vínculo gótico-fantástico está apuntalado sobre la base de una conveniente inestabilidad narrativa que –como sucede con lo fantástico y lo neofantástico–, apunta hacia el terror, pero también hacia la perplejidad: nos acerca y aleja de la realidad para mejor propiciar una reflexión en torno a ella.

El vínculo mencionado tiene un sentido específico. El surgimiento del gótico abrió un espacio a lo sobrenatural en los dominios canónicos de la razón, donde había una especie de absolutismo literario filosófico y *racionalizante*: esto no era necesariamente erróneo, sin embargo restaba posibilidades ontológicas y estéticas.

Así, lo gótico introduce temas, motivos, formas discursivas, ánimos textuales –necesarios– que intensifican emotivamente el discurso literario. Todo esto también lo convierte en programa estético el romanticismo, pero

---

<sup>380</sup> Después de todo, *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Dudley*, la más reciente obra narrativa del autor, prácticamente no posee componentes fantásticos, sino góticos, aunque ahora mezclados con fuertes rasgos futuristas y casi dentro de la línea del ciberpunk. Es decir, finalmente parece prevalecer lo gótico en el autor, aunque esto puede deberse a que, en un nivel estrictamente temático, para que se presente plenamente lo fantástico debe aparecer la posibilidad de lo sobrenatural; a diferencia del gótico, donde se puede prescindir totalmente de este factor.

al surgir la literatura fantástica –necesariamente después de la gótica-, aparte de retomar el planteamiento, lo posiciona en la cúspide de lo inquietante, dentro de una inestabilidad narrativa y una indefinición isotópica.

La literatura fantástica se nutre, por supuesto, de la gótica y de la estética del romanticismo; primero en el contexto de lo lúgubre misterioso y casi irreal; y posteriormente en el ambiente de la cotidianidad más segura y ordenada. En el fondo, gótico y fantástico se hallan vinculados por el romanticismo, no como un movimiento literario, sino –y aquí sigo a Octavio Paz- en tanto ideología que se extiende a lo largo de los siglos XIX y parte del XX.

Al margen de que tanto lo gótico como lo fantástico tengan existencia previa y posterior al romanticismo literario, ambos conforman un tipo de literatura no mimética que requiere devastar la estabilidad racional del mundo literario y circundante. En tanto el hombre no es sólo razón y la misma racionalidad no alcanza para explicar lo que se ha llamado *realidad*, la literatura puede –y debe- proyectar mundos *otros*, donde el hombre se confronte y complemente con realidades *otras* que subviertan la lógica aprendida –y aprehendida- por generaciones.

La fantasía propia del cuento de hadas, por ejemplo, no cuestiona realmente el mundo establecido porque se sitúa al margen de la realidad. Funciona, entonces, como referente imaginario –con frecuencia simbólico-, como objeto puramente intencional que, al no ser mimético, funge como artificio y establece otro pacto de ficción: su intención textual es otra.

Lo fantástico, en cambio (especialmente su veta realista y moderna), se sitúa en la realidad misma –es decir en su concepción canónica- para sacudir el paradigma en el cual se asienta. La naturaleza de lo fantástico es necesariamente transgresora y de ahí que resulte ontológicamente subversiva.

En efecto, al cuestionar severamente el paradigma de realidad –a partir del *pathos* provocado en el lector-, consigue inestabilizarlo

emocional e intelectualmente y resquebraja su idea del mundo. Pero al ser precisamente el lector –el ser humano- quien ha canonizado esa idea de la realidad, él mismo queda en entredicho, en tanto sujeto pensante que dialoga con un mundo creado a su conveniencia lógica. En este sentido, el lector debe replantearse su identidad y su idea de realidad.<sup>381</sup>

Justamente, uno de los movimientos literarios más transgresores en su momento fue el decadentismo, el cual mucho tenía de romántico, nuevamente en el sentido ideológico. Los intereses decadentistas por el ocultismo, el satanismo y su alto sentido de lo estético, lo ubican como un complemento del todo pertinente de la naturaleza subversiva de lo fantástico.

Emiliano González es el autor que supo ver y materializar las posibilidades literarias de ese vínculo que, a la luz de lo mencionado, parece lógico y hasta necesario. Sin embargo, González es el único escritor de lo fantástico – al menos en México- que propone esta fusión narrativa.

La poética del autor no es comprensible sin la intervención de lo decadente, con el cual matiza la poética de lo fantástico en sus cuentos. Si se considera que ya en “Rudisbroeck...” hay algunos elementos decadentistas, que posteriormente se tornan esenciales en “El discípulo...”, puede decirse entonces que al decadentismo lo cubre de *fantasticidad*, mientras a lo fantástico lo *decadentiza*. De esta forma enfatiza ambas líneas. Además, con esto, la propia obra narrativa de González queda en condición de ruptura respecto a estas dos claras vertientes de su genealogía. La fusión trastoca también lo que tradicionalmente se entendería por fantástico y por decadente.

