



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**DE LA OSCURIDAD Y OTROS FANTASMAS: LA
NARRATIVA DE MIEDO EN LOS CUENTOS DE
LORENZO LEÓN, EMILIANO GONZÁLEZ, MAURICIO
MOLINA Y BERNARDO ESQUINCA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ROBERTO DURÁN MARTÍNEZ



ASESOR: DR. JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA

MÉXICO, D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer las valiosas observaciones de mis sinodales, pues sin ellos este trabajo no habría llegado a buen término. En primera instancia expreso mis reconocimientos a la Dra. Graciela Martínez Zalce Sánchez y al Dr. Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano por sus comentarios y sugerencias tan certeros; asimismo, al maestro Armando Octavio Velázquez Soto por sus precisiones técnicas y observaciones críticas que enriquecieron la obra. Mención aparte merece la Dra. María Raquel Mosqueda Rivera, quien realizó un análisis crítico y metodológico de mi investigación a profundidad, de lo cual estoy muy complacido. Finalmente manifiesto mi agradecimiento profundo al Dr. José Eduardo Serrato Córdova, asesor principal de la tesis, un investigador riguroso y a la vez con un gran sentido del humor; estoy en deuda con él por sus agudos comentarios, por sus correcciones y sobre todo por su paciencia.

Para mi hija Rebeca, fuente de toda inspiración.
A Lulú por apoyarme a lo largo de esta ardua carrera.
Y a mi mamá Luz que esperó mucho tiempo este día.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
--------------------	---

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I. EL MIEDO EN LA LITERATURA	10
1. Una aproximación conceptual	10
2. Las variantes del género	15
3. Lo fantástico	28
4. El miedo en las letras mexicanas: un breve bosquejo.....	36
CAPÍTULO II. HACIA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA	50
1. Los géneros literarios.....	50
2. Niveles de análisis	53

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I. LORENZO LEÓN: EL ARQUITECTO DEL HORROR.....	62
1. Del periodismo a la literatura	62
2. La poética de la repulsión.....	63
3. La realidad envenenada	73
4. Un precursor del género <i>gore</i> en México	80
CAPÍTULO II. EMILIANO GONZÁLEZ O LOS AUTÓMATAS	85
1. Un alma visionaria.....	85
2. La escritura decadentista y el retorno del gótico	86

3. Penumbria: la ciudad del eterno presente	96
4. Sueño, horror y perversión	104
CAPÍTULO III. LA TRAMA OCULTA DE MAURICIO MOLINA	113
1. Un trayecto por la literatura de imaginación	113
2. La unión de los opuestos.....	115
3. La trama oculta	127
4. Vampiros, dobles y dioses antiguos en un abismo secreto	134
CAPÍTULO IV. BERNARDO ESQUINCA O EL CONTAGIO DEL MAL.....	142
1. Un narrador de misterios terroríficos.....	142
2. El principio de incertidumbre literaria.....	143
3. «Demonia», ¿un guion cinematográfico de terror?	158
4. La posesión demoníaca o el contagio del mal	164
CONCLUSIONES.....	171
BIBLIOGRAFÍA.....	178

INTRODUCCIÓN

Las historias de miedo —o de terror, como las conocemos popularmente— se encuentran en nuestra cultura desde hace ya un tiempo considerable. Hoy, por ejemplo, las observamos en la televisión, en el cine, en los videojuegos, en el internet, en las aplicaciones de dispositivos móviles y, por supuesto, en la literatura culta, por no decir que en todo el arte en general. El porqué de ese impacto en nuestra sociedad representa una cuestión interesante. La respuesta no es sencilla, ya que supondría, para empezar, un conocimiento sobre cómo funciona la psique humana individual y colectivamente, además de conocer los gustos de la época a considerar. Así, dado el interés que despiertan estas obras, ha surgido la idea de escribir el presente trabajo: una tesis que hable sobre el género de miedo en la literatura; específicamente, en las letras mexicanas.

A falta de estudios más profundos y rigurosos sobre dicho género por parte de nuestros críticos e investigadores en México, vale decir que esta propuesta pretende llenar, en parte, ese hueco; además de ser una aproximación, un punto de vista —eso sí— coherente que explique el funcionamiento de una obra literaria de miedo, básicamente narrativa, escrita en prosa y de extensión más o menos corta como lo es el cuento.

En general, la narrativa de miedo —en concreto el cuento de miedo relacionado con lo fantástico, lo sobrenatural y lo extraño— ha sido poco atendida en nuestras letras a lo largo de su historia tanto por los escritores como por los críticos. Esto se debe, quizá, a que suele considerarse como literatura popular y «menor», si se compara con la realista y «canónica»: llena de pasiones y conflictos que muestran al ser humano en su entorno cotidiano. Sin embargo, la literatura relacionada con el miedo también nos descubre una faceta más de nuestro ser: el asombro y el temor ante fuerzas desconocidas que no pueden ser explicadas

por la razón. Y en ese sentido, esta vertiente literaria llena de alguna manera un vacío, el de la pura fantasía, ligada a la sinrazón y el terror que despierta un mundo resquebrajado en sus leyes esenciales.

Para llevar a cabo esta tarea, me he propuesto estudiar, de manera puntual, los cuentos de cuatro escritores mexicanos —todavía en activo y por cierto poco conocidos—, cuya obra, considerada en conjunto, abarca los últimos treinta años (1978-2010). Los cuentistas son los siguientes: Lorenzo León (1953), con *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror* (2007), del cual analizaré dos cuentos muy breves: «Las madres» y «El bebé»; Emiliano González (1955), con *Los sueños de la bella durmiente* (1978), cuyo largo relato «Rudisbroeck o los autómatas» será parte de la presente investigación; Mauricio Molina (1959), con *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* (2012), del que estudiaré dos narraciones de mediana extensión: «La Bruja y el Alquimista» y «La noche de la Coatlicue»; finalmente, Bernardo Esquinca (1973), con su antología *Demonia* (2010), del que se desprende el cuento del mismo título, el cual será objeto de análisis.

Ahora bien, la tesis principal de mi estudio gira en torno a la siguiente cuestión: ¿cómo funciona un cuento de miedo, de tal forma que produzca el efecto deseado? Y esto, enfocado a los narradores ya mencionados, me lleva a otras preguntas. De entrada: ¿cómo se manifiesta el miedo en la obra de cada uno de los autores seleccionados? Lo cual implica también: ¿el tratamiento literario de cada escritor es semejante o distinto entre ellos? Es decir: ¿cómo se relacionan entre sí los diferentes tratamientos sobre el miedo que cada uno de los escritores postula en su narrativa?

De igual manera, hay otras preguntas que resultan muy útiles para delimitar mi postura: ¿Cómo se define el miedo desde el punto de vista literario y del arte en general? Y una cuestión esencial para la investigación, ¿cuál es la relación entre la literatura de miedo y el

género fantástico? ¿Cuáles son y cómo se definen las variantes del miedo, a saber lo siniestro, el terror, el horror y, más recientemente, el *gore*?

A partir de las preguntas mencionadas, planteo no una sino dos hipótesis generales de trabajo, que espero demostrar satisfactoriamente a partir de este ejercicio comparativo. Por un lado, en los relatos de Lorenzo León y Emiliano González, el miedo se vincula más con el horror, próximo al asco y a la variante *gore*. Además, en su obra el aspecto lingüístico posee una especial relevancia para la creación de una atmósfera sobrecogedora, a partir de los recursos descriptivos y retóricos, propios del lenguaje escatológico y la poética decadentista, por ejemplo.

Y por otro, en los cuentos de Bernardo Esquinca y Mauricio Molina, el miedo se despliega de manera más cercana al terror, que presenta puntos de contacto con el género fantástico, mediante la poética de la ambigüedad en la que se emplean varios recursos: la ambivalencia, lo apenas sugerido, la sustitución léxica, la ausencia de algún personaje, los vacíos de información y el manejo de diferentes puntos de vista narrativos.

Para resumir, en los cuentos del primer par de autores, el surgimiento del miedo se puede explicar, principalmente, por causas sobrenaturales, vinculadas con la aparición de lo monstruoso y lo repulsivo. Por el contrario, en el siguiente par, el miedo se relaciona con la incertidumbre, el saber qué sucedió realmente en sus narraciones: hay dudas sobre si las posibles amenazas son naturales o sobrenaturales, aunque todos los indicios apuntan hacia lo último. De igual forma, entre dichos escritores existen diferencias en el tratamiento específico del género, en cuanto a técnicas y temas, que también serán analizadas.

En función de lo anterior, mis principales objetivos son los siguientes: en primer lugar, definir qué es el miedo y sus variantes desde la perspectiva del arte y, en especial, de la literatura; en segundo, la metodología para analizar los cuentos de los autores propuestos con

base en niveles de estudio; en tercero, mostrar mediante dichos niveles cómo cada autor trabaja el miedo estético y, al mismo tiempo, realizar un comparativo entre los diferentes relatos de los autores que nos lleve hacia un mayor conocimiento sobre el miedo en la literatura y, de manera particular, en la literatura mexicana.

Para lograr mi propósito y demostrar mis hipótesis, he dividido la presente investigación en dos partes. En la primera —que funciona como marco teórico—, presento dos capítulos: uno, enfocado a las definiciones más importantes, referentes al miedo en la literatura; otro, a la metodología de análisis propuesta para abordar la obra de los autores.

Así, en el primer capítulo es necesario definir, para empezar, qué es el miedo —tema esencial del trabajo— desde la perspectiva del arte en general y, por encima de todo, de la literatura. Y aquí me interesa el fenómeno relacionado sólo con lo sobrenatural. Luego, en un segundo punto, explico la diferencia, o vinculación, entre las variantes del miedo: el terror, el horror y el *gore*, así como su relación con lo siniestro.

En tercer lugar, me parece pertinente mencionar, definir y esclarecer la relación de un género muy próximo al de miedo: el fantástico. Para concluir, considero necesario realizar un breve bosquejo de la literatura de miedo hecha en México y sus autores principales; asimismo, y de manera específica, los estudios e investigaciones precedentes sobre el género por parte de nuestros críticos.

En el segundo capítulo, planteo la metodología que aplico para el examen pormenorizado de los cuentos, la cual me llevará a la demostración de mis hipótesis. Este procedimiento se basa, de forma fundamental, en la propuesta estructuralista de Tzvetan Todorov y la narratológica de Luz Aurora Pimentel, aunque también muestro algunas teorías de otros estudiosos que pueden resultar de utilidad. El método, en general, consiste en el analizar los

siguientes tres niveles en los cuentos: primero: análisis de los enunciados y la enunciación; segundo, análisis espacio-temporal, y tercero, análisis temático.

En la segunda parte del trabajo, realizo el análisis particular de los relatos de cada autor. Para ello dedico un capítulo entero a la obra de cada uno de los escritores, de tal forma que todas las categorías de análisis sean examinadas exhaustivamente en los cuentos seleccionados. Por consiguiente, y presentándolos en un estricto orden cronológico por fecha de nacimiento, el primer capítulo habla sobre los relatos de Lorenzo León; el segundo, sobre los de Emiliano González; el tercero, sobre los de Mauricio Molina, y el cuarto, sobre los de Bernardo Esquinca.

A su vez, cada capítulo está dividido en cuatro apartados. El primero representa una breve semblanza bio-bibliográfica del autor; en el segundo, tenemos el análisis de los enunciados junto con los elementos retóricos y, además, la enunciación, ligada con las perspectivas narrativas; en el tercero, el análisis espacio-temporal (dividido en trama, tiempo y espacio), y para finalizar, en el cuarto, el análisis temático de los cuentos.

Para rematar, abro un espacio para las conclusiones generales de la investigación, con las que pretendo cerrar el círculo iniciado por mi primera pregunta: ¿cómo funciona un cuento de miedo, de tal forma que produzca el efecto deseado? En ese sentido, espero que las reflexiones finales sean lo suficientemente estimulantes para los lectores; es decir, que sirvan de base tanto para futuras investigaciones —pues, reitero, hay pocas obras críticas que hablen sobre el tema del miedo en la narrativa mexicana— como para despertar el interés en la lectura de obras literarias que bosquejen el mundo desde la panorámica de la fantasía sobrenatural, o mejor dicho del miedo sobrenatural. Sean, pues, bienvenidos a este recorrido por el mundo de las sombras, de la oscuridad y otros fantasmas.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

EL MIEDO EN LA LITERATURA

Cuando estamos solos demasiado tiempo,
poblamos de fantasmas el vacío.

GUY DE MAUPASSANT, «El Horla»

El miedo humano, hijo de nuestra imaginación,
no es uno sino múltiple, no es fijo sino
perpetuamente cambiante.

ROGER CAILLOIS, *El hombre y lo sagrado*

1. Una aproximación conceptual

En la vida cotidiana, la mayoría de las personas solemos enfrentarnos con peligros reales (el robo o un accidente, por ejemplo), producidos por fuerzas externas; o incluso, con amenazas imaginarias (la presencia de monstruos o seres malignos que nos acechan, por mencionar algunos), producto de nuestra mente sugestionada o supersticiosa. Y ante esas situaciones, la reacción natural que experimentamos es una emoción denominada con un nombre específico: miedo. Pero independientemente de qué o quién lo provoque, dicho sentimiento se encuentra, de una u otra forma, en cada uno de nosotros: representa un mecanismo de defensa, una forma de responder ante los potenciales riesgos del exterior, reales o imaginarios¹.

¹ Al respecto, resulta interesante la concepción histórica sobre el miedo, planteada por el historiador Jean Delumeau en su obra *El miedo en Occidente*, cuando menciona los antiguos mecanismos de defensa (puertas y compuertas de alta seguridad) de la ciudad de Augsburgo durante el siglo XVI, explicando que representan una especie de símbolo del miedo, ante la amenaza que representaban los extranjeros y los bárbaros (13-14). Él mismo puntualiza: «Porque no sólo los individuos tomados aisladamente, sino también las colectividades y las civilizaciones mismas, están embarcados en un diálogo permanente con el miedo» (14).

Existe, pues, una emoción muy poderosa en nuestra cultura que llamamos miedo y ha sido objeto de los más diversos estudios: desde los antropológicos y psicológicos hasta los religiosos y políticos. Es tal su impacto que desde siempre ha inundado el arte popular en la mayoría de las culturas del mundo, lo cual se traduce en leyendas y mitos al respecto. La representación del miedo ha llegado también al ámbito del arte culto: en la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, además del teatro y la literatura, entre los más destacados. En la actualidad, lo vemos desplegarse en el arte o cultura de masas; esto es, en los medios masivos de comunicación: los cómics, el cine, la televisión, los videojuegos, aplicaciones de dispositivos móviles, el internet, etc.

Ahora bien, de todas esas manifestaciones artísticas, debe resaltarse el concepto de miedo en la literatura —tema central de esta investigación—, particularmente en la narrativa. Decía al inicio que el miedo es una reacción instintiva ante el peligro; según la RAE, en el *Diccionario esencial de la lengua española*, se trata de: «Una perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario», en su primera y más importante acepción (974). Si esta misma noción la llevamos al caso concreto de las obras literarias, ¿nos interesa la idea del miedo en cualquier tipo de narración, ya sea novela o cuento, sin importar la corriente o el género?

Para responder a la cuestión anterior, es necesario considerar que en la literatura existen novelas y cuentos en los que los autores han tratado con profundidad y acierto esa emoción, dentro de un marco realista; es decir, crean ficciones donde el hombre se enfrenta con un riesgo real, como el que podríamos experimentar de verdad en nuestra existencia, que amenaza su intimidad o hasta su propia vida. Incluso en algunas de las composiciones clásicas, el peligro es imaginario, pues el autor crea uno o más personajes que han perdido la cordura, de tal suerte que su intención es mostrarnos precisamente ese proceso de enajenación

del alma humana. En consecuencia, sabemos que las causas del miedo en una obra realista son perfectamente explicables por la razón.

No obstante, existe otro tipo de ficción literaria donde el peligro que amenaza la integridad de los personajes no existe, al parecer, en nuestra realidad; se trata de un riesgo no explicable por la razón, ni por las causas naturales de nuestro mundo. Entramos, entonces, en el terreno de lo sobrenatural, de las fuerzas misteriosas que rodean la vida del hombre, hechas ficción, arte o estética literarias. Y tal fenómeno es el que he de analizar en este trabajo: el miedo en la literatura como ese sentimiento provocado principalmente por la irrupción o los indicios de la existencia de fuerzas sobrenaturales —sobre todo, las de carácter maligno— no explicables por la razón ni la ciencia.

De entrada, resulta importante enfatizar que ese peligro, principalmente sobrenatural, puede o no irrumpir dentro de la historia; en otras palabras, puede haber sólo indicios de su presencia. De igual modo, esta idea del miedo en la literatura, a la cual nos seguimos aproximando, apunta hacia dos temas principales: la muerte y el mal, aspectos que desarrollaré con mayor amplitud en el análisis temático de los cuentos.

Aquí baste decir, como primer punto, que la mayor amenaza, causante del peor de los temores para el hombre, es la muerte. En este tenor, Rafael Llopis plantea que el cuento de miedo «es un tipo de relato cuya materia prima no es tanto la muerte en sí como lo que haya o pueda haber después de la muerte: lo sobrenatural, la vivencia del Más Allá» (*Historia natural* 13). Es decir, son cuentos que tratan el miedo al más allá, inducido o provocado por fuerzas malignas.

Luego, como segundo punto, el mal dentro de nuestra cultura posee una gran significación en este tipo de historias, pues en ellas, se proyecta la lucha del bien contra el mal. En concordancia con esta idea, para Jaime R. Reyes Calderón, en la mayoría de las

culturas se ha pensado «el mundo como obra de un ser supremo al que se le opone otro ser de principios contradictorios, postulando a una divinidad positiva, una contraria responsable de lo material, carnal y de todas las acciones consideradas malas» (16).

Hasta ahora, en este breve intento por aproximarme a la noción de miedo en la obra literaria, he hecho hincapié en ese sentimiento desarrollado, con frecuencia, por los personajes como respuesta ante el peligro sobrenatural; pero se ha dejado de lado un aspecto importante: el lector ideal de este tipo de obras². Al respecto, Edgar Allan Poe, en su ya clásico ensayo «La filosofía de la composición», nos plantea que un relato o un poema debe escribirse en función de su *dénouement* (desenlace) y en especial de la impresión o efecto, situado en ese final, que se desea provocar en el destinatario (125-127). Así pues, el miedo como asunto principal en una ficción puede ser experimentado, en general, tanto por los personajes como por los lectores presupuestos para estas obras. Y si hay autores que escriben este tipo de relatos, es porque posiblemente su intención principal consiste en provocar miedo en ese lector potencial (o terror u horror, según veremos más adelante).