---

<sup>381</sup> El texto literario en general debe ser interpretado para comprender cómo es, pero – y he aquí el círculo hermenéutico de Heidegger- tal comprensión no es valiosa por sí, sino por cuanto nos deja revelarnos ante nosotros mismos. Dialogamos no para entender el texto, sino para entender cómo somos nosotros. En la literatura fantástica, a través del *Doppelgänger*, de todo lo siniestro, de lo otro, de la inquietante posibilidad de lo sobrenatural, se asoma lo oculto para darnos ciertas claves sobre nuestro ser.

La poética de Emiliano González es la del aquelarre intelectual, donde los diferentes registros de lo oscuro y terrorífico se penetran y matizan, se metamorfosean en deformidades transgresoras para dar lugar al monstruo. Así, lo gótico, lo fantástico, lo decadente, el cuento de hadas convenientemente *gotificado*, la leyenda, la ciencia ficción de tono siniestro, se encuentran en interacción continua y consistente, intercambiando sustancias, tornándose equívocas (como es notable en los cuentos analizados) y enriqueciéndose mutuamente para aumentar sus efectos en el lector. El terror –su representación estética– es el oficiante de dicho aquelarre.

Pero he mencionado un extraño oxímoron: “aquelarre intelectual”. Pues ciertamente no debe ignorarse una de las líneas definitorias de la narrativa del autor, la cual proviene de Borges: su indudable valor metaliterario, tanto por vía de lo meta, intra e intertextual. En efecto, en medio de lo inquietante de las tramas en progresión, encontramos con mucha frecuencia referencias –verdaderas o fingidas *ex profeso*– que el lector debe explorar para dialogar convenientemente con el relato, el cual también por esto se vuelve monstruoso, pues se acentúa la hipercodificación textual.

Así, de alguna forma estos procedimientos logran un efecto *desiniestrizante* y funcionan como distanciamientos “brechtianos” que interrumpen el efecto emocional de la narración, pero con frecuencia, ya insertados en la dinámica de producción de sentido, enfatizan, al final, el *pathos*, sin dejar –en un segundo momento– de propiciar la reflexión sobre el mundo proyectado por el texto como posible reflejo del mundo extratextual.

Por estas razones no he podido dejar de concebir los cuentos analizados en sus dimensiones metaliterarias. Si “Rudisbroeck...” es un anti-cuento de hadas gótico escrito en clave fantástica y “El discípulo...” es un texto gótico-hermético anclado en registros fantástico-realistas y alegórico-decadentistas, ambos están cifrados intertextual y

metaficcionalmente. Su reflexión metaliteraria apunta hacia una hibridación de los registros no miméticos para potenciar sus alcances. En este sentido, la línea seguida parece sintetizar, en lo general, los postulados neoclásicos y románticos para alcanzar una conmoción reflexiva. Y con la irrupción de lo neofantástico –en especial de Cortázar– ya no puede ser de otra manera.

Que “Rudisbroeck...” sea predominantemente fantástico y “El discípulo...” predominantemente gótico no impide considerar la narrativa de Emiliano González como de naturaleza fantástica. Es así porque –como lo he dicho en el capítulo primero– lo fantástico no debe verse como un género, sino como un modo narrativo, una lógica textual en la cual se codifica para erigir la incertidumbre. Es por lo tanto la inestabilidad narrativa la que resulta inquietante. Se diferenciaría, entonces, del gótico en que –aun con toda su carga de terror y horror– sus elementos se hallan debidamente estabilizados; el gótico violentaría así la realidad, con elementos que da por seguros, pero no suele basar su programa narrativo en una equívoca propuesta isotópica.

Pese a esto, como lo hemos podido ver aquí, lo gótico y lo fantástico –ambos con sus variedades y formas–, no son de ninguna manera excluyentes e incluso pueden dar paso a una estética narrativa dentro del panorama de la literatura no mimética.

Junto con Alfonso Reyes y Francisco Tario, (pese a la marginalidad de éste), Emiliano González configura al grupo de escritores de lo fantástico más cosmopolita de la narrativa mexicana, lo cual es acentuado justamente por la vía decadentista. Se establece así una dinámica en la cual lo fantástico y lo decadente son correlatos en la obra de Emiliano González.

Otra particularidad del autor es su ambivalencia modernista-posmodernista, pues si su *fantasticidad* pertenece al paradigma fantástico de lo moderno; su lúdica invitación a la lectura metaliteraria –necesaria

para activar todos sus sentidos- lo ubica dentro de los rasgos de la posmodernidad.

La literatura de nuestro país no posee, en efecto, a otro narrador cuya arte poética, en el terreno de lo fantástico, se componga de tanta variedad de registros. Sin embargo, la especificidad de la obra de González es la infiltración del terror –reflexivo- a través del preciosismo decadente. Emiliano González es el primer escritor decadente fantástico en México.

Según Joseph Addison, el placer provocado por el terror se explica porque, en su representación, uno mira al monstruo desde una distancia segura, de modo que es como mirarlo muerto. Estamos a salvo. La narrativa de González acorta mucho esa distancia: nos deja ver, no al monstruo, sino lo monstruoso, siempre a punto de devastar el mundo. Y detenido apenas por el frágil, brillante cristal de las ideas.

## Fuentes

### A) Directas

- González, Emiliano, *Almas visionarias*, FCE, México, 1987, 142 pp.
- , *Casa de horror y de magia*, Joaquín Mortiz, México, 1989, 116 pp.
- , "Emiliano González", en *Ruptura y diversidad*, UNAM, México, 1990, pp. 45-49.
- , *Historia mágica de la literatura I*, Editora y Distribuidora Azteca, México, 2007, 326 pp.
- , *La habitación secreta*, FCE, México, 1988, 35 pp.
- , *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, México, 1978, 218 pp.
- , *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico*, Ed. Samo, México, 1973, 184 pp.
- , *Neon City Blues. La muerte de Vicky M. Doodle*, Alfaguara, México, 2000, 126 pp.
- , *Orquidáceas*, FCE, México, 1991, 80 pp.
- y Álvarez Klein, Beatriz, *El libro de lo insólito (Antología)*, 2ª ed., FCE, Colección Popular # 409, México, 1994, 624 pp.

### B) Teórico-críticas

- Addison, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Tr. Tonia Raquejo Grado, Visor, Madrid, 1991, 242 pp.
- Alazraki, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?", en Roas, D., *Teorías de lo fantástico*, Arco/ Libros, Madrid, 2001, pp. 265-282.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, 7ª ed., FCE, Breviarios # 156, México, 1985, 510 pp.
- Aragón, Felipe, Francisco, *Lo fantástico en cuatro cuentos de Francisco Tario*, UNAM, FFyL, Tesis de maestría, México, 2006, pp.

- Aristóteles, *Poética* (versión J.David García), 2ª ed., UNAM, México, 2000.
- Armada Armada titulado “Emiliano González y su *Casa de horror y de magia*”, en [www.utep.edu/rllmc/resu.htm](http://www.utep.edu/rllmc/resu.htm).
- Baquero Goyanes, Mariano, “El cuento y los géneros próximos”, en *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, 2ª ed., Universidad de Murcia, Murcia, 1993, pp. 119-128.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique. Létique de l'incertain*, Larousse, París, 1974.
- Bioy Casares, Adolfo, “Prólogo” a Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo y Ocampo, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, 16ª ed., Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 7-17.
- Bockus, Bárbara, “José Emilio Pacheco, cuentista”, en Hugo J. Verani (Comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1994, pp. 185-199.
- Bordalejo, Bárbara, “La estética del horror. Edmund Burke, el horror tradicional y H. P. Lovecraft”, en *La Mancha. Espacio de literatura en español*. No. 22, 1º de septiembre de 2009, en <http://delamanchaliteraria.blogspot.com>.
- Borges, “El cuento no tiene ripios”, en Lauro Zavala (Comp.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM-UAM, México, 1996, p. 47-49.
- Borges, Jorge Luis, “La pesadilla”, en *Siete noches*, FCE, México, 1980, pp 33-54.
- , “Sobre el *Vathek* de William Beckford”, en *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 201-207.
- Botton, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., UNAM, FFyL, México, 2003 222 pp.
- Brasey, Édouard, *Brujas y demonios. El universo feérico*, Tr. Esteve Serra, Ed. Morgana, Barcelona, 2001, 225 pp.
- , *Enanos y gnomos. El universo feérico II*, Tr. Esteve Serra, Ed. Morgana, Barcelona, 2000, 210 pp.
- , *Hadas y elfos. El universo feérico I*, Tr. Esteve Serra, Ed. Morgana, Barcelona, 2000, 190 pp.
- Bravo, Víctor, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, 313 pp.