Me parece pertinente una aclaración. En un relato todo apunta, como ocurre en la estética de Poe, hacia el efecto deseado, y que es aplicable a todos los tipos de cuentos, sean realistas o no. Sin embargo, Tzvetan Todorov desestima este aspecto, pues para él una obra fantástica —objeto principal de su estudio en su obra *Introducción a la literatura fantástica*— no se define con base en la emoción producida en el lector o en los propios personajes; más bien,

² Cuando hablo de lector «ideal», me refiero al destinatario presupuesto por este tipo de narraciones: el aficionado al género de horror o de terror, el cual potencialmente puede experimentar el efecto de miedo y hacer caso a los «guiños» del autor. En este punto, me alejo del concepto de lector implícito que propone Wolfgang Iser en *El acto de leer* (1976), vinculado con la estética de la recepción. En dicha obra, el lector implícito constituye un marco de posibilidades para la interpretación de una obra literaria a la cual debe ceñirse el lector real, sumergido en los huecos o indeterminaciones, además de las determinaciones: parodias, las ironías o la metáforas, que el texto le ofrece para decodificarlo. En pocas palabras: el texto mismo ofrece ciertos programas de lectura, proyectados en el lector implícito.

se halla en una respuesta intelectual: la duda fantástica (34-35), ya que las emociones, como el miedo, cambian según el tipo de lector que se trate.

En este punto, estoy de acuerdo con que el efecto de una obra de miedo varía de un lector a otro, pues lo que para algunos es causa de miedo; para otros, de indiferencia o incluso de risa. La mayoría de las veces, los narradores escriben pensando en la impresión y la atmósfera que desean transmitir, comúnmente, para un lector ideal que reaccione en concordancia con el estímulo; aunque sabemos que otro tipo de lector podría sufrir o no la misma emoción (del personaje), y con ello identificarse o no con el relato. En contraparte con esta idea de Todorov, el escritor estadounidense de cuentos de horror Howard Phillips Lovecraft, en *El horror sobrenatural en la literatura*, nos dice que en los cuentos de miedo sobrenatural la sensación debe recaer en el lector, suponiendo que la mayoría de los lectores se adherirán a ese sentimiento:

El factor más importante de todo es la atmósfera, ya que el criterio último de autenticidad no reside en que encaje en una trama, sino en que se haya sabido crear una determinada sensación. [...] La única prueba de lo verdaderamente sobrenatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos (11-12).

Por lo tanto, y para completar esta idea sobre el miedo en la literatura, resulta necesario resaltar el papel de ese lector ideal. De ese modo, la noción más adecuada (y más aproximada, por cierto, considerando que no se trata de una ley científica infalible) cuando hablemos de una obra literaria de miedo sería la siguiente: Un relato de miedo es aquel donde el asunto principal lo constituye la emoción o sentimiento de temor que se puede despertar tanto en los personajes del relato como en los lectores ideales, ante la aparición o indicio de la existencia

de una amenaza a menudo sobrenatural; la cual además está conectada, por lo regular, con el más allá después de la muerte y con el mal.

Para lograr esta sensación de temor, los literatos se valen de diversos recursos. Uno de ellos consiste en la graduación de ese sentimiento; otro, en la irrupción o la ausencia física de la fuerza sobrenatural que representa la amenaza en la narración. Lo anterior, en definitiva, se relaciona con la evolución del género y sus variantes a lo largo de su historia, lo cual es el tema principal del siguiente apartado.

2. Las variantes del género

En este apartado, empezaré con un poco de historia. En primera instancia, y como una breve introducción, mencionaré las principales corrientes estéticas de las que surge la literatura de miedo, como el romanticismo y el gótico, además del decadentismo y el género fantástico. Luego, abordaré las principales variantes del género que han llegado hasta nosotros: lo siniestro, el terror, el horror y el *gore*. Mi intención es realizar un recorrido sucinto pero sustancioso, en el cual se mencionen de manera general las características más relevantes de esos movimientos y de las formas que el miedo ha adoptado en la narrativa. Por tratarse de un recorrido sumario, sé que habrá algunas omisiones en cuanto a obras y autores; para compensarlo, tomo en cuenta lo más representativo e importante para el género a investigar.

La literatura moderna de miedo nace hacia finales del siglo XVIII³. Se trata de una manifestación artística muy cercana —por no decir perteneciente— al romanticismo,

³ Aunque en épocas anteriores hay indicios de historias que tratan sobre el miedo sobrenatural (*La Biblia*, *El libro de Petronio* o incluso *La Divina Comedia*, por citar algunos), el período a partir del cual el miedo resulta un asunto principal del arte, específicamente en la literatura, es el romántico, pues los poetas y escritores tienen

movimiento en el que por lo general se exaltaba la libertad de la imaginación, el lirismo poético y la rebeldía como reafirmación de un *yo* personal. La literatura romántica y la de miedo responden al nuevo cambio de sensibilidad que se venía adoptando en Europa, como transición al siglo ilustrado o de la razón. Así pues, en sus inicios, la narrativa de miedo surge a la par de lo romántico y proviene, propiamente, de la novela gótica inglesa.

Pero ¿qué significa el término gótico? Para Mario Praz, los términos con que nos referimos a las obras de un determinado período histórico, como barroco o romántico, son sólo aproximaciones, categorías empíricas, carentes de rigor científico; pero aun así, resultan útiles para entender e interpretar los valores estéticos de aquellas obras, acordes con la época de su producción (36-40). En concordancia con Praz, el término gótico resulta sólo una aproximación a la sensibilidad de toda una época.

De este modo, gótico designa una corriente artística (nacida en el romanticismo temprano) en la cual los escritores crearon largas historias que provocaban miedo, donde aparecidos y fantasmas rondaban los antiguos castillos medievales, por cierto, de arquitectura gótica; dicho de otra forma, en estos relatos —casi siempre novelas— se presentan historias, recreadas en un pasado ubicado, con preferencia, en la Edad Media, símbolo de la oscuridad y la superstición europeas.

Este movimiento aparece, sobre todo, en Inglaterra. Inicia con Horace Walpole y su novela *El castillo de Otranto* (1764); continúa con el éxito de Ana Radcliffe y *Los misterios de Udolpho* (1794); Matthew Lewis, con *El monje* (1795), y llega a su apogeo con *Melmoth el errabundo* (1820), de Robert Maturin. Rafael Llopis, investigador exhaustivo sobre el miedo en la literatura, apunta: «Este tipo de novela, llamado novela negra —por lo

muy claro que una de las formas de exaltar la imaginación, reprimida por la diosa razón, es el ejercicio consciente de provocar temor ante la muerte, los aparecidos y la noche.

tenebroso— o novela gótica —por la arquitectura de su escenario [...] es la primera aparición real —violentísima— del terror sobrenatural en la literatura» (*Esbozo de* 38-39).

Gótico designa todo un género literario que se erige como padre del relato moderno de miedo e influencia, casi obligada, de los escritores que al día de hoy lo siguen cultivando. Además, comparte con el romanticismo el gusto por la noche, la melancolía, la soledad y, sobre todo, el placer en lo horrible, en el dolor y en el físico minado, características que se extenderán hacia finales del siglo XIX con el decadentismo. En efecto, la idea de la belleza clásica se amplía durante ese período: «De los mismos motivos que deberían provocar desagrado [...] brota un nuevo motivo de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo» (Praz 66).

La nueva sensibilidad se regodea en lo que anteriormente era considerado como la antítesis de lo bello y perfecto, de lo proporcionado y equilibrado: lo feo, inspirador tanto de la repulsión como del miedo. De nuevo, Praz menciona al respecto: «Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean» (68), lo cual nos muestra que, dentro de las nuevas inclinaciones, se busca liberar la imaginación en un terreno estético antes poco explorado.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, surge en Europa dicha corriente estética —heredera del romanticismo— en consonancia con los nuevos tiempos: el movimiento decadente, derivado del simbolismo francés. Los decadentistas se identificaron de tal manera con el mundo romano y bizantino en decadencia, en sus últimos estertores ante la amenaza de los bárbaros, que adoptaron ese término, pensando que su mundo estaba en igual peligro. Y la única liberación posible que hallaron fue la sensualidad desbordada en objetos alejados del canon de la belleza clásica, como una forma de evadirse de un mundo en descomposición

(Eco 350). Los motivos y prácticas de los decadentistas son muy bien resumidos por el escritor Umberto Eco: «La religiosidad *A´rebours* de los decadentes toma la vía del satanismo, con la adhesión a prácticas de magia y evocaciones diabólicas [...] infinitas celebraciones de sadismo, del masoquismo, de la apología del vicio [...] del placer basado en el dolor, de la exaltación de estados neuróticos» (352).

Otros temas de interés para el decadentismo fueron, además de lo demoníaco, la necrofilia, la admiración por la mujer enferma o tísica, la mujer como misterio de esfinge, la carroña o descomposición del cuerpo, la prostituta, la vejez, por mencionar algunos. La línea seguida por los decadentistas, como resonancia de lo gótico y el romanticismo, es la de provocar sensaciones extremas, afines con el horror y la repulsión exacerbadas.

A lo anterior, debo agregar que el punto clave de reunión entre el romanticismo y lo gótico lo constituye la fantasía del artista en libertad, como actitud contestataria que reafirma el *yo* subjetivo. Dicha fantasía se engloba en un género que analizaremos con mayor profundidad un poco más adelante: lo fantástico, y que también surge a la par del romanticismo. Tobin Siebers menciona: «Los escritores románticos de finales del siglo XVIII y del XIX definieron como romántica cualquier idea que captara la imaginación [...] *romántico* llegó a significar una grata clase de horror, así como ambientes, formas y seres fantásticos» (11).

Inicialmente, los escritores de lo macabro se desplazaban en diferentes líneas o combinaciones entre ellas: el romanticismo, lo gótico y lo fantástico. De esa mezcla en sus orígenes, la narrativa de miedo toma varios cauces: por una parte, dependiendo si la fuerza sobrenatural emerge o no dentro de la ficción, o si el fenómeno en apariencia sobrenatural puede ser explicado de forma racional, por extrañamiento que parezca; por otra, al regular el efecto

de miedo a partir de un elemento monstruoso en sí o de un ser repulsivo e incluso hasta sangriento. En consecuencia, surgen las variantes del miedo en la literatura que han llegado hasta nuestros días, empapadas —eso sí— de los nuevos gustos y temores del ser humano; todo esto a partir del siglo XIX hasta llegar a pleno siglo XXI.

Comienzo con la noción de lo siniestro, considerado incluso por algunos filósofos e historiadores del arte como una nueva categoría estética. Aunque el surgimiento de este concepto resulta novedoso en sí, no lo es el sentimiento al que nos remite, pues ha existido desde siempre como la base para explicar las fobias que han acechado al hombre desde el principio de los tiempos, y que se refleja, primero, en el cuento folclórico de miedo; luego, en casi todas las manifestaciones artísticas contemporáneas, ya sean cultas, populares o masivas.

La idea de lo siniestro se cimienta, más formalmente en la literatura, a partir de la lectura del relato clásico de E.T.A. Hoffmann «El hombre de arena», contenido en su colección *Die Nachtstücke (Los nocturnos)*, que se publicó en 1817. Y de esa lectura basada en el relato de Hoffmann, surge un ensayo o estudio en 1919, de igual forma clásico: «Lo siniestro» («*Das Unheimlich*»), de Sigmund Freud.

Por lo general, lo siniestro se refiere a algunos sucesos u objetos de nuestro entorno que son familiares, cercanos desde hace ya tiempo, pero que por alguna razón se vuelven espantosos o aterradores (Freud 12); o sea, causantes de miedo y angustia, tanto más porque dichos fenómenos caen en la categoría de lo extraño o de lo insólito, aunque sean posibles en nuestra realidad. El mismo poeta Schelling lo define del siguiente modo: «Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado (Ctd. en Freud 12). Eugenio Trías, en su estudio clásico *Lo bello y lo siniestro*, afirma al respecto: «se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada

y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico» (35).

En el caso de «El hombre de arena», Hoffmann plantea la idea de lo siniestro en diversos aspectos. Por ejemplo, uno muy importante sería un hecho traumático para la vida de Nathaniel, protagonista del relato: la historia del arenero que arroja arena a los ojos de los niños que no se duermen temprano, encarnado en la figura de Coppelius, amigo íntimo de su padre; años más tarde, transformado en Coppola, un vendedor de barómetros. Desde el principio hasta el fin del relato, la muerte de su padre, relacionada con Coppelius, marca su vida. Otro aspecto, la aparición de la muñeca Olimpia, autómata creada por el doctor Spalanzani, de la cual se enamora Nathaniel, pensando que se trata de la hija del doctor. Otro más, la locura paulatina de Nathaniel que despierta su otro yo (doble) y es la causa principal de su muerte.

De todo este inventario de temas siniestros, estudiados con detalle por Freud, se debe destacar que dicho sentimiento ocurre cuando el hombre se enfrenta a situaciones en apariencia «normales», y que por alguna cuestión de índole psicológica o social —ya sea traumas de la infancia o tabúes establecidos por la sociedad— se vuelven terroríficas, porque se encuentran en una zona reprimida, o que debe ser reprimida, del inconsciente. Por ejemplo, Olimpia representa un motivo *siniestro* conforme nos percatamos que no es un ser humano, pues se trata de una autómata; y si las máquinas son objetos sin vida, la aparente existencia autónoma de ese mecanismo sería una posible prueba del animismo o fuerza espiritual de las cosas —pensamiento supuestamente superado, reprimido ya por nuestra cultura— lo cual es causa potencial de miedo.

No obstante, sabemos que ese hecho se puede explicar racionalmente, dado que la muñeca es creada por el doctor Spalanzani mediante mecanismos, mientras Coppola le

proporciona los ojos para la autómeta. Se trata, pues, de algo extraño para nosotros, pero explicable generalmente por causas naturales⁴. Lo siniestro, pues, permea gran parte de la literatura de miedo, ya que muchos de los relatos pertenecientes al género juegan con la vuelta de lo que «debiera permanecer oculto, pero se manifiesta», como el regreso de los muertos y los espíritus.

Por tanto, lo siniestro es a menudo motivo de miedo (o de angustia) en la literatura, y que se encuentra a caballo con el concepto de miedo bosquejado al principio del capítulo: un sentimiento, por lo regular, provocado por una fuerza sobrenatural que irrumpe o da indicios de su existencia dentro de la ficción, donde intuimos que todo apunta a lo sobrenatural, al más allá, a veces con dudas entre si se trata de algo explicable de forma racional o no. Aunque la principal diferencia, entre esa definición con respecto a lo siniestro, es la siguiente: al final de la historia hay que descartar, generalmente, la explicación natural y extraña como la única posible, pues más bien el fenómeno se desplaza en los territorios del horror o lo sobrenatural malévolos.

Llegado a este punto, entramos en otro subgénero muy interesante del miedo: el terror. Esta concepción se relaciona, de manera cercana, con el sentimiento de angustia o del miedo a lo desconocido, a lo que nunca se objetiva de manera visible o palpable. En esa línea difusa entre lo siniestro y el horror (término que explicaré más tarde), se desplaza el terror. Félix

⁴ Otro buen ejemplo de lo siniestro, en pleno siglo XX, sería la película *Psicosis* del director Alfred Hitchcock, adaptación de la novela del mismo nombre, creada por Robert Bloch. En esta historia, Norman Bates, hombre que administra un motel apartado, vive solo con su madre. Al lugar llega Marion Crane, hermosa mujer, quien viene huyendo por un robo que cometió. La atmósfera, los animales disecados y los indicios de locura de Norman son motivos siniestros; asimismo, el asesinato de Marion, supuestamente realizado por la madre de Norman, recrudescen el efecto terrorífico.

Al final, cuando se descubre todo (por ejemplo, la muerte de la madre de Norman desde hace ya mucho tiempo), el efecto siniestro alcanza su mayor cima, pues creemos por un momento en las fuerzas sobrenaturales como causantes de la tragedia. Sin embargo, los crímenes son explicados por causas naturales y todo se vincula con el complejo de Edipo (trauma) y la locura del protagonista. A decir del propio Freud: «las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación [...] En cuanto sucede algo en esta vida susceptible de confirmar aquella viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro» (Freud 32).

Duque, en el *Diccionario de la existencia*, apunta: «podemos definir el terror (siempre en el plano artístico) como el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro» (572). Para él, ese sentimiento sublime avasalla el entendimiento, ya que no hay palabras para explicarlo; y si se combina con lo siniestro, su efecto es el terror que suspende nuestra capacidad cognoscitiva.⁵

Con todo, me parece que esa definición no considera el carácter ambiguo del ser u objeto que puede causar terror en la literatura, lo cual lo acercaría más a lo fantástico que a lo sublime e incluso a lo siniestro, porque hay dudas con respecto a si la fuerza terrorífica es natural o sobrenatural, y si existe o no. En términos de Todorov, por ejemplo, el ente maligno se ubicaría entre lo extraño y lo maravilloso, sin podernos decidir de forma tajante entre uno u otro. Hay indicios que apuntan a lo sobrenatural; pero también elementos que tienden a la explicación racional⁶.

Otro gran conocedor del género, el escritor norteamericano Stephen King, plantea que «[l]a emoción más refinada es el terror [...] En realidad no vemos nada. Es lo que ve la mente lo que convierte estas historias en relatos quitaesenciales de terror» (50). No hay pruebas concluyentes sobre la procedencia, natural o sobrenatural, de la amenaza terrorífica, pues aunque haya muchas sugerencias (marcas, retratos, fotografías, escritos o diarios, objetos misteriosos en el lugar de los hechos, etc.), el personaje y el lector no la ven físicamente;

⁵ Lo sublime, como categoría estética, se refiere al sentimiento que el sujeto experimenta ante algo grandioso, excelso o sumamente elevado, como algunos fenómenos naturales: el cielo estrellado, un abismo insondable, una violenta tempestad; e incluso algunas acciones grandiosas realizadas por el hombre, como cuando por ejemplo éste se sacrifica por una causa justa (Sánchez Vázquez 201). Enriqueciendo la idea de lo sublime, Eugenio Triás agrega: «el sujeto aprehende algo grandioso [...] que le produce la sensación de lo informe, desordenado y caótico. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en estado de suspensión ante ese objeto que le excede y le sobrepasa. Lo siente como una amenaza que se cierne sobre su integridad» (23).