- Brushwood, John, "Características de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982", en *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México, 1985, pp. 17-34.
- Burdiel, Isabel, "Introducción" a Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, pp. 9-113.
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, TR. Menene Gras, Tecnos, Madrid, 1987, 136 pp.
- Caillois, Roger, "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica", en *Imágenes, Imágenes*, Trs. Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 9-42.
- Calvino, Italo, "Introducción" a *Cuentos fantásticos del siglo XIX* (Vol. I), Tr. Julio Martínez, 5ª ed., Ed. Siruela, Madrid, 2001, pp. 9-19.
- Carballo, Emmanuel, "El Carlos Fuentes de *Los días enmascarados*", en Alfredo Pavón, *Cuento y figura*, UAT, destino Arbitrario # 17, México, 1999, pp. 135-143.
- Cardona López, José, *Teoría y práctica de la nouvelle*, UACJ, Ciudad Juárez, 2003, 204 pp.
- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid, 2005, 447 pp.
- Castañón, Adolfo, *Alfonso Reyes. Caballero de la voz errante*, Editorial Tercer Mundo, Bogotá, 1991, 129 pp.
- , "Reyes, el duende y la comedia de los sentidos", prólogo a Reyes, Alfonso, *Mitología del año que acaba. Memoria, fábula y ficción*, Biblioteca popular Ciudad de México, Serie Narrativa, México, 1990, pp. 7-13.
- Cázares, Laura, "Lo grotesco en la cuentística de Sergio Pitól", en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, Serie Destino Arbitrario # 14, UAT, México, 1997, pp. 109-125.
- Cueto, Roberto, "La visión gótica", en *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Celeste Ediciones, Madrid, 1999, pp. 7-28.
- Chaves, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del Seminario de Poética ## 22, México, 2005, 435 pp.

- , *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del seminario de Poética # 17, México, 1997, 178 pp.
- , “Nervo fantás(má)tico”, en *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, CONACULTA, 4ª serie de Lecturas Mexicanas, México, 2000, pp. 9-30.
- , “Payno criptofantástico. Intermitencias mágicas en *El fistol del diablo*”, en *Literatura Mexicana*, Vol XIV, Núm 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 2003, pp. 63-74.
- Chávez Castañeda, Ricardo, “Sobre lo inexistente en México: el cuento de terror en México y Rafael Martínez Lloreda”, en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)*, Serie Destino Arbitrario # 14, UAT, México, 1997, pp. 217-240.
- Díaz, Ignacio, “Introducción” a *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*, UNAM, México, 2006, pp. IX-XXXV.
- Durán, Gloria, “*Aura* y sus precedentes en las primeras obras de Carlos Fuentes”, en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, UNAM, México, 1976, pp. 39-87.
- Durán, Manuel, “*Aura* o la obra perfecta”, en *Tríptico mexicano*, SEP, México, 1973, pp. 78-102.
- Eco, Umberto, “La religión de la belleza”, en *Historia de la belleza*, Tra. María Pons, 8ª ed., Lumen, Barcelona, 2007, pp. 329-360.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Tr. Helena Lozano, 2a ed., Ed. Lumen, Barcelona, 1987, 160 pp.
- Erdal Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Vervuert-Ediciones Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 1998, 155 pp.
- Fernández Poncela, Anna M., *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*, Narcea Ediciones, Madrid, 2000, 95 pp.
- Freud, Sigmund, “Lo siniestro”, en Hoffmann, E.T.A. y Freud, S., *El hombre de arena seguido de Lo siniestro*, Trs. L. Rosenthal- I. Becar, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, pp. 9-35.

- García Georgina, "Aura: la imaginación, el amor y la antehistoria", en *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, COLMEX, México, 1981, pp. 101-148.
- García, Irenne, "Fantasía, deseo y subversión", en Aralia López (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras del siglo XX*, COLMEX, México, 1995, pp. 297-311.
- Genep, Arnold van, *La formación de las leyendas*, Alta Fulla, Barcelona, 1982, 312 pp.
- González, Mario, "En compañía de un solitario", prólogo a Francisco Tario, *Cuentos completos*, 2 Vol., Lectorum, México, 2004, pp. 9-29.
- , "La materialidad de la conciencia", en *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tusquets, México, 2001, pp. 155-157.
- Hahn, Óscar, "Estudio" en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, 2ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2002, pp. 11-102.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo* FCE, México, 1978, 559 pp.
- Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico (las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, 269 pp.
- Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*, Tr. Geral Nyenhuis, Taurus, UIA, México, 1998, 463 pp.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1991, 211 pp.
- Jiménez, Ivette, et al., *La narrativa de José Emilio Pacheco*, COLMEX, México, 1979, 348 pp.
- Jolles, André, *Las formas simples*, Tr. Rosemarie Kempf, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, 242 pp.
- Juárez Oñate, Rafael, "Presentación" de la *Antología del cuento siniestro mexicano*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2004, pp. 5-8.
- Karageorgou-Bastea, Christina, "Un arrebató decadentista: el pragmatismo corpóreo de José Juan Tablada", en Olea, Rafael (ed.), *Literatura mexicana*

*del otro fin de siglo*, COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 35-46.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Fernand Céline*, Trs. Nicolas Rosa y Viviana Ackerman, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1989, 281 pp.