⁶ Véase el apartado 1.3 de este mismo capítulo en el que desarrollo con mayor profundidad la idea de lo fantástico, relacionado con la duda o vacilación fantástica, aspecto principal de ese género literario.

luego, la imaginación perturbada duda y por eso cree lo que su mente sugestionada ha forjado; es decir, en cualquiera de las dos posibilidades. En consecuencia, el papel del lector de obras terroríficas resulta fundamental: él, al igual que los protagonistas de la historia, decide la mejor explicación de los sucesos que le han provocado un miedo intenso, con base en los datos mostrados por el narrador. Se convierte así en cómplice del autor, pues éste sabe que entenderá los guiños que deja en su camino.

Un relato clásico —en este caso novela— que maneja el concepto de terror de manera espléndida es *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James, pues no sabemos si atribuir ciertos hechos extraños y amenazantes en la casa a dos fantasmas o a la demencia de la institutriz que está contando la historia. Asimismo, el cuento «El Horla», de Guy de Maupassant, lleva este sentimiento hasta sus últimas consecuencias. El narrador-protagonista cree que en su casa habita una antigua fuerza maligna —llamada el Horla, proveniente del mar en una corbeta brasileña— que se posesiona de las cosas, toma sus alimentos, etc. Hay veces en que dudamos de la cordura del narrador (y todo se resumiría en lo siniestro); u ocasiones, de esa explicación racional, por lo que llegamos a creer en la presencia de ese espíritu malévolo (y todo apuntaría a la confirmación del horror). Todo el cuento gira en torno a esta cuestión, a este terror por lo desconocido, de tal forma que al final no podemos optar con certeza por alguna opción⁷.

Pero ¿qué sucede si la amenaza se muestra físicamente dentro de la historia y es además de carácter sobrenatural? En ese caso, nos hallamos en el campo del horror, otra variedad más del miedo en la literatura. Mientras lo siniestro se mueve en las coordenadas de lo

⁷ El protagonista mismo del cuento nos dice que «el hombre, desde que se piensa ha presentado y temido un ser nuevo, más fuerte que él [...] y que al sentirlo cercano y no poder prever la naturaleza de este dueño, ha creado, en su terror, todo un pueblo fantástico de seres ocultos, fantasmas vagos nacidos del miedo» (142).

extraño, aunque explicable por la razón, y el terror, muy cerca de lo fantástico y ambiguo, el horror se desplaza hacia lo maravilloso y sobrenatural de corte negativo. En esta modalidad, el objeto sobrenatural se presenta en la historia, causando un gran pánico, dado su aspecto físico horrible y repugnante en sí mismo. Aquí el miedo proviene de un objeto particular, conocido, pero dañino, macabro (a veces, del más allá de la muerte) y horroroso en extremo. En este punto, Félix Duque sostiene:

[E]l horror —esa suerte de sucedáneo burgués del terror— sería el sentimiento medroso de la exasperación del asco, de la repugnancia (en cuanto a la descomposición de lo bello) cuando el objeto productor muestra su vulnerabilidad [...] el horror en cuanto a sentimiento producido ante la presencia de algo descompuesto, o sea ante una belleza negativamente determinada, supone un paradójico reforzamiento del sujeto [...] es el sujeto que ubica su propio sentimiento en el objeto, viéndolo como horroroso, esto es: como exacerbación de lo feo (575-576).

El horror tiene, por un lado, un objeto determinado en el cual fijar su atención; ello implica que se le puede nombrar y se le puede «controlar» de algún modo, pues el miedo que causa se puede objetivar en algo horroroso pero, al fin, conocido. Por otro, su concepción se aproxima muy de cerca a la de lo bello meduseo, o bello horrible, que mencioné como motivo destacado del romanticismo, ligado con el gótico. Stephen King, por su parte, define el horror como la «emoción que subyace bajo el terror; una emoción ligeramente menos refinada porque no pertenece únicamente a la mente. El horror también provoca una reacción física mostrándonos algo que es físicamente perturbador» (50).

Si el centro de atención es algo horroroso, su paradigma clásico lo constituye lo monstruoso. La representación del monstruo dentro del arte y de la literatura ha tenido un auge espectacular en la época moderna a partir de finales del XVIII. Seres monstruosos emblemáticos encarnan en las figuras de obras espléndidas durante el siglo XIX: *Drácula*,

de Bram Stoker; el monstruo de *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson. Y en el XX, se destacan por ejemplo los monstruos primordiales de Lovecraft, pertenecientes a *Los mitos de Cthulhu*.

Actualmente, inmersos en los medios masivos de comunicación y más allá del fenómeno literario, el cine de horror se ha convertido en un producto cultural muy importante. Así, debo mencionar a los siguientes monstruos que ya se han vuelto clásicos: la niña poseída, Regan Macneil, de la película *El Exorcista* (1973), de William Friedkin, basada en la novela homónima de William Blatty; *Alien: el octavo pasajero* (1979), del director Ridley Scott; Fredy Krueger de *La pesadilla en la calle del infierno* (1984), de Wes Craven. Los ejemplos anteriores son sólo algunos de los monstruos más populares en la actualidad; esto sin tomar en cuenta los múltiples *remakes* de los clásicos tanto literarios como cinematográficos, como *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, adaptación de la novela de *Drácula*, y que tuvo una nueva versión en 1978 a manos del director alemán Werner Herzog.

Recapitulando, el horror, variedad del miedo muy popular en la actualidad, mucho más que lo siniestro o incluso el terror, se basa en un sentimiento de temor y repulsión ante una presencia sobrenatural que irrumpe abiertamente en la ficción. Por último, para reforzar esta idea, Noël Carroll, otro estudioso del horror como arte, menciona: «en las historias de *horror*⁸ no sólo es cuestión de miedo [...] Más bien la amenaza va combinada con repulsión, náusea y repugnancia» (58).

Como último punto, debo destacar el *gore*, una modalidad actual relacionada con el horror, pero que lo supera en intensidad. Se trata de un término que designa aquellas obras

⁸ El subrayado es mío. En la versión castellana de la obra, esta palabra se traduce de forma descuidada como *terror*, aunque la traducción más apropiada sería *horror*, tal como la conceptualizan los anglosajones. De hecho, el título original en inglés de la obra es *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*.

—provenientes sobre todo de los medios masivos, como la televisión y el cine, hasta llegar inclusive a la literatura—, cuyo objetivo (o «espectáculo») principal es mostrar la muerte sangrienta, con altas dosis de violencia, de algunos personajes y también monstruos en la ficción. La idea de este tipo de arte es simple: mostrar al máximo el cuerpo humano mutilado y destruido, lo cual puede provocar, tanto en los personajes como en el espectador, una repulsión extrema, morbo o fascinación, aparte de miedo propiamente, pues ataca su parte visual y sensorial en general, más que su mente e imaginación. Aquí se repite un tópico del romanticismo, acentuado en el decadentismo: el dolor y el placer sádico o masoquista, pero elevado a escalas hiperbólicas.

Cuando Stephen King plantea los niveles del género, menciona, primero, al más fino: el terror; luego, al horror, por debajo de aquél, y finalmente, en el nivel inferior la revulsión o repulsión como respuesta automática (52), lo que equivale en su propuesta al *gore*. Respecto a esta manifestación cinematográfica y literaria, debemos decir que trabaja también con la violencia extrema, sólo que aquí la muerte horrorosa y carnicera es provocada por una fuerza sobrenatural, casi siempre monstruosa; o, por los protagonistas al destruir a la entidad maligna.

En forma de crítica, Félix Duque postula que el verdadero relato de terror ha perdido fuerza en nuestros días, a causa de la parodia y el simulacro mediáticos que han llevado al género hasta excesos antes insospechados, donde la sangre corre en grandes cantidades, como en el cine *gore* y en las *stuff movies*⁹; todo ello ha ocurrido en detrimento de traducciones

⁹ En este tipo de películas, se muestran escenas de torturas, abuso sexual y asesinatos con violencia extrema, grabados además de manera descuidada y con medios semi-profesionales, tan verosímiles que parecen videos caseros y reales. Tal es la intención de este tipo de cine que se asemeja también a las *snuff movies*, las cuales presentan escenas del mismo tipo pero supuestamente reales, es decir, sin efectos especiales y grabadas con medios caseros. Esto me hace pensar en películas de terror que recurren a este tipo de técnicas: *La bruja de Blair* (1999) de Daniel Myrick o últimamente las películas de la saga *Actividad paranormal*, cuya primera cinta salió a la luz en 2007, dirigida por Oren Peli.

artísticas del terror (571-572). En pocas palabras, para el investigador, esos espectáculos resultan francamente vulgares y poco artísticos.

Difiero en parte con dicha postura. Más bien, el *gore* representa una propuesta estética, nacida como un reflejo de los nuevos tiempos, dominados sobre todo por los medios masivos de comunicación y la espectacularización de cualquier suceso, sea histórico, político, social o estético. En esencia, se rearma el discurso de la violencia extrema hasta convertirlo en un espectáculo junto con las mutilaciones, el placer sadomasoquista en el dolor del otro y la sangre en abundancia. Vivimos en una era globalizada, invadida por nuevas tecnologías como el ciberespacio que nos comunican en cuestión de segundos, pero también en un mundo violento, despiadado, en el que priva la ley de un capitalismo rapaz, provocador de desigualdades sociales y por ello de una violencia sin límites.

En este aspecto, el *gore* se verifica tanto en el arte realista como en el sobrenatural de miedo. En el primero, es usual verlo cuando observamos matanzas sangrientas, asesinos en serie que mutilan a sus víctimas; de igual modo, lo vemos desfilar cuando aficionados a los «deportes» extremos, cortan en trozos a sus víctimas, como en la película *Hostal* (2005), de Eli Roth. En el segundo, no podemos dejar de mencionar obras de miedo que son sangrientas en extremo: *El despertar del diablo* (*The evil dead*, 1981), dirigida por Sam Raimi, en la que las mutilaciones realizadas por los espíritus malignos y por los personajes inundan todo el tiempo el film; las novelas, relatos y sobre todo películas de zombis, vampiros, hombres-lobo y demás monstruos que se procuran un festín sangriento, como en *La noche de los muertos vivientes* (1968), del director George A. Romero, o la actual serie televisiva *The Walking dead*, basada en el cómic del mismo nombre.

En definitiva, las obras artísticas *gore*, en este caso de miedo, manejan el sentimiento de repulsión extrema ante imágenes, visuales y literarias, sangrientas y de mucha violencia, que

aparte del miedo, van más allá, ya que de manera repetitiva, juegan con el morbo y la fascinación de las personas, ligados al placer en el dolor y lo bello horrible de los románticos. Una posible explicación para el surgimiento de esta corriente en la época actual, quizá se encuentre en su valor catártico para la sociedad que la consume. En su obra *Zombis y vampiros posmodernos*, Jorge Martínez señala que el gore constituye una especie de paliativo para canalizar las energías negativas de los hombres:

En el gore hay un excedente que es intrínsecamente excesivo [...] este grita estentóreamente la hipótesis naturalista y materialista de que no somos más que sangre y carne, haciendo aparecer ambos elementos en una creciente abundancia de excrecencias orgánicas que se ofrece a la vista sin ningún tipo de pudor, superando en mucho lo que podría ser un suceso real y, por tanto, des-realizando y dando espacio para la risa, la adrenalina y el entretenimiento (157).

3. Lo fantástico

He revisado con detenimiento las variantes más destacadas del miedo en la literatura y, de paso, en los medios masivos de comunicación —como el cine y la televisión, sobre todo— pertenecientes a la cultura contemporánea. En dicha exposición se ha mencionado varias veces un término, muy relacionado con el romanticismo y con el gótico, pues ha surgido a la par de éstos; me refiero a lo fantástico, género en el cual se despliega y ejercita la imaginación del hombre, en el intento de plasmar mediante el arte su contacto con esferas desconocidas.

En un inicio, lo fantástico se relaciona con la fantasía pura, con las imagerías disparatadas de la mente; por lo que, su primer matiz es claramente negativo. Posteriormente, hacia finales del XVIII, toma su acepción moderna, al dar nombre a un género en el que se muestra al ser humano enfrentado con poderes transgresores de la realidad y que lo hacen

dudar de su validez. En función de ese significado que sigue vigente, a continuación voy a proporcionar algunas definiciones clásicas de este género; luego trataré de mostrar las similitudes y diferencias de lo fantástico con respecto a la literatura de miedo.

Para comenzar, Tzvetan Todorov plantea, en su *Introducción a la literatura fantástica*, que una obra literaria pertenece al género fantástico si lo más importante es la duda, la vacilación del lector ante un acontecimiento que rompa la normalidad dentro de la historia narrada, pues el hecho podría explicarse tanto con las leyes naturales como con las no naturales. Siguiendo esa tendencia, lo fantástico se sostiene hasta que el lector opta por alguna explicación, lo que nos lleva hacia géneros limítrofes con aquél. La explicación natural, por ejemplo, nos empuja hacia lo extraño; mientras la sobrenatural, a lo maravilloso.

Me gustaría ahondar un poco más en este último punto. En el intento por definir y delimitar lo fantástico, Todorov menciona dos géneros independientes que complementan su teoría: lo extraño puro y lo maravilloso puro; lo cual implica, a su vez, dos categorías híbridas en las que se desliza la literatura fantástica: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Lo fantástico, caracterizado por la vacilación o duda de los sucesos que ocurren en la historia, por lo general no se encuentra en estado puro; por ello, se traslapa con esos niveles, según la explicación que se le dé a los hechos sobrenaturales dentro de la narración. Para explicar lo anterior, transcribo la siguiente tabla, propuesta por el propio Todorov (44):

Tabla 1. Categorías híbridas de lo fantástico y dos géneros fronterizos: lo extraño y lo maravilloso puros.

Extraño puro	Fantástico-extraño	Fantástico-maravilloso	Maravilloso puro
--------------	--------------------	------------------------	------------------

En ella observamos que lo fantástico puro no existe; se desplaza entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso, pues se halla en la línea divisoria que los separa (estado de vacilación pura). Por igual, si los hechos en la ficción son considerados sobrenaturales, lo fantástico se desplaza hacia el lado derecho, propio del género maravilloso en estado puro; en cambio, si los hechos son descifrados como naturales, se dirige hacia la izquierda, donde priva el género de lo extraño puro (o lo siniestro).

Volviendo a la definición del género, Todorov escribe sobre la esencia de lo fantástico: «En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar [...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural» (24).

Para Todorov, el centro de atención que define lo fantástico —reitero— es, como primer requisito, la vacilación intelectual, esa incertidumbre entre la explicación natural y otra sobrenatural, que asalta a los lectores al percibir los acontecimientos de la historia; además, en segundo lugar, dicha vacilación comúnmente se representa en alguno de los personajes, por lo que la identificación con el lector se incrementa. Finalmente, como tercera condición, el crítico postula que el lector debe rechazar la interpretación alegórica y poética¹⁰ de la obra (32-33).

¹⁰ Con esta tercera condición Todorov se refiere a que en la historia fantástica los acontecimientos evocados no deben servir de marco para interpretarse de forma distinta a la que constituye su razón de ser: la vacilación o duda fantástica. Este es el caso de géneros que funcionan mediante convenciones literarias, como la fábula donde los animales se erigen como los personajes principales, pero que al final constituye una alegoría del hombre en el afán de prescribir una lección moral. El caso de la poesía es todavía más claro, porque se sabe que trabaja con el sentido figurado de la lengua (por medio de tropos y figuras retóricas), cuyo fin propiamente es el juego de palabras, la sonoridad verbal y las imágenes poéticas así producidas. Bien sabemos que lo fantástico apunta más que a ese juego, al cuestionamiento de la realidad enfrentada con lo sobrenatural.

En contraparte, Louis Vax presenta una definición de lo *fantástico* acaso más en concordancia con el género que nos ocupa: «Un cuento no es fantástico porque suscite entusiasmo, sino porque [...] desarrolla cierto tema de determinada manera, porque es una historia de brujo, vampiro u hombre-lobo, un relato a producir en el lector un estremecimiento particular, una exquisita angustia» (*Las obras* 15). Este autor se aboca más a la idea de lo *fantástico* por el tipo de temas que maneja el género; y además porque la impresión que produce en el receptor es el miedo. Para el investigador, lo fantástico es equivalente a lo que aquí llamo literatura de miedo.

Vax agrega dos aspectos esenciales que definen al género: primero, lo sobrenatural —en abierta crítica a los estructuralistas, como Todorov— ya que sostiene que lo *fantástico* no se percibe sólo con el entendimiento, sino que hace falta considerar las emociones o el efecto final que provoca en el lector real, ligadas a lo sagrado y lo numinoso (*Las obras* 19); segundo, la ambigüedad que con su doble sentido simbólico impregna la naturaleza de los objetos dentro de la ficción (21), lo que lo acerca más, en este punto, con la vacilación propuesta por Todorov.

Para completar la definición, me parece pertinente incluir la postura de Juan Herrero Cecilia, quien posee una visión más amplia de este género, al considerar sus aspectos narrativos en función del nivel pragmático (en relación con el mundo del lector y sus circunstancias comunicativas), en *Estética y pragmática del relato fantástico*. Para Herrero, el relato fantástico pretende «establecer una tensión o confusión problemática entre el nivel de la experiencia ordinaria y la alteración misteriosa de ese nivel por la irrupción de una fuerza irracional o supranatural que resulta racionalmente inexplicable y que produce en la interioridad del sujeto preceptor una sensación de fascinación, de inquietud o de angustia» (32).