Lara Zavala, Hernán, "Prólogo" a *Ruptura y diversidad*, UNAM, México, 1990, pp. 7-12.

Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, UAT-UAP, Destino Arbitrario # 2, México, 1990, 152 pp.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Trs. Joan Viyoli y Michèle Pendanxs, 4ª ed., Anagrama, Col. Compactos # 324, Barcelona, 2004, 220 pp.

Llopis, Rafael, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Ed. Júcar, Madrid, 1974, pp. 417.

Lovecraft, H. P., *El horror sobrenatural en la literatura*, Tr. Melitón Bustamante, 4ª ed., Fontamara, México, 2002, 107 pp.

Martínez, José Luis, "Prólogo. Vida y obra de González Obregón", prólogo a González Obregón, Luis, *Las calles de México*, Alianza Editorial, México, 1991, pp. 9-14.

-----, *Guía para la navegación del Alfonso Reyes*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1992, 214 pp.

Mata, Óscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, UAM-UNAM, México, 2003, 166 pp.

Milner, Max, *La fantasmagoría*, Tr. Juan José Utrilla, FCE, México, 1990, 207 pp.

Minc, Rose Schatzky, *Lo fantástico y lo real: Juan Rulfo, Guadalupe Dueñas*, Rutgers University, Michigan, 1976, 175 pp.

Monsiváis, Carlos (Comp.), "Nota preliminar" a *Lo fugitivo permanece. 20 cuentos mexicanos*, 2ª ed., Cal y Arena, México, 2006, pp. 9-29.

Montero, Susan, "La periferia que se multiplica", en Aralia López (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, COLMEX, México, 1995, pp.285-295.

Munguía Zatarain, Martha Elena, “Cuentos del general y Noche al raso. La fundación de una poética del cuento mexicano”, en Olea, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 145-156.

-----, *Elementos de poética histórica. El cuento mexicano*, COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2002, 187 pp.

Navarro, José Antonio, “Conde Stanislaus Eric Stenbock”, en *Sanguinarius: 13 historias de vampiros*, Tr. José Luis Moreno-Ruiz, Valdemar, Col. Gótica # 60, Madrid, 2005, pp. 167-169.

Nietzsche, Friederich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para ninguno*, Tr. J. C. García Borrón, Ed. Origen-Ed.Omgsa, México, 1983, 294 pp.

-----, *El anticristo. El anticristiano. Maldición sobre el cristianismo*, Tra. Martha Kovacsics, Panamericana Editorial, Santafé de Bogotá, 1997, 151 pp.

-----, *El origen de la tragedia. Escritos preliminares. Homero y la filología clásica*, Tr. Eduardo Ovejo, Derramar Ediciones, Buenos Aires, 2008, 208 pp.

Olea, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, COLMEX-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004, 262 pp.

Ordiz, Francisco Javier, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, Universidad de León, León (España), 1987, 246 pp.

-----, “Introducción” a *Antología del modernismo (1884-1921)*, UNAM-ERA, México, 1999, pp. XI-LIV.

Papini, Giovanni, *El diablo*, s/Tr., Éxodo, México, 2006, 317 pp.

Patán, Federico, “Una rosa para Amelia. Cuentos góticos mexicanos”, en Alfredo Pavón, *Cuento y figura*, UAT, Destino Arbitrario # 17, México, 1999, pp. 121-135.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, 2ª ed., Seix-Barral, Barcelona, 1974.

Piñeiro, Aurora, *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*, UNAM, FFyL, Tesis de maestría, México, 2001, 260 pp.

- Pitol, Sergio, "Prólogo" a *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*, Porrúa, Sepan cuantos # 215, México, 1986, IX-XIX.
- Platón, "Simposio (banquete) o de la erótica", en *Diálogos*, s/Tr., 27ª ed., Porrúa, Sepan cuantos # 13ª, México, 2001, pp. 493-540.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Tr. Rubén Mettini, El Acantilado Quaderns Crema, Barcelona, 1999, 919 pp.
- Punter, David, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to The Present Day*, 2a ed., Longman, New York, 1996.
- Quiñones, Isabel, "Prólogo" a Peza, Juan de Dios, *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*, 2ª ed., Porrúa, Sepan cuantos # 557, México, 1992, pp. IX-XLVII.
- Quirarte, Vicente, "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial", en Olea, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 19-36.
- , "Frankenstein y sus transformaciones discursivas", en *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Paidós, México, 2005, pp. 19-50.
- Rabkin, Eric, *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976.
- Rank, Otto, *El doble*, Tr. Enrique Weigel, JCE Ediciones, Buenos Aires, 2004, 118 pp.
- Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", en Roas, D. (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44.
- Robles, Martha, *Escritoras en la cultura nacional*, Tomo II, Diana, México, 1989, 360 pp.
- Rodríguez Chicharro, César, "Los cuentos fantásticos de Justo Sierra", en *Estudios de literatura mexicana*, 2ª ed., UNAM, FFyL, México, 1995, pp. 39-64.
- Ruedas de la Serna, Jorge, "Una literatura para la vida", prólogo a Riva Palacio, Vicente y Peza, Juan de Dios, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 3ª ed., Instituto Mora-UNAM-CNCA-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, pp. 11-28.

- Rufinnelli, Jorge, "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en Hugo J. Verani, *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM-ERA, México, 1994, pp. 170-184.
- Saborit, Antonio, "Una vida subterránea", en *Pedro Castera*, Cal y Arena, México, 2004, pp. 13-55.
- Sarabia, Adolfo, "Carta introductoria" a Dante Gabriel Rossetti, *La casa de la vida*, Hiperión, Madrid, 1996, pp. 9-15.
- Schneider, Luis Mario, "Introducción. Pedro Castera: un delirante del siglo XIX", en *Las minas y los mineros. Querens*, UNAM, México, 1986, pp. 5-28.
- Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987, 300 pp.
- Tacconi, María del Carmen, *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995, 224 pp.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tra. Silvia Delpy, 4ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 1999, 141 pp.
- Tola, Fernando, "Prólogo" en Tola, F. y Muñoz, Ángel, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, Factoría Ediciones, México, 2005, pp. IX-XXVII.
- Toledo, Alejandro, *El fantasma en el espejo*, CNCA, México, 2004, 77 pp.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 8ª ed., Ariel, Barcelona, 2001, 188 pp.
- Vax Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, 4a. ed., Presses Universitaires de France, París, 1974, 127 pp.
- Vicente Torres, "El cuento mexicano de hoy", en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, UNAM, Textos de Difusión Cultural, México, 1996, pp. 147- 163.
- Zavala, Ana Laura, "La blanca lápida de nuestras creencias. Notas sobre el decadentismo mexicano", en Olea, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, COLMEX, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2001, pp. 47-60.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM, México, 2003, 159 pp.

-----, *Paseos por el cuento mexicano*, Nueva Imagen, México, 2004, 258 pp.

### C) Complementarias

Aguilar, Carlos, Curci, Loris y Molina Foix, Juan Antonio *Del giallo al gore: cine fantástico y de terror en Italia*, Madrid, Donostia Kultura, 1990, 307 pp.

Arreola, Juan José, “Anuncio”, en *Confabulario definitivo*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2002, pp. 123-128.

-----, “Baby H.P.”, en *Confabulario definitivo*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2002, pp. 121-122.

-----, “En verdad os digo”, en *Confabulario definitivo*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 2002, pp. 68-71.

-----, *La feria*, SEP, Lecturas Mexicanas # 86, Segunda Serie, México, 1987, 199.

Barrie, J.M., *Peter Pan*, Tr. Nazaret de Terán, Alianza Editorial, Madrid, 2008, 190 pp.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, 3ª ed., Grijalbo, México, 1989, 271 pp.

Baudouin, Charles, *Psicoanálisis del arte*, Editorial Psique, Buenos Aires, 1976, 298 pp.

Baum, Frank l., *El maravilloso mago de Oz*, Tr. Bea Villarino, 2ª ed., Mestas Ediciones, Madrid, 2003, 153 pp.

Beyer Ruiz, María Emilia, “De la transformación del hombre lobo”, en *Monstruos, sueños y otros cuentos...vistos desde la ciencia*, Paidós, México, 2007, pp. 31-37.

Bloch, Robert, “Cuaderno hallado en una casa deshabitada”, en *Malos sueños, felices pesadillas 2 (Antología)*, TR. Francisco Torres, 2ª ed., Valdemar, Madrid, 2004, pp. 861- 893.

Carroll, Lewis, “Alicia en el país de las maravillas”, en *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*, Tr. Adolfo de Alba, 7ª ed., Ed. Porrúa, Sepan Cuantos # 215, México, 1986, pp. 1-73.