Dicho de otro modo, Herrero define lo fantástico en función del enfrentamiento entre lo natural y lo sobrenatural que irrumpe violentando nuestro mundo, de tal manera que el receptor duda, provocando en él variados sentimientos: la fascinación, emoción positiva, frente a la posibilidad de la existencia de seres benéficos; o la inquietud y la angustia, sentimientos negativos próximos al miedo, ante la posible irrupción de fuerzas desconocidas y malignas.¹¹

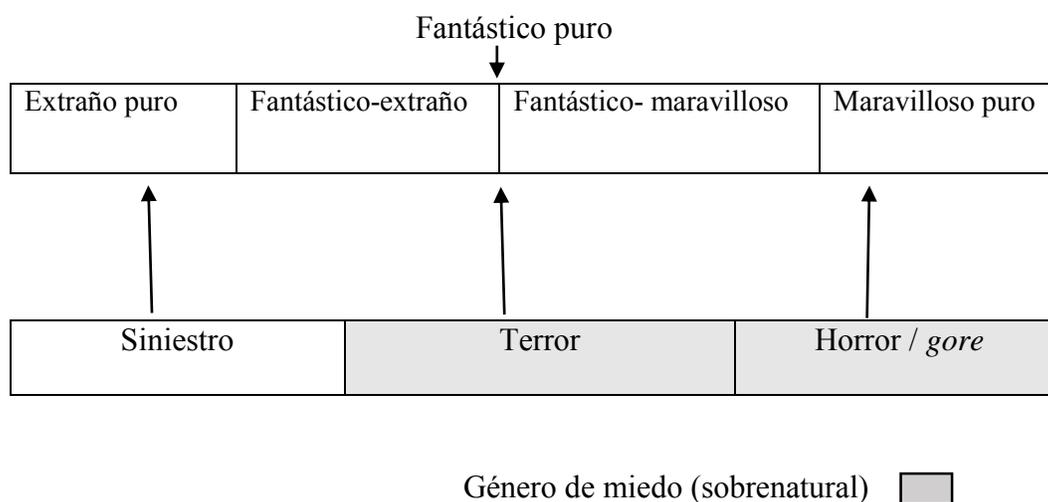
De regreso al asunto del miedo y su vínculo con lo fantástico, quiero destacar lo siguiente: lo esencial de la literatura fantástica es la duda sobre si los hechos ocurridos en los relatos (la posible irrupción de una fuerza sobrenatural en nuestra realidad) son explicables racionalmente o no, lo cual puede provocar variadas reacciones en el lector (fascinación, inquietud o miedo); por su parte, la literatura de miedo recurre a la presencia o indicios de la existencia de una fuerza sobrenatural que resulta amenazante, lo cual tiene como propósito provocar generalmente miedo en el lector ideal. Tenemos así lo que une o separa a ambos géneros: la explicación que define como natural o sobrenatural el suceso, independientemente del efecto de vacilación (intelectual) o miedo (emocional).

Si la explicación es dudosa para el relato de miedo, éste se asemeja en algunos aspectos a lo fantástico puro, con vacilación pura, en términos de Todorov, pero con un acento negativo: el temor, pues la fuerza, aparentemente sobrenatural, está ligada con el mal y el más allá, lo cual lo aproximaría más con la definición de Vax; esto aunque la amenaza nunca

¹¹ A este respecto, resulta interesante la postura de David Roas en su ensayo «La amenaza de lo fantástico». Este investigador comparte con Herrero la idea de transgresión o irrupción como elemento esencial de lo fantástico, puesto que para Roas la fuerza sobrenatural transgresora constituye una amenaza para nuestro mundo (8-9). A su vez, coincide con Louis Vax en que el efecto final más importante de un relato fantástico es el miedo o un sentimiento de inquietud, pues «se desarrolla en un clima de miedo y su desenlace (además de poner en duda nuestra concepción de lo real) suele provocar la muerte, la locura o la condenación del protagonista» (32).

se manifieste ni transgreda el mundo de la ficción¹². Por el contrario, si la explicación es natural para la historia de miedo, el resultado será un desplazamiento a las coordenadas de lo extraño o lo siniestro. Y si el cuento macabro presenta una explicación propiamente sobrenatural, se desplazará hacia las coordenadas de lo monstruoso, propio del horror que posee ciertas ligas con lo maravilloso de corte negativo¹³.

Tabla 2. La relación de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso con el género de miedo y sus variantes.



¹² Según lo ya expuesto, lo fantástico implica una idea de transgresión, o enfrentamiento entre lo sobrenatural con el orden natural concebido en el relato, con dudas sobre su explicación final. En el caso del terror —y he aquí una sustancial diferencia con lo fantástico— la amenaza se queda en suspenso, a la espera de una confirmación que la rechace o la certifique; en otras palabras, la irrupción de la amenaza no es clara, además de su explicación final, por lo que un relato de terror puede sumergirse en una ambigüedad todavía mayor.

¹³ El género maravilloso recurre a la presencia de seres sobrenaturales cuya su existencia no plantea ningún problema, pues una de las convenciones del género es la aceptación de hadas, elfos, monstruos, actos de magia, transformaciones, etc., verosímiles todos ellos en esos mundos de ficción y que por ende no implican una transgresión de sus leyes naturales. Mientras tanto el subgénero de horror manifiesta una predilección por lo monstruoso, la violencia y hasta lo sangriento, cifrada en seres sobrenaturales que por lo regular sí irrumpen y violentan (en algún momento) la noción de realidad de los relatos. El hecho es que los monstruos sí son verosímiles en la ficción puesto que se muestran abiertamente, pero también atentan contra el orden natural de esos mundos. Para concluir, lo maravilloso y el horror poseen ciertos puntos de contacto (la aparición de lo sobrenatural), aunque con acentos diferentes respecto a la idea de realidad (o verosimilitud) en sus historias.

Lo fantástico puro en esencia puede desplazarse en las coordenadas de lo maravilloso y lo extraño, de signo positivo o negativo, sin optar decididamente por alguna de ellas. En tanto, el género de miedo sobrenatural que hemos de estudiar en la presente investigación —con todas sus variantes, incluido el *gore*— posee algunos puntos de contacto con el ámbito de lo fantástico y lo maravilloso puros, ambos de tintes negativos.

Luego, se podría pensar que la literatura de miedo pertenece o es un subgénero de lo fantástico e incluso de lo maravilloso; más bien, diría que se trata de géneros independientes con propósitos (o efectos) diferentes, pero que llegan a cruzarse o a coincidir en algún momento (piénsese, de nuevo, en el terror). Mientras lo fantástico puede producir varios efectos emocionales (fascinación, excitación, inquietud o temor) sin preferencia por alguno, además de mostrar el enfrentamiento de lo sobrenatural con el orden natural, el género que deseamos analizar persigue un efecto final, el más preponderante: el miedo, sin que necesariamente se muestre a la amenaza sobrenatural irrumpiendo en los relatos¹⁴.

A manera de resumen, presento en la siguiente tabla (3) el género de miedo, sus categorías principales, así como las relaciones que establece con géneros fronterizos. Para concluir, la literatura de miedo (más cargada a lo sobrenatural) presenta puntos de contacto con lo fantástico puro, pero sobre todo con lo fantástico-maravilloso, en el caso del terror; asimismo, con lo maravilloso puro, en el caso del horror y del *gore*.

¹⁴ Esto constituye todo un tema de debate que concierne a la teoría de los géneros literarios. Para algunos estudiosos, por ejemplo, Herrera, lo fantástico posee dos categorías: lo fantástico clásico y lo neo-fantástico. En este último, cabe un subgénero: lo neo-fantástico numinoso (69-70), propio del género de miedo que yo postulo. Por el contrario, hay otros, como Emiliano González, quien afirma en el prólogo a su antología *Miedo en castellano*, que la literatura de miedo tiene dos modalidades: la fantástica y la macabra (6). En consecuencia, para estos estudiosos, sería válido hablar tanto de literatura fantástica de miedo como de literatura de miedo fantástico; es decir, el miedo como género perteneciente a lo fantástico, o como un género independiente con tintes fantásticos.

Tabla 3. El género de miedo (sobrenatural) y sus variantes, así como las relaciones con otros géneros.

	Género de miedo (sobrenatural)		
Variante	Terror	Horror	<i>Gore</i>
Relaciones con otros géneros	Presenta ligas con lo fantástico puro (ambigüedad y vacilación) y principalmente con el género híbrido de lo fantástico-maravilloso, si los indicios apuntan a lo sobrenatural. En el género de terror, la amenaza no aparece necesariamente.	Ambos poseen un punto de contacto con el género de lo maravilloso puro: la aparición de lo sobrenatural en las historias; aunque en las variantes de miedo, las amenazas irrumpen en la realidad de la historia, mientras en lo maravilloso son parte natural de ella.	

Vale decir que además existen otros géneros —por cierto, muy populares en la actualidad— próximos al de miedo, a caballo con él y lo fantástico. Me refiero al género policiaco, con sus variantes como el *Thriller*; o la ciencia ficción con tintes terroríficos (como en el caso de la película *Alien*), además del *cyberpunk*, lo neo-fantástico y el neo-gótico. Para concluir, el miedo mantiene ciertas relaciones con lo fantástico y también con otros géneros. En este aspecto, coincido con Luis Martínez de Mingo en que los límites entre todos ellos son borrosos, pues se entrecruzan continuamente; más en la época actual, donde prolifera el

pastiche y el collage. Así, por ejemplo, hay autores que manejan el miedo junto con lo policiaco, la ciencia ficción acompañada con el miedo, lo fantástico con lo metafísico (denominado también como neo-fantástico), por mencionar los más destacados (25). Por ejemplo, en esta investigación, analizaremos relatos de autores que, de alguna forma, combinan el miedo con otros géneros¹⁵.

4. El miedo en las letras mexicanas: un breve bosquejo

Llegados a este momento, la dificultad de la investigación es evidente, puesto que la mayoría de las antologías, historias, artículos, ensayos, etc., hablan sólo de lo fantástico, tratando marginalmente al género de miedo; en algunas obras y antologías, es subsumido como una categoría más de lo fantástico, como si no tuviese autonomía y peso específico propios. Asimismo, la lista de autores de relatos sobre lo macabro es reducida: pocos escritores —reconocidos o no— se han aventurado por esos terrenos sombríos de lo sobrenatural, aunque hoy en día la tendencia parece haber cambiado porque se cultiva con mayor asiduidad.

Aun así, intentaré dar una visión panorámica general del miedo en nuestras letras. Para ello, acotaré el campo de estudio a los siguientes periodos: a partir del segundo cuarto del siglo XIX, el siglo XX y los inicios del XXI. Y de nuevo, este breve compendio es sólo una aproximación que pretende mostrar lo más representativo de la narrativa de miedo en cuanto

¹⁵ De hecho, el estudioso, en su clasificación, considera sólo cinco géneros: la literatura de miedo y terror, la literatura maravillosa, la literatura fantástica, la ciencia ficción y la literatura policiaca. Todos esos géneros, apunta, se encuentran muy vinculados entre sí, ya que son géneros limítrofes y tienden puentes de comunicación entre ellos. Véase el apartado «Demarcación de géneros: pura metodología» (22-25).

a obras y autores, en primer lugar; crítica, antologías e investigadores sobre el tema, en segundo.

Si el relato moderno de miedo en Europa surge a finales del XVIII —con el romanticismo y el gótico—, en Hispanoamérica este género germinó hasta que de alguna manera las nuevas naciones se asentaron políticamente; estamos hablando del segundo cuarto del siglo XIX. Y aunque la literatura de miedo en los países americanos adoptó nuevas formas, puesto que no absorbió de manera directa el gótico anglosajón, esto no significó que hubiese renunciado completamente a su influencia: retomó algunos de los motivos clásicos del género. En cuestiones culturales y estéticas, por lo regular las nuevas tendencias llegan con algo de retraso a nuestro continente; luego, la tarea de los escritores fue reelaborar esos nuevos gustos en función de la idiosincrasia y las aficiones de sus pueblos.

En este aspecto, los investigadores españoles Rafael Llopis y José Luis Fernández afirman: «La literatura fantástica en la América de habla española sigue en continuo auge, aunque no así, [...] la ficción terrorífica genuina» (*Historia natural* 347). Para estos críticos, el desarrollo del realismo mágico, durante el siglo XX en Hispanoamérica, condiciona la creación de literatura fantástica y por extensión la de miedo: no hay un más allá al que asomarse; más bien, en esta nueva corriente la realidad y la fantasía se funden en una sola, pues no hay ruptura ni diferenciación entre la realidad y las fuerzas sobrenaturales, propio de lo fantástico y en algunos casos del género de miedo (*Historia natural* 347-349).

Discrepo, en parte, de estas ideas, porque como mencionaba al principio, es natural que el gótico anglosajón, así como el terror y el horror después, no se desenvuelvan exactamente de la misma manera (si a eso se refieren con «terrorífico genuino») en nuestros países, donde se retoman los elementos autóctonos y se fusionan con los motivos principales del género de miedo. Que haya surgido una nueva corriente de lo fantástico (realismo mágico) e incluso

de lo maravilloso (lo real maravilloso), no significa que sean las únicas obras producidas y que nuestros escritores ya no cultiven ni ahonden en el género clásico de miedo, además del fantástico. Al referirse a la influencia del gótico en la literatura fantástica de América Latina, coincido con María Negroni, quien nos dice: «la literatura fantástica latinoamericana continúa, me parece, esta impronta negra. La vuelve a postular, reformulándola y, de ese modo, construye su propio arsenal de oposición a la moral soleada (y petrificante) del *statu quo*» (11). Y faltaría decir que por extensión el gótico impregna de algún modo nuestra literatura de miedo y continúa desarrollándose en la narrativa.

Para terminar con esta idea, la investigadora mexicana Frida Varinia, en su prólogo a *Agonía de un instante* (1992), una de las primeras tentativas antológicas del cuento mexicano sobre el género fantástico, reflexiona sobre las causas de que en América Latina, y principalmente en México, no abunden los estudios sobre dicho género: «este fenómeno ha sido poco estudiado en nuestro país, por presentar límites aparentemente irreconocibles y por encontrarse, en alguna medida, asimilado al estudio de otros géneros, por ejemplo, de lo real-maravilloso, del género policíaco o simplemente de los cuentos folclóricos» (23).

Lo anterior explica la impresión que tienen los investigadores foráneos, como Llopis y Fernández, sobre lo fantástico y, por añadidura, el género de miedo. Ahora, si esto ocurre con el género fantástico, según Varinia, qué diremos sobre el de miedo, el cual, en apariencia, se encuentra asimilado o confundido con aquél. En fin, hace falta en nuestro país no sólo estudios, sino antologías del género de miedo; trabajos en los cuales se compendie y clasifique la narrativa relativa al género y sus variedades; investigaciones que arrojen luces sobre el fenómeno y nos ayuden a entender este género literario, mediante un análisis sistemático de sus constantes y variables.

Retomando de nuevo la exposición histórica, decía que la literatura hispanoamericana de miedo surge en el segundo cuarto del siglo XIX. En el caso particular de México, las primeras creaciones de lo macabro se relacionan con un género popular y, en principio, oral: la leyenda¹⁶. La investigadora Isabel Quiñónez, en su prólogo a *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México* (publicada por vez primera en 1897), de Juan de Dios Peza, analiza la influencia de la tradición oral en la producción estética de varios escritores de la época, a través de la leyenda.

Para formalizar su estudio, examina, a su vez, el concepto de leyenda desde diversos ángulos teóricos. Comienza, por ejemplo, con su propia definición: «La leyenda es un género de la literatura oral que transmite una cosmovisión» (XVIII). Destaca también algunas definiciones de ese género, como la de F. Ranke: «[L]a leyenda es una narración popular con un contenido imaginario que objetivamente no es cierto; se la presenta en forma de un relato simple, de manera como si realmente hubiera sucedido» (ctd. en Quiñónez XXIII).

La leyenda, como género popular, se mueve entonces entre la ficción y la historia: se retoman algunos acontecimientos históricos que sucedieron en verdad, para después reelaborarlos oralmente de generación en generación (mediante la memoria colectiva del pueblo); o dicho de otro modo: contar una historia legendaria que puede lindar o penetrar de lleno en las regiones de lo fantástico o lo terrorífico. En ese aspecto, los escritores mexicanos de la época —emulando en cierta medida a los creadores europeos que retoman algunas leyendas tradicionales, provenientes sobre todo de la Edad Media— elaboran cuentos de

¹⁶ Las primeras leyendas mexicanas recrean, de forma específica, historias sucedidas durante la época colonial e incluso hasta del periodo prehispánico. El imaginario colectivo se nutre de esos relatos legendarios ambientados en el pasado, pues representan una forma de identidad y de fomentar los incipientes valores nacionalistas. Y así como los europeos refuerzan su propio sentido patriótico, al retomar leyendas recreadas en el medioevo, los hispanoamericanos hacen lo mismo, al rescatar sus leyendas y tradiciones coloniales, dándoles un toque oscuro.

inspiración legendaria. Toman una leyenda popular que corre de boca en boca entre el pueblo, procedente por lo regular de la época colonial e incluso hasta del periodo prehispánico; luego, la reelaboran en forma escrita, ya sea en prosa o en verso.

Esto ocurre en gran medida durante el romanticismo en el México independiente; aunque es importante aclarar: su periodo prolífico comprende desde 1830 hasta poco más o menos la segunda década del siglo XX. Isabel Quiñónez agrega sobre esas producciones: «Las ‘tradiciones y leyendas’ conjuntaron materiales de la religiosidad popular, historias de brujería, de almas en pena, de tesoros, así como relatos que daban razón del nombre de calles, puentes, casas, esto es, del mundo circundante» (XXIV). Así, mientras en Europa se creó el gótico, al retomar antiguas historias de aparecidos desarrolladas en castillos medievales, en Hispanoamérica, concretamente en México, se elaboraron cuentos de miedo, inspirados en leyendas, al rescatar historias del mundo colonial, encarnación de nuestro pasado fundacional que se debate entre las raíces indígena y española.

El primer cuento de corte legendario publicado —y acaso de miedo— en México es «La calle de don Juan Manuel» (1835), elaborado por el Conde de la Cortina. Vendrían después, entre los más destacados, José Bernardo Couto (1803-1862), con «La mulata de Córdoba» e «Historia de un falso peso»; Guillermo Prieto, con «La calle de la buena muerte»; José Joaquín Pesado, creador de «El inquisidor de México». Mención aparte merecen Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, quienes escriben juntos nuevas versiones de «La mulata de Córdoba», «Don Juan Manuel» y una historia clásica de aparecidos que se remonta hasta la época prehispánica: «La llorona»; José María Bárcena con «Lanchitas» (1878), el cual había escrito también *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa* (1862); finalmente, José Peón Contreras publica su obra *Romances históricos mexicanos*.

Entre 1880 y 1885, se asienta una nueva corriente estética en nuestro país: el modernismo, influido básicamente por la literatura de parnasianos y simbolistas franceses, pero que constituye toda una renovación lingüística en el mundo hispánico, al fundir esas tendencias europeas y experimentar con nuevas formas (en cuanto a métrica, versos y tópicos) en nuestra lengua. De dicha tentativa, se retomaron muchos de los motivos del decadentismo que ya tratamos con anterioridad; vale recordar que el simbolismo francés (el de los «poetas malditos») es el precursor de este movimiento literario. Los modernistas mexicanos, al igual que sus congéneres europeos, pregonaban «el arte por el arte»; asimismo, en sus producciones más tenebrosas, reelaboran varios tópicos de lo horrible y de la belleza medusea. Como bien destaca José Emilio Pacheco en la «Introducción» a su *Antología del modernismo*, al referirse a la creación de la *Revista Moderna* en 1898 por José Juan Tablada, esa publicación «reta con poemas y dibujos llenos de erotismo, exotismo y diabolismo a una sociedad en que la Iglesia ha retomado su influencia» (XLVIII).