- , "Las aventuras subterráneas de Alicia", en Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito. Antología*, Tra. Beatriz Álvarez Klein, 2ª ed., FCE, México, 1994, pp. 402-446.
- Conrad, Joseph, "La posada de las dos brujas", en *La posada de las dos brujas. Seguido de "Los idiotas", relatos de terror*, Tr. Rufo G. Salcedo, 3ª ed., Fontamara, Barcelona, 1998, pp. 13-55.
- Cortázar, Julio, "Axólotl", en *Cuentos completos/1*, Alfaguara, México, 1996, pp. 381-385.
- , "La noche boca arriba", en *Cuentos completos/1*, Alfaguara, México, 1996, pp. 386-392.
- Dick, Phillip K., *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, Tr. César Terrón, Edhasa, Barcelona, 2008, 314 pp.
- Ende, Michael, *Momo*, Tra. Susana Constante, Alfaguara, México, 2003, 274 pp.
- Éxodo*, en *La Biblia. Dios habla hoy*, 2ª ed., Sociedades Bíblicas Unidas, México, 1979, pp. 68-22.
- Fuentes, Carlos, *Aura*, ERA, México, 1988, 62 pp.
- Goethe, Johann Wolfgang von, "La novia de Corinto", en *El libro de los vampiros (s/c)*, Tr. R. Casinos Assens, 12ª ed., Fontamara, Barcelona, 2002, pp. 21-27.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, Tr. Esther Gómez Parro, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2007, 501 pp.
- , *Los mitos griegos, 2*, Tr. Esther Gómez, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2006, 549 pp.
- Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm, "La bella durmiente del bosque", en *Cuentos completos 2*, Tra. María Antonieta Seijo, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 66-70.
- Hawthorne, Nathaniel, "El velo negro del ministro", en *Wakefield y otros cuentos*, Tra. Martha Baranda, Lectorum, México, 2003, pp. 123-142.
- , "Rapaccini's Daughter", en *Mosses from an Old Manse*, A.L. Burt Company, New York, 1967, pp. 73-101.
- Hermes Trismegisto, "El poimandres", en *Corpus hermeticum y otros textos apócrifos*, Tr. Manuel Algara, 5ª ed., EDAF, Madrid, 2006, pp. 29-128.

Holmberg, Eduardo Ladislao, “Horacio Kalibang o los autómatas”, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, Ed. Coyoacán, 2ª ed., México, 2002, pp. 155-170.

Huysmans, Joris Karl, *A contrapelo*, Tr. Juan Herrero Cecilia, Cátedra, Madrid, 1984, 368 pp.

James, Montague Rhodes, “El grabado”, en *Felices pesadillas. Los mejores relatos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*, Tr. Francisco Torres, 5ª ed., Valdemar, Madrid, 2005, pp. 523-541.

-----, “Un episodio en la historia de la catedral”, en *Antología de cuentos de terror 2. De Charles Dickens a M.R. James*, Tr. Rafael Llopis, Alianza-Taurus, Madrid, 2004, pp. 252-275.

Keane, A. H., “Krao, the <<Human Monkey>>”, en <http://www.nature.com/nature/journal/v27/n689/pdf/027245a0.pdf>

Le Fanu, Joseph Sheridan, “Carmilla”, en *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Tr. Juan Antonio Molina Foix, 4ª ed., Valdemar, Madrid, 2003, pp. 55-171.

Le Roux, Françoise, “La religión de los celtas”, en *Las religiones antiguas Vol. III, Siglo XXI*, 9ª ed., México, 2005, pp. 109-184.

Lovecraft, H.P., “Arthur Jermyn”, en *Las ratas de las paredes y otros cuentos*, s/Tr., Grupo Editorial Tomo, México, 2003, pp. 105-123.

-----, “La ciudad sin nombre”, en *Antología de cuentos de misterio y terror*, s/Tr., 5ª ed., Porrúa, Sepan cuantos # 635, México, 2005, pp. 140-154.

-----, “La llamada de Cthulhu”, en *Felices pesadillas. Los mejores relatos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*, Tr. Francisco Torres, 5ª ed., Madrid, 2006, pp. 849-900.

----- y Hoffmann Price, E., “A través de la llave de plata”, en *Ciclo Randolph Carter I*, Tr. José A. Alvarado, 2ª ed., EDAF, Madrid, 2007, pp. 35-82.

----- y Derleth August, “La ventana en la buhardilla”, en *La olla de las brujas y otros cuentos*, Tr. Luis Rutiaga, Grupo Editorial Tomo, México, 2003, pp. 117-145.