De ese modo, el cuento de miedo en la literatura mexicana adopta nuevos cauces, enriquecido por la prosa preciosista de los modernistas, quienes algunas veces toman como base las leyendas antiguas para la creación de sus historias. Y no sólo consideran leyendas mexicanas, sino además las procedentes de religiones arcaicas y orientales, para plasmar lo tenebroso y lograr así nuevos misterios (Quiñónez XXXII). En esta corriente, sobresalen, entre otros, «Rip-Rip el aparecido» de Gutiérrez Nájera; «De ultratumba», escrito por José Juan Tablada; «Homo duplex» de Ciro Ceballos. Bernardo Couto Castillo (1880-1901) publica su antología decadentista de cuentos *Asfódelos* (1897), donde se destaca la omnipresencia de la muerte, con cuentos macabros como «La alegría de la muerte» y «Blanco y rojo»; por último, Manuel Romero de Terreros con «El papagayo de Huichilobos» y Carlos Díaz Duffoo con la colección *Cuentos nerviosos*.

Durante el primer cuarto del siglo XX, surge otro movimiento que intenta rescatar nuestras tradiciones coloniales, mediante la creación de cuentos legendarios, emulando a los primeros románticos; a esta corriente se le denomina colonialista, la cual se extenderá hasta, más o menos, los años veinte, e incluso más allá. De hecho, alcanza su cúspide entre 1917 y 1926. En el prólogo a su antología *Ciudad fantasma II*, Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte apuntan que la existencia de esta corriente «se explica en parte por el traslado a un paisaje y un tiempo acaso mejores, ante los embates del movimiento revolucionario» (16).

Y mencionan algunos autores de este movimiento que enfocan su energía en describir la ciudad colonial: Alfonso Cravioto, Genaro Estrada, Mariano Silva y Aceves, quienes escriben leyendas fantásticas en forma de ensayos, crónicas o viñetas. No obstante, destaca la figura de Artemio del Valle-Arizpe con su clásico relato legendario «La llorona», incluido tanto en la antología de Esquinca y Quirarte como en la de Varinia. Y otro autor destacado de esta corriente es Luis González Obregón con su cuento colonialista «La calle de la mujer herrada», historia sobrenatural de miedo.

Hay que esperar hasta los años cincuenta para que el cuento de miedo renazca con fuerza en las letras mexicanas. Marisol Nava, en su ensayo «La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México», analiza el desarrollo histórico de este género en nuestro país, mediante una nómina de obras y autores, así como de antologías y estudios críticos. En dicha investigación explica su resurgimiento: «Durante el siglo XX y, en especial, a partir de la década de los cincuenta, lo fantástico en México aflora con un mayor ímpetu mediante un corpus definido, con registros particulares y cuya apuesta por cada uno de sus creadores es más precisa y contundente» (Nava párr. 4). En gran medida, esto se debió al auge de las letras hispanoamericanas (el llamado *boom*), auspiciado por movimientos como el realismo mágico

o lo real maravilloso que ya hemos comentado, y que sin embargo no impiden la continuidad de lo fantástico y sobre todo del relato clásico de miedo.

De dicha producción, sobresalen algunos autores de lo macabro. Se destaca, en primer lugar, Alfonso Reyes con cuentos, como «La cena» y «La mano del comandante Aranda»; en segundo, Francisco Tario con *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *La noche en el féretro y otros cuentos de la noche* (1958). Una obra paradigmática que encierra varios cuentos terroríficos es *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes, de la que podemos destacar «Chaac-Mol», además de su novela *Aura*; una más: la obra de Amparo Dávila, con su compilación de cuentos *Tiempo Destrozado* (1959) que contiene relatos memorables, como «El huésped» y «Muerte en el bosque».

Posteriormente, en plena década de los sesenta, no podemos dejar de mencionar a Inés Arredondo, con cuentos que lindan entre la locura y el horror, como «La señal» perteneciente al libro de relatos del mismo nombre (1965), y que luego desarrollará a plenitud en «Río subterráneo» y «Los espejos». Por su parte, Salvador Elizondo incursiona en la perversión sadomasoquista con su ya clásica *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), novela delirante que funde lo erótico con el horror, resumido en la «pequeña muerte» de Bataille.

Durante los setenta, por ejemplo, tenemos a un escritor canónico de nuestras letras: José Emilio Pacheco con su libro *El principio del placer* (1972), del que sobresalen dos cuentos de miedo sobrenatural: «La fiesta brava» y «Tenga para que se entretenga». Ignacio Solares publica en 1975 su colección de relatos *El hombre habitado* y en 1987, su novela *Casas de encantamiento*, entre lo más destacado; en estas obras «elabora un mundo lleno de sueños, metempsicosis, aparecidos, mensajes espiritistas y delirios que tienen por objeto ampliar los márgenes de la realidad», según palabras de Vicente Francisco Torres (6). En 1978, Emiliano González edita su primer libro de creación: *Los sueños de la bella durmiente*, obra

excepcional y rara (en la que se funden prosa y poesía), de la cual destaco «Rudisbroeck o los autómatas», historia que analizaré más adelante en la presente investigación; en los ochenta, publica otro libro con relatos de miedo: *Casa de horror y de magia* (1989).

Y ya que mencionamos los ochenta, se edita *La casa junto al río* (1982), novela de tintes góticos, de la escritora Elena Garro. Otra cuentista, muy oscura e inmersa en el mundo de la pesadilla, es Adela Fernández, quien publica su antología de cuentos *Duermevelas* (1986). De este libro, que el propio García Márquez destacaría como «lectura que todo mundo debe realizar», el cuento «La jaula de la tía Enedina», además, sobresalen otros relatos como «Yemasanta» y «Los vegetantes». En 1987, se edita *La linterna de los muertos* de Álvaro Uribe, con cuentos como «La fuente». En ese mismo año, se publica *La realidad envenenada*, del escritor Lorenzo León, de la cual se destacan cuentos sobrenaturales de horror como «Las madres», «El bebé» (que analizaré en este trabajo), «El nido de la ausencia», por mencionar algunos; este mismo escritor escribiría más tarde la novela *Miedo genital* (1992).

Ya en plena década de los noventa, quiero resaltar a los siguientes autores. Para empezar, Mario González Suárez con su libro de cuentos, inmersos en la pesadilla y el horror, *La materia del insomnio* (1991), del que realzo el relato «La enana». Más tarde, descuella Mauricio Molina, con su *Mantis religiosa* (1996), donde brilla especialmente el cuento «La máscara» y el relato que da título al libro; luego, edita *Telaraña* (2008), en el que sobresale el relato «La noche de la Coatlicue» (que estudiaré aquí también). Otro autor de tintes macabros, inserto en lo urbano, es Héctor de Mauleón con la colección *La perfecta espiral* (1997), con cuentos como «La ciudad dormida». Finalmente, señalo a Cecilia Eudave con su libro de cuentos *Invenciones enfermas: seis narraciones bocabajo* (1997).

A partir del año 2000 hasta el momento actual, el relato de miedo sigue cultivándose con vigor en nuestro país. Conuerdo con la investigadora Sara Poot Herrera en que la literatura

fantástica —y yo agregaría la de miedo— «goza de una contundente vitalidad; muestra de ello se encuentra en las obras publicadas durante las últimas décadas del siglo XX y la primera de éste (ctd. en Nava, párr. 11). Con base en los estudiosos del género, como los ya mencionados Bernardo Esquinca, Vicente Quirarte, Marisol Nava, Sara Poot y agregando al antologador, así como escritor de lo macabro Rodolfo J. M., mencionaré la siguiente nómina de escritores de miedo.

Empezaré por Alberto Chimal, quien ya posee una vasta producción desde finales de los ochenta y toda la década de los noventa. Subrayo sus antologías de relatos *La ciudad imaginada y otras historias* (2007) y *Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal* (2012); de este último, Esquinca y Quirarte rescatan la magnífica historia de terror «La mujer que camina para atrás». Otro escritor interesante de lo macabro es José Ricardo Chaves con sus colecciones de relatos *Tropigóticos* (1997) y *Jaguares góticos* (2003), de los cuales destacan los cuentos «La cabellera», «La torre en el silencio», «¿Con qué sueña el vampiro en su ataúd?» y «Cuento budista del vampiro iluminado», todos ellos resultado de una recreación consciente, además de original, sobre los motivos esenciales del gótico por parte del autor.

Rafael Pérez Gay publicó en el 2006 *Paraísos duros de roer*, en el que destaca el cuento sobrenatural de miedo «Venimos de la tierra de los muertos». Asimismo, sobresale el joven escritor Bernardo Esquinca, con varias obras sobre el género de miedo, como *Niños de paja* (2008), *Demonia* (2011) y *Mar negro* (2014); interesantes y sobrecogedores resultan los cuentos «Demonia» (que también estudiaré en esta tesis) y «El gran mal», entre otros. Rodolfo J. M. es otro joven escritor que se aventura en los terrenos sombríos de lo sobrenatural, con su recopilación de ocho relatos *Todo esto sucede bajo el agua* (2008), del cual destaco «Todos los Rimbauds» y «A pleno día». Este mismo autor publicó una antología de cuentos de terror mexicano (literatura juvenil) *El abismo* (2011), en la que presenta

escritores contemporáneos y poco conocidos, como Carlos Alvahuante con «Palabras oscuras»; Imanol Caneyada crea el cuento «Foto de familia»; «La que reposa debajo», de F. G. Haghenbeck; «Mar del norte», de Alejandro Pérez; «Oscura la noche, fría la tierra», de Rafael Villegas. Estos sólo por mencionar los más interesantes de su antología.

A esta lista sumaria, habría que agregar autores, como Luis Jorge Boone con su libro de cuentos *La noche caníbal* (2005), del que resalta «Laberintos circulares», y otra antología *Largas filas de gente rara* (2012); Bernardo Fernández (Bef) —a quien no podemos dejar de mencionar aunque últimamente se vincule más con el género policiaco—, con su recopilación de relatos *El llanto de los niños muertos* (2004) con cuentos de miedo, muy emparentados con la ciencia ficción: «Las últimas horas de los últimos días», «Leones» y «La virgen ahogada».

También se debe resaltar la labor del cineasta Guillermo del Toro, involucrado en el cine de ciencia ficción, lo fantástico y el terror. Debutó como novelista con *Nocturna* (2009), primer volumen perteneciente a la *Trilogía de la oscuridad* (*Nocturna*, *Oscura* y *Eterna*), proyecto muy ambicioso que escribe junto con el escritor Chuck Hogan. Ha participado en la televisión, escribiendo guiones para la serie mexicana de terror *La hora marcada*.

Igualmente, merecen ser mencionados los siguientes autores: Norma Lazo, autora obsesionada con el horror, quien publicó la novela *Los mecanismos del miedo* (2010) y participó como guionista, junto con Guillermo del Toro, en la serie *La hora marcada*; otros escritores a destacar: Guillermo Samperio, Norma Macías, Roberto Coria, Luisa Iglesias, Luis G. Abaddie, Mauricio Montiel, por mencionar algunos. La lista de autores y obras sobre el miedo sobrenatural continúa creciendo, pues se trata de un género clásico que no dejará de ejercitarse, por más que la literatura canónica y realista sea mejor considerada.

Con respecto a la labor antológica, crítica y de investigación sobre el miedo en nuestra narrativa, mencioné que dicha tarea se encuentra muy descuidada, pues para los investigadores este tipo de literatura resulta difícil de clasificar; por lo que se suele confundir con otros géneros fronterizos: realismo mágico, real maravilloso, lo fantástico, la ciencia ficción y hasta el policiaco. Debido a esa complejidad, el inventario de estudios sobre la narrativa de miedo es reducido; en algunos casos, entremezclado o inserto en los estudios sobre lo fantástico. Por ejemplo, para la especialista Marisol Nava hay un gran auge del cuento fantástico mexicano (que podemos extender a la literatura de miedo), pero: «si acaso se nota una deficiencia, ésta surge en los estudios críticos y particularmente en la obra de los cuentistas nacidos a partir de los años cincuenta, configurando un período del cuento fantástico mexicano con un insuficiente aparato crítico y de investigación» (Nava, párr. 12).

Comenzaré mi recorrido con las antologías de cuentos. Desde el siglo XIX hasta mediados del XX, no hay una conciencia crítica sobre las producciones fantásticas y de miedo en nuestra literatura. Los primeros intentos por clasificar estos géneros surgen cuando se evidencia un crecimiento de esas producciones, sobre todo, a partir de los cincuenta en adelante. En consecuencia, se realizan los primeros trabajos antológicos.

En cuanto a las recopilaciones de lo fantástico —si se considera que varios de los relatos de miedo importantes se encuentra dentro de ellas—, y con base en las investigaciones de la crítica Marisol Nava, una de las antologías pioneras es *El cuento mexicano del siglo XX* (1964), de Emmanuel Carballo, quien le dedica en su compilación una sección especial al cuento fantástico. En la misma línea de lo fantástico, se encuentran *Estancias nocturnas. Antología de cuentos mexicanos* (1987), de Gabriela Rábago, la cual incluye ocho relatos fantásticos; *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano* (1992), realizada por Frida Varinia; *México fantástico. Antología del relato*

fantástico mexicano. El primer siglo (2008), de Ana María Morales; otra destacable: *Tierras insólitas. Antología del cuento fantástico* (2013), del escritor Jorge Luis Boone.

Ahora bien, las antologías mexicanas, propiamente de miedo, no abundan, pero he aquí una breve lista: *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (1973), de Emiliano González, la cual incluye varios autores latinoamericanos, españoles y tres escritores mexicanos; *Antología del cuento siniestro mexicano* (2002), de Rafael David Juárez Oñate; *El abismo: asomos del terror hecho en México* (2012), con 18 relatos de jóvenes escritores nacidos a partir de los setenta. Una mención aparte merece *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, con dos tomos publicados durante el 2013, antologías realizadas por Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte; en estas colecciones, se destacan 30 historias de terror y de fantasmas ocurridas en la ciudad de México. Se trata, pues, de un esfuerzo encomiable por rescatar al género.

En el caso de la crítica y de estudios significativos sobre el miedo en la literatura mexicana, tenemos, por ejemplo, el clásico ensayo de Augusto Monterroso «La literatura fantástica en México», en el que se analiza la obra de autores de lo macabro, como Carlos Fuentes y Emiliano González. Un estudio específico lo constituye el libro *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco* (2004), de Rafael Olea Franco. Magali Velasco en *El cuento: la casa de lo fantástico* (2007), analiza la obra de escritores que trabajan también con el terror, como Adela Fernández, Guadalupe Dueñas y Mauricio Molina. Otro estudio esencial es el del investigador de la Universidad de Sonora Rosario Fortino Corral Rodríguez: *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX* (2011), donde se estudia particularmente la literatura de miedo y aparecidos en ese siglo. La especialista española Cristina Bravo Rozas ha estudiado con detalle las manifestaciones del miedo en la literatura hispanoamericana, en

concreto, la mexicana, con el ensayo «El lado oscuro: los pasos del miedo en la narrativa mexicana contemporánea» (2000).

Otro libro interesante es *Historia mágica de la literatura I* (2007) de Emiliano González, quien da un repaso sobre el gótico, el decadentismo en la literatura universal (en especial, la europea) y sus conexiones con literaturas más antiguas. Otros estudios a tomar en cuenta son el libro de ensayos *Del monstruo considerado como una de las bellas artes* (2006), de Vicente Quirarte, donde destaco el ensayo «La sintaxis del vampiro»; Ignacio Padilla, con su obra ensayística *El legado de los monstruos* (2013); Norma Lazo, con *El horror en el cine y en la literatura* (2004). Dichas obras repasan algunas cuestiones de interés sobre el género de miedo, a partir de los clásicos de la literatura universal (anglosajona preferentemente) e incluso del cine.

Para finalizar, en esta breve aproximación del miedo sobrenatural en nuestra literatura, hemos realizado un recorrido que abarca desde el segundo cuarto del siglo XIX hasta el presente siglo. Y en esta nómina de obras —de cuentos preferentemente—, autores, antologías y estudios críticos, he de decir que este género se encuentra más que vigente en México; lo único que falta es que tanto escritores como investigadores prosigan su labor: unos creando historias originales de miedo, acaso como un reflejo de la idiosincrasia mexicana, y otros analizando críticamente un corpus narrativo cada día más extenso y de mayor calidad estética.

CAPÍTULO II

HACIA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

Cuando se mantiene prudente y modesto, el crítico es digno de estima. Al revelar bellezas que se nos habían escapado, inspira un cierto agradecimiento y un poco de envidia.

LOUIS VAX, *Las obras maestras*

1. Los géneros literarios

Con el fin de aproximarme al funcionamiento de las narraciones de miedo — a sus marcas o códigos composicionales— he optado por un método de análisis acorde con las exigencias del tema que me he propuesto. Para ello, tomo como base la idea de los géneros literarios no como entidades históricas, ni como productos específicos de la cultura de masas con sentido peyorativo, sino como categorías funcionales que nos ayudan a delimitar y proporcionar, siempre como una guía aproximada, las características que definen un determinado tipo de obras literarias; en este caso, a mi parecer la narrativa de miedo se apunta —todo parece indicarlo— como un género literario.

Y a partir de esa propuesta, mi postura, a grandes rasgos, se adhiere a la noción de género literario tal como la concibe Tzvetan Todorov para definir a lo fantástico —género limítrofe con el de miedo como ya vimos en el capítulo anterior—, por lo que el método me parece pertinente. El mismo investigador argumenta sobre la necesidad de los géneros: «No reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante

los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura» (6). En consecuencia: cada obra reciente se ajusta (con la tradición y el canon) al mismo tiempo que modifica (o produce innovación) al género del cual forma parte.

Comparto, pues, la teoría de los géneros basada en la representación de una obra literaria en tres niveles de estudio: el verbal, el sintáctico y el semántico¹ (Todorov 78). Debemos investigar todos los elementos que hacen funcionar a la obra como una estructura o, en términos musicales, como una «sinfonía» completa, pues un rasgo de la obra no puede estar fijado sin afectar a todos los demás (Todorov 77).

Para el caso de la literatura de miedo, es necesario recordar, a grandes rasgos, nuestra definición: el relato de miedo es aquel cuyo acento recae en la aparición o indicios de la existencia de una fuerza sobrenatural, ligada al más allá y el mal, que puede provocar por lo general temor dentro de la ficción, así como en el lector de este tipo de obras.

Entonces, si la narrativa de miedo, considerada como un género particular, se caracteriza por la amenaza sobrenatural, real o en potencia dentro de la narración, cuyo objetivo por lo general es provocar pavor, la idea es encontrar en los niveles propuestos cómo se manifiesta ese peligro y por ende cómo se verifica ese sentimiento o efecto perturbador, provocado por la amenaza, en el ánimo de quienes lo perciben o contemplan. Todo lo anterior, se debe investigar en cada uno de los cuentos macabros de los autores a analizar.

En otro punto a destacar, para definir lo fantástico Todorov toma en cuenta a un lector «ideal» cuya actitud es fundamentalmente intelectual ante la obra: duda o vacila ante los

¹ Más adelante, basado en los estudios narratológicos, haré ciertas precisiones con respecto a estos términos. Aquí valdría citar las palabras de Todorov, al definir esos niveles: «El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto [propiedades del enunciado y enunciación: a quien emite y a quien recibe el texto] [...] Por el aspecto sintáctico, damos cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra [...] lógicas, temporales y espaciales. Queda el aspecto semántico o, si se prefiere, los ‘temas’ del libro» (18-19).

acontecimientos narrados, lo que representa la «marca» esencial del género. Al mismo tiempo, considera que las emociones —por ejemplo, el miedo, valorado por otros autores como la esencia de lo fantástico— no son condición suficiente para definirlo, así sean experimentadas por algún personaje o por algunos lectores.

En relación a lo anterior, mi propuesta sobre el miedo literario —como ya mencioné al inicio del capítulo— presupone también un lector ideal: el lector aficionado del género a quien va dirigida la historia que en teoría debe provocarle una emoción determinada: el temor. Aquí la participación del lector resulta esencial para completar el circuito comunicativo con la obra². Pero me gustaría reiterar que se trata de un potencial efecto no necesariamente compartido por todos los lectores, pues habrá algunos que se identifiquen, participando intelectual y emocionalmente con el texto, mientras a otros les cause indiferencia. Esa cuestión no la podemos establecer con precisión y sería tema de otro estudio. Además, en la presente investigación, el concepto de lector ideal que adopto se aleja de la noción de lector implícito, perteneciente a la estética de la recepción³, pero se acerca a la noción de un lector aficionado al género que conoce y comparte sus códigos. Además, debe considerarse que el método a utilizar es propiamente estructuralista, más orientado hacia la obra en sí.

² En *La era neobarroca*, Omar Calabrese menciona que los destinatarios de los productos culturales en la actualidad determinan ciertos comportamientos (24), lo cual implica «También una semiótica del autor y del lector, pero porque están inscritos en el texto, porque son modelos abstractos de la “voz” autorial y de la cooperación del público en el desciframiento del texto» (25, nota 17). Además, sentencia: «cada obra, como ya se ha dicho, también contiene las instrucciones de su uso» (33). En otras palabras, cada obra va dejando guiños al lector para que éste la descifre y se convierta, por extensión, en cómplice del autor. A esto me refiero con lector ideal: aquel que es cómplice potencial del autor.

³ Véase el Capítulo 1 (12, nota 2). En dicha nota, se matiza la idea de un lector configurado a partir de todos los procedimientos (huecos e indeterminaciones; además, de determinaciones como la metáfora e ironía, por ejemplo), que sirven para interpretar una obra literaria dentro de un cierto marco de posibilidades.

En definitiva, el método de análisis me parece que se ajusta, en general, con los códigos narrativos de la semiótica; aunque la idea de Todorov no es tan estricta y sí, más flexible. No aplica el método hasta un nivel de segmentación tan elevado y minucioso tal como lo hace, por ejemplo, Greimas en su análisis de un cuento de Maupassant⁴. Pero no, por ello, el análisis propuesto pierde en profundidad; más bien, gana en plasticidad: se adecua a las exigencias de los textos pertenecientes a lo fantástico.

Espero que la aplicación de dicha metodología sea igual de flexible para el género de miedo; además, que nos muestre estructuralmente el funcionamiento aproximado de los cuentos, para facilitar la investigación y el comparativo, lo cual nos lleve a encontrar las marcas y constantes del género en los tres niveles mencionados para los cuentos de los cuatro autores. En este sentido, considero también algunos parámetros de la narratología, propuestos por la investigadora mexicana Luz Aurora Pimentel, para complementar y enriquecer la propuesta estructuralista de Todorov.

Para ello, me enfocaré, de manera principal, en cómo se manifiesta la amenaza sobrenatural y cómo se verifica el sentimiento de miedo en los personajes; además, hay que agregar algunos aspectos relevantes como la trama, el espacio y el tiempo, que provocan y potencian el temor.

2. Niveles de análisis

El primer nivel de estudio lo constituye el análisis de los enunciados y la enunciación, en concordancia con los términos de la narratología, el cual equivale al aspecto verbal, propuesto

⁴ Véase el estudio llamado *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Sobre todo, la postura del autor en la Introducción (15-20).

por Todorov. De manera básica, se refiere a los aspectos de la narración concernientes a la construcción de los enunciados en sí y a la enunciación. Para llevar a cabo mi estudio, divido esta sección en dos partes. La primera, enunciados y elementos retóricos; la segunda, enunciación y perspectivas narrativas. Cuando hablamos de enunciados y elementos retóricos, nos referimos a las cualidades retóricas y, hasta cierto punto, lingüísticas de las frases específicas en el discurso, encaminadas a describir la aparición o los indicios de la amenaza sobrenatural y en consecuencia, sus posibles y nefastas repercusiones en el ánimo de los observadores. Andamos, pues, a la búsqueda de figuras retóricas que destaquen especialmente en estas narraciones; también de adjetivaciones, uso de sustantivos o incluso de formas verbales representativas del género.

Con respecto a lo anterior, la idea es hallar la forma cómo los autores emplean el sentido figurado de la lengua para representar la amenaza y el espacio donde se desenvuelve con el fin de producir el efecto deseado. Dicho de otra manera, todo gira en torno a la representación de lo sobrenatural en las ficciones mediante el uso del lenguaje. Como apunta el propio Todorov: Lo sobrenatural nace del lenguaje, es a la vez su consecuencia y su prueba: no sólo el diablo y los vampiros no existen sino en las palabras, sino que además sólo el lenguaje permite concebir lo que está siempre ausente: lo sobrenatural» (83-84).

En cuanto a la enunciación y perspectivas narrativas, me refiero a la voz o voces narrativas principales dentro de los diferentes relatos. Además, debe considerarse las perspectivas narrativas predominantes en el discurso, pues «no es lo mismo quién narra que la perspectiva o el punto de vista desde el que se narra [...] La relación está centrada, necesariamente, en las opciones de selección y restricción que se impone el narrador al narrar» (Pimentel, *El relato* 95). Lo ya mencionado se puede formular de otro modo: dentro de la ficción pueden existir uno o varios puntos de vista determinados, desde los cuales se

nos cuenta lo que ocurre en esos mundos imaginarios. En este aspecto, la teoría de la focalización expuesta por la investigadora Luz Aurora Pimentel me parece adecuada para efectuar el análisis⁵.

Cabe destacar, entonces, el papel que juega dentro de la ficción el narrador y el juego de perspectivas para mostrarnos o sugerirnos la amenaza sobrenatural, así como la sensación de miedo que despierta en ese narrador y en los demás personajes. Para desbrozar completamente este asunto, tomo en cuenta otro aspecto relacionado con la enunciación: el tono —relacionado con la actitud del narrador y de los personajes focalizados— que se manifiesta en una emoción preponderante a lo largo del relato, como la tristeza, la alegría y en especial el temor o la angustia.

Como segundo término del estudio, resalto el análisis espacio-temporal, llamado sintáctico por Todorov. En esencia tiene que ver con la disposición de los acontecimientos a lo largo de la historia, de tal suerte que se logre el efecto final deseado; todo en conformidad con un ritmo determinado, *in crescendo*, hasta llegar al desenlace, punto de referencia al que siempre apunta un relato. Según Pendzolt: «La estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada como una línea ascendente, que lleva al punto culminante [...] El punto culminante de una historia de fantasmas es desde luego la aparición del espectro» (ctd. en Todorov 89).

En el aspecto espacio-temporal, se ponderan tres elementos esenciales del relato: la secuencia lógica en el desarrollo de las acciones (trama), el tiempo en que transcurren los

⁵ Esta propuesta, con ciertos arreglos, se basa, a su vez, en la teoría de la focalización de Genette. Así, la autora propone tres tipos de focalización. Primera: Focalización cero, en la que el punto de vista coincide con el de un narrador omnisciente. Segunda: Focalización interna, donde la perspectiva se sujeta a la de algún personaje de la historia, y que también presenta variantes: focalización interna fija (un solo personaje), focalización interna variable (varios personajes) o focalización interna múltiple (una misma narración es presentada desde la perspectiva de varios personajes). Tercera: Focalización externa, en la que no se accede a la percepción interna de los personajes (*El relato* 97-100).

acontecimientos y el espacio en que se desarrollan. La organización de estos elementos debe ser tal, que la acción lleve a los personajes a enfrentarse con una fuerza en apariencia sobrenatural, graduando los acontecimientos (tensión-distensión) hasta llegar a un final sorpresivo, original, que haga participar de manera activa al lector, quien busca explicaciones de los sucesos o responde emocionalmente. Al igual que lo fantástico, el género de miedo contiene muchas indicaciones sobre el rol que debe asumir el lector ideal (Todorov 89) para completar el sentido del texto.

Ahora bien, surge una cuestión interesante: ¿existe una estructura o trama argumental «ideal» para un cuento de miedo? La respuesta varía en función del enfoque que cada crítico le da. Por ejemplo, Todorov no propone ninguna estructura en específico para un cuento fantástico; da algunas luces sobre el tema, pero hasta ahí. En contraparte, Herrero Cecilia, refiriéndose al relato fantástico, menciona cinco fases: 1. Orientación y complicación; 2. Evaluación y dinámica de la acción; 3. Resolución y sus variantes, y 4. Estado final o moraleja, con o sin una explicación final de los sucesos (125). Esta estructura pone énfasis en el choque que supone la irrupción de la aparente fuerza sobrenatural en la historia, por lo que los personajes han de actuar en consecuencia, para primero explicarla; luego, actuar frente a ella, y al final fusionarse o sucumbir ante esa fuerza.

Otra postura es la de Ricardo Reyes Calderón. Él afirma que «El relato de terror va agudizando paulatinamente la aparición de lo maligno, como un agudísimo filo que se devela mortal e insoportable al concluir la historia» (46). Así, el cuento de miedo se construye a partir de indicios compositivos, cuya estructura se adhiere a los siguientes niveles: 1. Normalidad inicial; 2. Novedad, curiosidad; 3. Extrañamiento; 4. Racionalización; 5. Aceptación del misterio / confrontación; 6. Fin, conclusión, con un balance de víctimas y sobrevivientes (46-51). Como se observa, su idea es muy similar a la de Herrero, aunque

incluye un recuento general: quiénes han triunfado o han sido destruidos por la amenaza sobrenatural.

Con un punto de vista original para explicar las obras de horror-arte modernas (provenientes de diversos medios: cine, televisión, radio, teatro y literatura), Noël Carroll propone varias tramas argumentales, enfatizando la aparición de lo monstruoso sobrenatural como el punto más importante de dichas historias. Para el estudioso, las obras de horror se diferencian entre sí por aspectos superficiales, mientras las estructuras narrativas profundas se mantienen más o menos constantes (210). En efecto, Carroll considera que el horror-arte se construye con tramas muy repetitivas⁶, como la trama del descubrimiento complejo: 1. Presentación; 2. El descubrimiento; 3. La confirmación, y 4. El enfrentamiento. Todo lo cual responde a una estructura problema-solución, enfocada al monstruo y la lucha para vencerlo o morir.

Como se observa, cada investigador propone una estructura conforme a un foco de atención determinado (ambigüedad, terror u horror). Así, mi postura en el nivel espacio-temporal se centrará en el análisis de bloques o fases generales que expliquen, de forma aproximada, los cuentos de los cuatro escritores, mientras indago las constantes (o estructuras profundas) y acaso las diferencias (variantes o aportaciones) en cada uno de los relatos. Esto último dependerá de si un relato determinado pertenece a las dos formas básicas del miedo: terror u horror, principalmente. De acuerdo con esto, me apegaré a la trama propuesta de Carroll, si el relato se aproxima al horror; pero si el cuento apunta más hacia el terror, me basaré en la trama de Herrero.

⁶ En este aspecto, resulta muy interesante, de nuevo, el punto de vista de Omar Calabrese, al mencionar que los productos de los medios masivos (cine, series de televisión) funcionan mediante la repetición como estética, donde una mínima variante de la trama produce el placer en el espectador. Véase su capítulo 2. Ritmo y repetición (46-55).

En el mismo aspecto espacio-temporal, también analizaremos, en concreto, cómo se maneja el tiempo en los relatos para fomentar el miedo de forma estética. Para ello, estudiaremos el orden temporal del relato: si es lineal o no; el ritmo de las ficciones, que se mide en función del *tempo* narrativo⁷ lo cual nos indica la velocidad con que se desenvuelve la historia; por último, la frecuencia de los relatos, es decir, el número de veces que se cuenta una misma historia (o varias) por distintos narradores. Y con respecto al asunto espacial, nos apoyaremos en los operadores tonales⁸ del discurso (expuestos muchos de ellos en el análisis de enunciados), que reflejan el contenido ideológico e incluso simbólico de los cuentos de miedo, aunado a la construcción de atmósferas que propicien lo macabro.

Como tercer y último punto, abordaremos el análisis temático, que corresponde al aspecto semántico expuesto por Todorov. Cuando se habla de los temas principales de una o más obras literarias, se hace referencia a los asuntos, motivos y mitos recurrentes en esas producciones. Y tales asuntos, por lo regular, son constantes dentro de un género determinado. En nuestro caso, el objetivo es hallar los temas esenciales del género de miedo: los asuntos que lo caracterizan y que a su vez lo diferencian de otros géneros. En específico, hay que indagar los temas relacionados con las amenazas sobrenaturales, causantes potenciales del miedo y sus variantes, dentro de los cuentos a investigar.

En este aspecto, Tzvetan Todorov pone mucho énfasis en el estudio de los temas de lo fantástico, ya que les dedica cuatro capítulos. En su concepción, estos temas se dividen en

⁷ En palabras de Pimentel: «*tempo* narrativo define una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia [diegesis] y el espacio que se les destina el texto narrativo», lo cual implica la *velocidad narrativa*: «Esta relación convencional de velocidad entre los tiempos diegético y discursivo constituye los ritmos de un relato» (*El relato* 48).

⁸ Cuando dentro del discurso narrativo hay repetición de ciertos adjetivos, frases y adverbios, estamos ante operadores tonales «cuya redundancia semántica [se repite el mismo campo semántico] genera isotopía tonal» (*El espacio* 27), que resulta disfórica y desvalorizante en el cuento de Balzac analizado por la autora. Como conclusión: «en el nivel local de la descripción es, en suma, la redundancia semántica, de orden connotativo o aferente, lo que genera la dimensión ideológica de un relato» (*El espacio* 28).

dos grandes rubros: los temas del *yo* y los temas del *tú*. Los primeros son aquellos asuntos que surgen cuando el narrador o algún personaje relatan la historia, manifestando su propia visión o percepción de los hechos, comúnmente ambigua: la duda fantástica proviene del propio sujeto, al imaginar o realmente contemplar lo sobrenatural para corroborarlo. Así, por ejemplo, postula como temas el pandeterminismo, el desdoblamiento de la personalidad, la ruptura entre sujeto y objeto y la transformación del espacio y el tiempo (124).

Los segundos, o temas del *tú*, constituyen aquellos asuntos surgidos de la interacción entre un personaje, depósito de deseos reprimidos, y otros personajes, sus probables víctimas. Luego, la red de temas del *tú* se relacionan con las perversiones del deseo (inconsciente): el deseo sexual, la homosexualidad, el amor de más de dos, la necrofilia, el vampirismo, el incesto y el sadismo; la mayoría de ellos, como ya vimos en el capítulo anterior, son tópicos del romanticismo (143-44). En general, Todorov investiga los temas de lo fantástico —sin olvidar la presencia de lo sobrenatural, causante de la duda fantástica—, con un acento especial, en la percepción de los narradores y personajes, o en su relación distorsionada (excesiva, fuera de lo normal) con sus semejantes.

Considero que la metodología del investigador es muy apropiada, porque se dirige hacia las causas de la duda, en este caso, lo sobrenatural, para luego enlazarlas con las percepciones o las acciones de los personajes o narradores de la ficción. Por tanto y de regreso a la literatura de miedo, me parece que la idea más práctica —como ya mencioné antes— es hallar los temas en las causas de ese sentimiento: las amenazas sobrenaturales. Y de entrada, dichos asuntos están ligados por lo general —como apunté en el primer capítulo— con dos temas: el más allá y el mal. Aunque también hay que tomar en cuenta si el relato es propiamente de terror (con ciertos puntos de contacto con lo fantástico) o de horror (lo monstruoso y repugnante en sí).

Me gustaría agregar que la mayoría de los temas del miedo surgen del imaginario colectivo que a lo largo del tiempo retoma los temores más primordiales del ser humano, propios de una época determinada, y los universaliza mediante leyendas, mitos y variadas manifestaciones populares⁹. Finalmente, esos miedos se convierten en asunto estético del arte narrativo en la modernidad —que también inventa sus propios mitos— e incluso, de la parodia y la simulación de los medios masivos de comunicación, creadores a su vez de mitos más acordes con nuestra cultura consumista.

En general, los temas del miedo, presentes en los cuentos de los autores a investigar y que he de verificar, son los siguientes: 1. Horror: La animalización (hombres lobo), los autómatas, los monstruos sobrenaturales repulsivos, los fantasmas o aparecidos (espíritus y almas en pena), las casas o construcciones encantadas (torres, castillos, templos o centros ceremoniales) y los seres monstruosos con alguna deformidad física. 2. Terror: desdoblamiento de la personalidad (el doble, la posesión diabólica), los indicios de locura, el sueño (pesadillas), la transformación del espacio y el tiempo, lo sagrado (obras misteriosas, magia, rituales, ficciones, etc.).

⁹ Véase *Teoría y didáctica del género terror* de Reyes Calderón. En esta obra, el autor apunta: «los motivos del terror son parientes cercanos de las construcciones míticas; son las formulaciones narrativas de un inconsciente colectivo, y como ellas, tematizan en un orden de realidad no racional, los nexos causales entre el temor oculto y el concurso de lo desconocido, de lo desconcertante, en el devenir humano» (26).

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

LORENZO LEÓN: EL ARQUITECTO DEL HORROR

Era como una galería de tragedias, un gran hocico sin orillas y un laberinto donde se pierden los rincones.