- Lugones, Leopoldo, “Un fenómeno inexplicable”, en *Cuentos fantásticos*, Mestas Ediciones, Madrid, 2000, pp. 27-38.
- Machen, Arthur, “De las profundidades de la tierra”, en *El pueblo blanco y otros relatos de terror*, Tr. Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, Madrid, 2004, pp. 259-272.
- , “El gran dios Pan”, en *El gran dios Pan y otros relatos de terror*, Tr. Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, Madrid, 2004, pp. 21-118.
- , “El libro verde”, en Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito. Antología*, Trs. E.G. y B.A.K., 2ª ed., FCE, México, 1994, pp. 68-72.
- , *Los tres impostores*, Tr. Luis Loayza, Alianza Editorial, Madrid, 2003, 181 pp.
- Meyrink, Gustave, *El gólem*, Tr. Alberto Laurent, Ed. Edicomunicación, Barcelona, 1999, 283 pp.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Trs. Antonio Ramírez y Fernando Navarro, Alianza, Madrid, 2007, 612 pp.
- Pacheco, José Emilio, “El viento distante”, en *El viento distante*, 3ª ed., ERA, México, 2000, pp. 25-28.
- , “Parque de diversiones”, en *El viento distante*, 3ª ed., ERA, México, 2000, pp. 29-38.
- Pauwels, Louis y Bergier, Jacques, *El retorno de los brujos*, Tr. J. Ferrer Aleu, Plaza y Janés, Barcelona, 1962, 635 pp.
- Péladan, Josephin, “Curiosa. Flirteo platónico”, Tra. Beatriz Álvarez Klein, en González E. y Álvarez Klein, B., *El libro de lo insólito (Antología)*, 2ª ed., FCE, México, 1994, pp. 141-157.
- Pereyra, Armando (Coordinador), *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, UNAM-Ediciones Coyoacán, México, 2004, 530 pp.
- Perrault, Charles, “Barba Azul”, en *Cuentos de Perrault*, s/Tr., 9ª ed., Porrúa, Sepan Cuantos # 263, México, 2006, pp. 75-83.
- , “La bella durmiente del bosque”, en *Cuentos de Perrault*, s/Tr., 9ª ed., Porrúa, Sepan Cuantos # 263, México, 2006, pp. 57-67.

- Poe, Edgar A., "La verdad sobre el caso del señor Valdemar", en *Cuentos, I*, Tr. Julio Cortázar, 13ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 119-129.
- , "Berenice", en *Cuentos, I*, Tr. Julio Cortázar, 13ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 294-302.
- , "Ligeia", en *Cuentos, I*, Tr. Julio Cortázar, 13ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 302- 320.
- , "Morella", en *Cuentos, I*, Tr. Julio Cortázar, 13ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2003, pp. 287-293.
- Polidori, John William, "El vampiro", en *El libro de los vampiros*, Tra. Martha Pérez, 12ª ed., Fontamara, México, 2002, pp. 53-78.
- Potocki, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Tr. Rufo G. Salcedo, 2ª ed., Ediciones Coyoacán, México, 2001, 168 pp.
- Quirón, Mónica, *Las sociedades secretas*, Perymat Libros, México, 2007, 190 pp.
- Rebolledo, Efrén, *Salamandra. Caro Victrix*, Factorías Ediciones, 3ª ed., México, 2005, 123 pp.
- Riva Palacio, Vicente y Peza, Juan de Dios, "La mujer herrada", en *Tradiciones y leyendas mexicanas*, 3ª ed., Instituto Mora-UNAM-CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2033, pp. 82-91.
- San Agustín, *La ciudad de Dios*, 7ª ed., s/Tr., Porrúa, Sepan Cuantos # 59, México, 1984, 625.
- Scott, Walter, *The Heart of Mid-Lothian*, J. M. Dent & Sons LTD, London, 1956, 688 pp.
- Shelley, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Tr. Ma. Engracia Pujals, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 2007, 356 pp.
- Stenbock, Stanislaus, Eric, "Historia verdadera de un vampiro", en *Sanguinarius: 13 historias de vampiros*, Tr. José Luis Moreno-Ruiz, Valdemar, Col. Gótica # 60, Madrid, 2005, pp. 171-181.
- Vidal, César, *Enciclopedia de las religiones*, Planeta, Barcelona, 1997, 736 pp.
- Wallace, Irving, *El fabuloso empresario. La vida y la época de P.T: Barnum*, 2ª ed., Grijalbo, Barcelona, 1972, 259 pp.

Walpole, Horace, *El castillo de Otranto*, Tr. Rufo G. Salcedo, Ediciones Coyoacán, México, 2001, 118 pp.