LORENZO LEÓN, «El nido de la ausencia»

El horror no es lo ajeno a lo humano, sino lo humano o lo que está en lo humano.

LORENZO LEÓN, «En México...»

1. Del periodismo a la literatura

El escritor Lorenzo León Díez nació el 8 de septiembre de 1953 en la ciudad de México¹. En esencia, se ha dedicado al periodismo, al ensayo y la narrativa. Desde edad temprana, ha trabajado como reportero en diarios de la capital, entre los que destacan *Unomásuno*, *La Jornada*, *El Universal* y *El Nacional*. También trabajó en la sección de noticieros de Radio Universidad Veracruzana, perteneciente a esta casa de estudios. Además, participó en las revistas *Páginas*, *Vuelta* y *Fin de Siglo* (Serrato 332).

Su labor periodística lo llevó a fundar, con el apoyo de la Universidad Veracruzana, el periódico *Correspondencias* (1978), la revista de divulgación científica *Extensión* (1979) y

¹ La fuente principal de información para elaborar la semblanza es el *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, editado por Aurora Ocampo Alfaro, en la entrada que corresponde a Lorenzo León, elaborada por el investigador José Eduardo Serrato Córdova (332-335). Complemento la ficha con la *Enciclopedia de la literatura en México*, Fundación para las letras mexicanas (flm). Véase la página <<http://www.elem.mx/autor/datos/579>> del CONACULTA (Lorenzo León Díez).

la revista literaria *La pluma azul* (1975). En 2002, creó la Escuela de Escritores de Veracruz. Actualmente, es director de la revista digital *El ciclo literario*, periódico de arte y cultura; asimismo, colaborador de diferentes periódicos y publicaciones.

En cuanto a su labor literaria, destaca su libro de cuentos *Los hijos de las cosas* (1986, publicado por Joaquín Mortiz, serie del volador) que fue Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí en 1985. En colaboración con la SEP y el CREA, se publica la colección de relatos *La realidad envenenada* (1986). Más tarde, en pleno siglo XXI, se edita bajo el sello de Lectorum el libro *Cuentos infieles* (2011). Respecto a su labor ensayística destaca *Técnica conspirativa y técnica cultural en la organización obrera. Introducción a un estudio de las redacciones en México* (1984), publicado por la Universidad Veracruzana en Xalapa, Veracruz; a su vez, sobresale *Crítica y Celebración*, mención honorífica en 1985, pero publicado hasta 1995 por la UNAM; *Jóvenes en el fin de milenio* (1994), editado por Espasa Hoy; por último, *Sandro Márai: el amor burgués* (2011), editado por la Universidad Veracruzana (Serrato 332-334).

Escribe su primera novela *Poliedro* (1990), editada por la Universidad Veracruzana; luego, vendría la novela *Miedo genital* (1991), publicada por Joaquín Mortiz en la famosa serie del volador. Para finalizar, en el año 2007, se reeditan sus dos primeras colecciones de cuentos (*Los hijos de las cosas* y *La realidad envenenada*) en un solo libro: *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror*, editado por Almadía y Ciclo Editorial.

2. La poética de la repulsión

La primera característica que define a este autor es la brevedad. En ese sentido, Lorenzo León menciona que su concepción del cuento está basada en los autores clásicos, como Julio

Cortázar, con el cual comparte la idea del relato «como una esfera, como algo cerrado totalmente. Y si un texto no tiene esa contundencia de esfericidad, resultará fallido» (León, «En México hacen falta más autores de cuentos de terror»). El propio Cortázar en su ensayo «Del cuento breve y sus alrededores» destaca esa cualidad: «lo siempre asombroso de los cuentos contra el reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*» (43).

Para lograr la esfericidad en un cuento y «potenciar vertiginosamente» sus elementos, Lorenzo León emplea varios recursos². Uno de los más destacados es el lenguaje preciso y al mismo tiempo poético para describir y narrar. Su principal objetivo es contar una historia corta pero intensa y cerrada; o mejor dicho, mostrarnos escenas concentradas con la ayuda de un estilo puntual —reflejado en una expresión sin rodeos—, para llevarnos hacia el horror puro y el asco, punto básico en sus historias. De aquí se desprende una primera pregunta: ¿cómo construye el autor los enunciados en sus relatos para lograr ese efecto?

Debe tomarse en cuenta que, en varios de los relatos horribles, el autor prepara el terreno para la aparición de lo sobrenatural monstruoso que irrumpe con violencia en el mundo de las ficciones, corrompido material y hasta socialmente. Con ese fin, el autor se vale —además de figuras retóricas apropiadas— de una serie de enunciados relativos a la descomposición, la decadencia, la putrefacción, la miseria, la contaminación, las enfermedades (venéreas, sobre todo) y a lo escatológico, como un eco de lo bello horrible de los románticos y decadentistas. Dicho de otro modo, en el proyecto narrativo del autor, se destaca la poética

² En este mismo ensayo, Cortázar explica también el concepto de *esfericidad*. Este término se refiere a que la historia misma debe preexistir a la escritura del cuento; la historia se debe desarrollar de dentro hacia afuera en forma natural, sin forzar los acontecimientos. En otras palabras: la historia debe guiar al narrador que se mueve dentro de una esfera, para que el relato resulte acabado y logre el efecto deseado (42).

de la repulsión como punto principal para producir el horror. Así, todos estos recursos desarrollados en su poética, además de vincularse con el monstruo en sí, también se relacionan con el espacio, los seres y los objetos, que sirven de marco a los cuentos.

Veamos ahora cómo se refleja dicha propuesta en dos relatos del autor: «Las madres» y «El bebé», contenidos en la antología de relatos *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror*. En «Las madres», por ejemplo, toda la historia transcurre en un basurero: por definición, el lugar de la descomposición material y, por extensión, de sus habitantes humanos. Se trata del lugar idóneo para que, potencialmente, se incube la corrupción e irrumpa lo sobrenatural. Al describir a las personas que viven ahí, utiliza algunos recursos retóricos, como las comparaciones, con énfasis en la animalización; de igual modo, sustantivos y adjetivos que indican corrupción y enfermedad:

Los seres³ en esa luz aparecen como siniestras manchas en movimiento; las mujeres visten andrajos encontrados en la mina que urgan. Si se fija la vista en ellas podemos ver sus desnudeces lúgubres, formas que insinúan un terror venéreo. Los hombres, a su vez, son borrosos bajo un pelambre coagulado en noches centenarias, y la piel desnuda de los niños es áspera como de reptil, no así sus ojos, negros y luminosos (14).

En esta descripción, resaltan los comparativos *los seres como siniestras manchas* y la animalización de la piel de los niños: *áspera como de reptil*; asimismo, las imágenes oscuras, sexuales y enfermizas de las mujeres: *desnudeces lúgubres* y *terror venéreo*. Lo anterior, aunado al carácter indefinido o borroso de los hombres de *pelambre coagulado*, nos proporciona imágenes desoladoras de ese mundo que provocan repugnancia.

Más adelante, al describir el extraño vegetal que crece a las orillas de un lago con desechos líquidos, nos dice: «Era un arbusto corto y de ramas gruesas, sus hojas grandes y

³ A partir de este momento, las cursivas en todos los fragmentos seleccionados son mías.

escasas tenían un tinte *enfermizo* de color azulado y caían *lánguidas* cubriendo el tronco de corteza *leprosa*» (15). De nuevo, la idea de corrupción está presente con tres adjetivos: *enfermizo*, *lánguidas* y *leprosa*, referentes a un vegetal nacido de la contaminación.

En cuanto a la irrupción del objeto de horror sobrenatural, el escritor continúa en la misma línea: lo enfermizo, unido ahora a lo plenamente escatológico, con la presencia de excrementos e inmundicia. El asco es llevado hasta su extremo máximo por medio de los sustantivos, la adjetivación y los símiles, todo rodeado de un buen baño de sangre y violencia, como sucede en la estética del cine *gore*:

En la *cripta venenosa* del *excusado*, sintió el chico en su *ano* un autónomo y enloquecedor movimiento [...] El chico lo expulsó totalmente [...] de la azulencia crema crecía un brazo *pulperroso* y *vorático* [...] era una manaza *putridente* que reclamaba la carne de su semilla y arrastraba a su presa contra el tamaño mismo de la garganta sanitaria reventando su cuerpo en un burbujeo sangriento y quebrando como tallos sus huesos (16).

Al describir un ser que nace de las entrañas del niño-madre, crea también nuevos adjetivos, basados en los términos pulposo, voraz y pútrido: *pulperroso*, *vorático* y *putridente*. Plasma, así, un monstruo muy parecido a un Alien: es informe, se gesta en el interior de una persona y además resulta horroroso y repugnante⁴. Continuando con la descripción del monstruo, el narrador nos dice: «Una pantanal carcajada había tragado los gritos infantiles; cínica, la risa de aquel *asco* se burlaba de la fuerza de tantos brazos que jalaban aún los miembros despedazados. El *padre aullaba como una bestia herida* a los pies de aquel cenagal de *sangre*

⁴ Véase el capítulo 5 «Inestabilidad y metamorfosis» de *La era neobarroca* (Omar Calabrese); en especial, los apartados 1 y 2 dedicados a los monstruos. En este apartado el autor afirma que en las épocas productoras de monstruos, predomina la creación de seres sin forma, como Alien, E. T. y los Gremlins en la década de los ochenta. Todo esto con el fin de suspender el juicio (ético y estético, entre otros), mediante la inestabilidad o comportamientos bimodales de dichos engendros (110-116), lo cual representa poéticas nuevas: las de la incertidumbre.

y *mierda*» (16). De nuevo, encontramos lo escatológico en la descripción del ente sobrenatural, reflejado en los sustantivos *asco*, *sangre* y *mierda*.

De esto se desprende a su vez la reacción de miedo, transformada en horror y asco, del padre, quien es animalizado, pues no gritaba, sino aullaba como una bestia. Aquí el autor trata de mostrar ese sentimiento de temor mediante la comparación —excesiva o hiperbólica si se quiere, pero necesaria para producir la sensación adecuada ante lo sobrenatural monstruoso—, un símil basado en uno de sus recursos recurrentes en varios de los relatos: la animalización de los seres humanos.

Por su parte, en «El bebé», ya desde la primera descripción, el autor tiende a animalizar al niño que será amamantado por su madre: «los hijos producen una ternura orgánica. Es una ramificación del cuerpo femenino que se abre entre la carne sangrienta, con *llanto de gato*» (17). Conforme la madre lo va alimentando, el pequeño demuestra una voracidad —no hambre, como sería natural— creciente, anormal o, si se quiere, monstruosa (hipérbole). Así pues, las imágenes que muestran al niño se articulan en torno a su animalización gradual, hasta convertirlo en un ser propiamente sobrenatural, monstruoso y repulsivo, que lo lleva al canibalismo, pues se alimenta del cuerpo de su propia madre.

En otra imagen del niño, el narrador nos describe más signos de su transformación: «el chico se ahogaba al salirle leche sangrienta por la nariz en su desesperada deglución. De las cobijitas saltaron los pies y su movimiento frenético amenazaba crecer con un vigor desconocido» (17-18). Luego, el bebé quien había aprendido a morder tritura la carne de su madre como un cachorro: «Sobre su cuerpo trabajaba una desnudez *rapiñosa*, de cabeza alargada y maxilar prominente. El pequeño se había puesto *musculoso* como un *animal*, furtivo como un rufián» (18).

Al descubrirlo, el padre del niño-bestia se horroriza ante el espectáculo de sangre y mierda: el monstruo destaza a la madre, mientras come parte de sus costillas y baja por sus muslos para tragarlos también. Veamos el siguiente fragmento en el que se reitera lo que he venido mencionando: lo escatológico y la estética *gore*⁵o del horror repulsivo y sangriento: «Quedó paralizado como sucede en las pesadillas lúcidas. El *cuerpo velludo* casi lo tocaba y en su inclinación sobre su presa, Ernesto le veía el *ano desnudo y rojo como una flor del abismo*. El olor a sangre y mierda —pues el ser había defecado varias veces durante su orgía— lo convulsionó para dejar escapar su terror en un grito seco y mortal» (18).

Se enfatiza la animalización de la criatura, mediante la frase *cuerpo velludo*. Y de nuevo, se matizan las imágenes escatológicas: *El olor a sangre y mierda*, pues en su festín el niño-bestia ha evacuado varias veces, proyectando así una imagen asquerosa en extremo. De igual modo, hay una alusión a la sexualidad enfermiza, reflejada en la expresión: *ano desnudo como una flor del abismo*, en la que destaca el comparativo de esa parte del cuerpo animal con las de un objeto malsano que crece en las profundidades.

Mención aparte merece una figura retórica: la ironía de los títulos en ambos cuentos. Detrás de la aparente inocencia de títulos como «Las madres» y «El bebé» —que nos remiten sin duda a la institución familiar—, se esconden situaciones sobrenaturales y horrosas: niños-madre que dan a luz criaturas repugnantes, o un niño de pecho que se transforma en una bestia, un caníbal que ha de devorar a su madre. En ese sentido, salta a la vista la fijación

⁵ En el *Diccionario de escritores mexicanos, Siglo XX*, José Eduardo Serrato menciona que Lorenzo León es uno de los pioneros en el género *gore* en México con su obra *Miedo genital*, publicada en 1991 (332). Si se analiza un poco más a fondo, el preludeo o germen de ese libro y por ende de la estética *gore* ya se encuentra en varios de los cuentos del autor, pertenecientes a *La realidad envenenada*, como lo estamos observando. El propio Lorenzo León menciona, en otra entrevista, que el cuento «Las madres» es como un desprendimiento de *Miedo genital* («Diferentes, la literatura y el periodismo» 24).

del autor por los niños, símbolo de la inocencia y la pureza, pues a lo largo de *La realidad envenenada*, concentra en los infantes la idea de lo monstruoso.

En efecto, el surgimiento de un monstruo repugnante en torno a la figura de un niño constituye, en estos relatos, la metáfora de la descomposición máxima de esos mundos, pues qué mejor para mostrar el asalto de lo sobrenatural maligno que la corrupción de la inocencia infantil. Como muestra tenemos el cuento que da título a la antología, en el que un pequeño bebé atraviesa un maléfico espejo, donde pasa a otra dimensión, para luego perecer y dejar en el desconsuelo a sus padres. En «La gruta», se nos muestra una niña de brazos, Marigé, quien ha desaparecido misteriosamente en un abismo que se abre en su cuna, ante la desesperación, otra vez, de los padres. En «El nido de la ausencia», se resume esta idea del autor: dos niños se pierden en el jardín de su nueva casa, presas de un arácnido repugnante, sumiendo, de nuevo, a sus padres en la desesperación y el horror. Por tanto, las figuras infantiles son los instrumentos para que el horror, de una u otra forma, se manifieste e irrumpa violentando el núcleo familiar.

Concluyo que en este par de cuentos los cuerpos putrefactos y lo excrementicio despiertan en el lector sensaciones viscerales no sólo de horror, sino de asco. Este ideal estético se observa en varios relatos de la antología, en los cuales resulta constante la presencia de algo monstruoso, a la par de repugnante, lo que implica el desastre, la violencia y la descomposición ecológica, social y humana de esos mundos ficcionales (León, «Diferentes, la literatura y el periodismo» 24). Así, en ambos cuentos, nos hallamos ante una propuesta narrativa particular: la poética de la repulsión, que se contrapone al concepto clásico de la belleza.

En conformidad con la idea de brevedad y economía de recursos, potenciados velozmente, Lorenzo León escribe sus cuentos concentrando su atención, casi siempre, en un solo acontecimiento (por lo general, la aparición del ser monstruoso) con muy pocos personajes, a menudo presentados en una sola escena también. Y para lograrlo, sin desviaciones ni demoras, resulta necesario que se narre desde un punto de vista que presente, del modo más objetivo, la información, al fijar la atención del lector sólo en puntos clave de la historia.

Es imprescindible, entonces, la elección adecuada de la voz y el manejo de las perspectivas narrativas dentro de los cuentos. La voz narrativa que prevalece en la mayoría de las ficciones del autor es el narrador heterodiegético⁶ (tercera persona), lo que implica un narrador omnisciente, conocedor de la mayoría de los detalles externos e internos de los personajes, de los sucesos y de los espacios en la ficción.

La narración se puede articular con detalle o rapidez con la intención de darle mayor verosimilitud a la historia que apunta hacia lo sobrenatural monstruoso, causante principal del miedo. Con este tipo de narrador, se gana en objetividad, si lo que importa es la historia en sí; es decir, la aparición del monstruo junto con el espectáculo de sangre. Como veremos más adelante, en algunos autores de la presente investigación, esta idea cambia si lo que interesa es provocar ambigüedad y terror, por lo que pueden entrar en juego otras voces, así como perspectivas en los relatos.

⁶ Según Luz Aurora Pimentel: «el narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su ‘ausencia’» (*El relato* 141). Este tipo de narrador sólo cumple una función vocal, pues no es un personaje de la historia. Con todo, ese narrador podría hacer sentir de alguna manera su presencia, participando del discurso narrativo, como sucede en ciertos momentos de *El Quijote*. Así, concluye la autora: «A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de ‘objetividad’ y por lo tanto de confiabilidad’» (142-143).

En el caso de las perspectivas narrativas, Lorenzo León emplea, en los dos cuentos, un narrador heterodiegético que a su vez presenta, por lo general, una focalización cero⁷, dado que se desea tener mínimas restricciones —espaciales, perceptuales y temporales, entre otras— en cuanto a la información que se nos muestra. En consecuencia, el narrador se puede desplazar con mayor libertad, enfatizando los momentos y aspectos más relevantes de esas historias, además de penetrar en la conciencia de los personajes en el momento que lo desee. Por tanto, esta suma de cualidades para esta forma de focalización —no centrada en ningún personaje— aproxima al narrador a la omnisciencia.

Por ejemplo, en «Las madres» el narrador pasa de un escenario a otro con la mayor libertad, mientras muestra los elementos esenciales de la historia. Al inicio se concentra en describir el basurero y sus habitantes, además de mencionar el elemento que rompe con la normalidad de lugar: el extraño vegetal descubierto por un niño. Luego describe el lago con desechos industriales y a los niños que juegan en él; los frutos y el niño que devora uno de ellos. Enseguida nos muestra la escena del baño, donde el niño ha de defecar a la espantosa criatura. Y finalmente, la escena donde se destruye al arbusto maligno y las acciones posteriores de los padres.

Este narrador presenta sólo los aspectos importantes de la historia, con intrusiones esporádicas en la conciencia de los personajes mediante el discurso indirecto libre: el niño que se imagina el baño cada vez que sus intestinos se mueven, o cuando los padres refieren el estado de sus hijos que han comido de los frutos, para tomar las medidas adecuadas. En

⁷ Pimentel comenta respecto a esta focalización: «Es por ello por lo que un relato en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes; el narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes» (*El relato* 98). Por lo anterior, el narrador proporciona la información que él considere pertinente en el momento que lo desee.

todo caso, la perspectiva se ajusta en gran medida a la focalización cero, aunque colinda con la focalización externa⁸, propuesta por Pimentel, en la que no se accede a la conciencia de ningún personaje.

Por lo que concierne a «El bebé», únicamente en el inicio del relato el narrador accede a la conciencia de uno de los personajes: Ernesto, quien reflexiona sobre el llanto de su pequeño hijo, que será amamantado poco después por la madre. De ahí en fuera, el narrador se concentra en la única escena del cuento, donde el niño es alimentado, mientras se va transformando en un ser monstruoso que devora a su madre. El narrador elige a su conveniencia el punto desde el cual narrar, los elementos descriptivos y horribles que ha de mostrarnos: el cuerpo anormal del niño en crecimiento, la habitación fría, la lúgubre atmósfera exterior, el cuerpo mutilado de la madre y la expresión de horror del padre ante los acontecimientos. En este cuento, por tanto, seguimos inmersos, en general, en la focalización cero que linda de nuevo con la externa, en un cambio de focalización.

De lo anterior concluyo que, en los cuentos, el empleo de la tercera persona junto con la focalización cero funcionan, en parte, como técnicas que apoyan los rasgos del estilo particular del autor: lo breve y la velocidad. Pareciera de entrada que no inciden de manera contundente en la configuración del horror estético. No obstante, lo resaltante es que dichas elecciones permiten a León mostrarnos escenas y acciones que desembocan en lo sobrenatural monstruoso, en menoscabo del conocimiento sobre la conciencia de los

⁸ Al comparar ambos tipos de focalización, la autora apunta: «en focalización cero las restricciones son mínimas y el acceso a la conciencia de los personajes es contante; en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural» (*El relato* 100). Todo ello implica una importante restricción en cuanto a la información que podamos obtener de los pensamientos de los personajes. En «Las madres», la focalización es cero, porque se sigue accediendo a la conciencia figural, aunque esto ocurra en pocas ocasiones. Esto se debe a la rapidez y brevedad que exige la propuesta del autor.

personajes, con el propósito de agilizar la narración y demostrar la corrupción acelerada de esos mundos ficticiales.

3. La realidad envenenada

La brevedad y la rapidez de ejecución, rasgos distintivos de León, permiten configurar la trama argumental, así como el ritmo temporal de las narraciones. De ahí que el autor tenga un objetivo muy claro: lograr un *in crescendo* rítmico y veloz, con vistas a alcanzar el clímax de la trama: la aparición de lo monstruoso repugnante, a la par de la corrupción acelerada del mundo ficcional en varios niveles. El propio autor pondera su método de narración, muy relacionado con las técnicas cinematográficas:

[E]n el que los personajes tienen que estar trazados con las mínimas líneas y en el que el tiempo del relato debe de ser a gran velocidad. «Es como las grabaciones que se hacen a altísima velocidad para que podamos verlas lentamente. Mi experiencia con la técnica del cuento es narrar a gran velocidad para que el lector pueda ver, a cámara lenta, tres o cuatro momentos de una circunstancia» («En México hacen falta más autores de cuentos de terror»).

Para llevar a cabo el estudio, iniciaré, primero, con el análisis de la trama argumental; luego, el tiempo, y al final, el espacio. Todo esto aplicado en ambos cuentos. En el capítulo 2, referente a la metodología de análisis, mencioné que la trama de una obra narrativa de miedo se encuentra en función de la variante de miedo que se trate. En este caso, si se considera la aparición de un monstruo como el principal foco de atención, la trama más adecuada es la propuesta por Noël Carroll para las historias de horror, cuya su atención se encuentra puesta en un monstruo que causa miedo y repulsión.

Veamos ahora cómo se organiza la trama en «Las madres». Este relato presenta una trama parecida a la del descubrimiento complejo propuesta por Carroll, constituida de inicio por descubrimiento y enfrentamiento; luego, continúa con una confirmación y de nuevo, un enfrentamiento final. Se exhibe una variante en la trama: la confirmación se presenta después del enfrentamiento inicial y después se reitera un nuevo enfrentamiento⁹.

Aquí, me parece pertinente una breve explicación de cada una de estas fases. La *presentación* se refiere a la presencia del monstruo dentro de la ficción, aunque los protagonistas no se hayan percatado de ello. La manifestación del ente maligno se puede presentar de forma inmediata y con violencia; o bien, de manera gradual mediante indicios de sus poderes maléficos que hacen pensar en su existencia. En la siguiente fase, llamada *descubrimiento*, toda vez que el monstruo se ha manifestado, un individuo o grupo lo descubre (Carroll 213-216).

A continuación, sucede la *confirmación*: si hay alguna clase de escepticismo por parte de ciertas personas o poderes ante el descubrimiento de esa presencia maligna, debe ser probada su existencia y el peligro mortal que representa para la vida humana. Al final, se verifica el *enfrentamiento*, fase en la que los personajes luchan directamente con la criatura, y de la cual se desprende un resultado final: la derrota de los personajes que termina por lo general con su muerte, o la victoria, que deviene a menudo en la destrucción del ente (216-220).

⁹ En el capítulo 2 de la primera parte, mencioné que Noël Carroll propone una estructura denominada «descubrimiento complejo», compuesta de las siguientes fases: presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento. En realidad, constituye la trama más general, de la cual se pueden desprender más posibilidades: la trama del descubrimiento (si sustraemos la confirmación), la trama de confirmación (si quitamos el enfrentamiento), entre otras. Incluso, existe la posibilidad de tramas puras, como la de presentación pura o la de descubrimiento puro, por mencionar algunas; además, se pueden presentar variaciones en la linealidad de las acciones y algunas reiteraciones o repeticiones de algunas fases (233-243).

De vuelta al cuento «Las madres», la primera parte del relato sirve como marco preparatorio y contextual del relato. En ella, se nos muestra algunas escenas del basurero, sus habitantes y un hecho extraordinario: la aparición de un vegetal extraño que ha detectado un pequeño, en las orillas de un lago con desechos líquidos. El espacio en que ocurren los acontecimientos es acorde con el surgimiento posterior de un ser excrementicio; la tensión narrativa se logra con la posible explicación sobre el origen del árbol, cuyos frutos son tomados e ingeridos por el niño.

El descubrimiento, clímax del cuento, ocurre en la segunda parte de la historia, una vez que el niño defeca al ser, irrumpe un monstruo pútrido en el baño. Luego, el brazo triturador del engendro se vuelve contra el pequeño para intentar destruirlo en el mismo excusado. El niño lo descubre primero; luego, el padre del pequeño y otros hombres del basurero, al escuchar los gritos desgarradores del pequeño. La primera vez que irrumpe una criatura, ésta es descubierta, por lo que en el cuento no existe propiamente presentación.

No hay confirmación inmediata del suceso, como búsqueda de pruebas que verifiquen la existencia y la culpabilidad del ser maligno, pues el padre y los demás pronto entran en combate con el monstruo, con lo que entramos de lleno en la fase de enfrentamiento. El saldo arroja la muerte del niño-madre y del ser, además de las acciones posteriores de los habitantes. Viene una etapa de confirmación posterior para corroborar si sus hijos han comido del vegetal, mientras otros hombres destruyen el arbusto; luego, un nuevo enfrentamiento, en el que las familias hacen abortar a los niños-madres para destruir al arbusto y a los asquerosos engendros que crecían en sus vientres. Vale aclarar que la fase de confirmación posterior no ocurre tanto por convencer a otros escépticos, sino por corroborar con certeza la presencia de los entes y, así, quemarlos.

El orden de los acontecimientos dentro del cuento es, prácticamente, lineal. Sólo se presenta una breve prolepsis: aquella donde el narrador nos adelanta, de alguna manera, la tragedia que vendrá, cuando describe al pequeño descubriendo al arbusto maligno: «El pequeño de mirada ávida y gestos abiertos vio levantarse a sus orillas el árbol del que ahora nadie quiere saber nada. Todos los que se enteraron de esa sorda tragedia niegan la existencia del vegetal» (15).

Si analizamos el *tempo* narrativo en la primera parte, éste resulta algo lento, pues predomina el elemento descriptivo que sitúa los elementos espaciales del relato. El narrador omnisciente nos muestra varios cuadros descriptivos en el basurero, los pepenadores, el árbol de frutos extraños; se trata de pequeños cuadros¹⁰ que nos introducen en el mundo de la ficción. La escena más importante ocurre cuando el chico descubre el arbusto enfermizo con frutos, para luego probarlos; todas las demás escenas sirven para mostrar el mundo sórdido, decadente y repugnante que rodea al niño en su descubrimiento de lo insólito.

En la segunda parte, se acelera el tiempo de la narración, hasta coincidir y luego rebasar el tiempo real de la historia, puesto que en ella predomina el elemento narrativo, las acciones, y un desenlace resumido. En primer orden, el niño que defeca, el nacimiento del engendro y la muerte de aquél, a pesar del auxilio de varios hombres: todo ocurre en una escena; enseguida, comienza acelerarse la acción: se comprueba el estado de los niños que habían probado los frutos extraños (resumen), y un grupo de hombres destruye el vegetal (escena más o menos resumida). En segundo, transcurren varias semanas para que los padres de los niños-madre destruyan a los seres malignos; todo es resumido por el narrador, por lo que el tiempo de la narración se acorta. Así, el ritmo narrativo impuesto por el autor es más lento al

¹⁰ También llamadas pausas descriptivas por Luz Aurora Pimentel, pues incrementan el tiempo del discurso narrativo, no así el de la historia (*El relato* 48).

inicio, para luego incrementarlo cerca del clímax y acelerarlo todavía más hacia el final de la historia.

Por lo que se refiere al espacio, existe uniformidad en todo el cuento, pues la historia se desarrolla en el mismo lugar: un basurero inmerso en una ciudad. En él coexisten varios espacios específicos donde se muestran las escenas de la narración: el lago de contaminantes líquidos, escenario donde crece el arbusto maligno; los baños colectivos, lugar en el que aparece un monstruo por vez primera. Y en correspondencia con el espacio, la atmósfera que se percibe es de sordidez, o suciedad, lo cual provoca el surgimiento de un ser horroroso y nauseabundo.

En ese lugar —como ya vimos al repasar los enunciados—, se muestra el punto de vista simbólico de la narración, y de ahí también el título de la antología *La realidad envenenada*, o trastocada por la descomposición que llega a alcanzar a sus personajes en su núcleo máspreciado: la familia. Debo apuntar que la idea de descomposición, reiterada muchas veces en los relatos y en la antología, no es casual, pues significa que la putrefacción material del espacio y la que encarna con la irrupción de los monstruos repulsivos se extiende al hombre mismo, quien puede sucumbir destazado físicamente, o ser violentado en su intimidad mediante la desintegración de su núcleo familiar, lo cual constituye, a mi parecer, un horror todavía más intenso.

En el caso del relato «El bebé», se nos muestra otro variante de la trama de descubrimiento complejo. De hecho, resulta más sencilla y corta, puesto que el cuento se enfoca en la transformación del bebé. La trama consta sólo de dos fases: presentación y descubrimiento. Al iniciar la historia, Ernesto, el padre del chico, reflexiona sobre el llanto de los niños, al percatarse de que su hijo lloraba de hambre; de inmediato, María, la madre,

lo amamanta. Toda esta parte sirve de marco contextual para introducirnos en el mundo de la ficción.

La presentación del monstruo ocurre de manera gradual: poco a poco, el narrador nos va narrando y describiendo con detalle la transformación del bebé, cuya voracidad crece a cada instante. En consecuencia, sus poderes maléficos se van manifestando, mientras Ernesto duerme sin percatarse de nada. Sabemos que se trata de un ser sobrenatural, pues resulta ilógico que un niño tan pequeño pueda causar tanto daño; sus cabellos largos, los pies que crecen, su musculatura, su boca que muerde como un animal, etc. El narrador nos presenta al ente en pleno desarrollo, destrozando a su madre.

En este punto, como lectores sabemos de la existencia del monstruo. La tensión narrativa va en aumento también conforme prosigue la transformación, pues sabemos que en algún momento el padre lo descubrirá, y nos interesa saber su reacción, observar el horror que lo inundará. El clímax del cuento ocurre cuando llega la fase de descubrimiento. Ernesto despierta y se da cuenta de todo: descubre al pequeño hombre-lobo devorando a María. Es tal su asombro y horror, que no hay ni confirmación del hecho, porque él constituye el único testigo; ni enfrentamiento posterior, ya que es tan grande su miedo, que decide huir y arrojarse por la ventana.

El orden de los acontecimientos en la historia resulta estrictamente lineal, tal como se presentan en la diégesis son narrados en el discurso. Asimismo, el *tempo* narrativo fluye de manera rítmica pero creciente. El narrador nos muestra como en cámara lenta ciertos detalles, como la noche con amenaza de tormenta, las reflexiones y el cansancio de Ernesto; pero al mismo tiempo, va describiendo, cada vez más rápido, la metamorfosis del bebé, su animalización. El tiempo narrativo es muy similar al tiempo de la historia, ya que el autor

despliega el relato mediante una escena con pocas acciones que se va desarrollando ante nosotros, como las del niño que se alimenta: primero, mama; luego, devora.

En principio, los cambios del niño se efectúan con cierta lentitud, mientras se nos muestran varios detalles. Más tarde, hay un cambio de ritmo cuando termina de llover: nos percatamos de que el niño —quien estaba mamando hasta ese momento sin haber saciado su creciente apetito— ya se encuentra devorando a María, por lo que la transición en este punto es bastante rápida. Hacia el final de la historia, los acontecimientos transcurren en una escena, disminuyendo de nuevo el ritmo narrativo.

Por otra parte, el espacio resulta propicio para esta breve historia de miedo. Todo ocurre en un solo lugar: una habitación donde descansa un matrimonio con su hijo. Mientras afuera, la noche helada con viento, la posible tormenta, el frío y la neblina se acentúan cada vez más. Por eso, la atmósfera que predomina al inicio es lúgubre y misteriosa con algunos de los elementos clásicos de un cuento de miedo: la noche, el cielo a punto de llover, la soledad de los alrededores y la habitación; después, se transforma en una atmósfera helada y húmeda, acorde con la orgía de sangre, muerte y espanto que vendrá.

A manera de recapitulación, ambos cuentos nos revelan una constante en la narrativa de miedo de este autor a nivel estructural: la trama argumental, el articulado de sus acciones básicas, se concentra en la fase de descubrimiento; su entramado se configura de forma paulatina y creciente hasta alcanzar la máxima tensión en dicha fase, en la que un monstruo es detectado por uno o varios personajes de la historia. Y aunque el foco central de la secuencia lógica de las acciones apunte hacia el surgimiento de lo monstruoso, la realidad envenenada en las ficciones, representada por la descomposición del espacio y de los propios personajes, nos lleva hacia el valor simbólico de los cuentos: la corrupción que alcanza tanto al medio ambiente como a la institución familiar, aspectos que representan dos de los

máximos temores en las sociedades contemporáneas. En cuanto al manejo del tiempo narrativo, me parece que funciona, en parte, como un rasgo de estilo, en el cual prevalece la rapidez lograda mediante escenas y resúmenes, que no incide tajantemente en la creación del horror, pero que matiza la idea de descomposición acelerada de esos mundos.

4. Un precursor del género *gore* en México

A nivel temático, y acorde con su poética, Lorenzo León presenta los siguientes asuntos generadores del horror: destacan lo sexual, relacionado con lo obscuro y las enfermedades venéreas, además de la animalización de los seres humanos; asimismo, en la creación de los monstruos sobresale lo deforme y repulsivo, aunado a lo excrementicio; finalmente, me parece que el tópico central de su propuesta es la descomposición material que luego alcanza al hombre mismo, reflejada en ciertos temas: la contaminación ambiental, la desintegración familiar, acompañados por la violencia extrema, propia del *gore*.

El primer tema del horror se relaciona con lo sexual, o más bien con el horror a las enfermedades venéreas. Si para los románticos y decadentistas la belleza se hallaba en las mujeres tísicas y paráliticas, para nuestro autor se encuentra en las féminas que contraen enfermedades de transmisión sexual. Constituye un tema de inquietud y mitificación en nuestros días, y se refleja, sobre todo, en el caso de las mujeres en el tiradero de «Las madres». Aquí, resulta sintomático que en la década de los ochenta, momento en que se edita la antología de León, surja una nueva enfermedad de transmisión sexual que será objeto del miedo colectivo: el sida. Años más tarde, el autor desarrollará el tema hasta sus últimas consecuencias en la novela *Miedo genital* (1991), donde el horror máximo se halla en mujeres que son violadas por seres muy antiguos, dando a luz criaturas pestilentes y amorfas.

Ese elemento sexual tiene que ver, a su vez, con lo erótico en un sentido perverso: el deseo sexual reprimido que se vuelca en objetos horrorosos y, al mismo tiempo, atractivos. En varios relatos de la colección, dicho deseo funciona como detonante del miedo y de la fascinación. Como muestra, tenemos aparte de «Las madres» y «El bebé», «Isis» o «Despertar». En los cuentos analizados, se observa una clara obsesión por referir a los personajes enfocando sus partes íntimas, como el ano rojo del bebé que semeja una « flor del abismo», o como las «desnudeces lúgubres» de las mujeres en el basurero «que insinúan un terror venéreo».

Y dentro del género de horror, un tema muy atractivo es la aparición de un monstruo, producto de la transformación de un ser humano en animal, es decir: la animalización. Se trata de un asunto mítico que en nuestra cultura se relaciona, por ejemplo, con los nahuales; en la cultura occidental, con la licantropía o los hombres lobo. En «El bebé» asistimos a la metamorfosis de un lactante en niño lobo: una pequeña muestra —muy bien lograda por cierto— del poder sugestivo que ejerce en nosotros este asunto. León nos demuestra con este relato que conoce muy bien las fuentes del mito, así como su proyección en los medios masivos: el cine y la televisión. Todas las películas de hombres lobo filmadas en los ochenta, incluido el video *Thriller* (John Landis, 1983) con Michel Jackson, son el referente cultural que permea la obra del escritor.

En la primera parte de esta investigación, señalé que en una variante del romanticismo existe un deleite especial por lo bello meduseo y lo horrible como material estético. Representa en general la fuente de un goce nuevo: la belleza minada por la enfermedad o incluso pútrida de los decadentistas (Praz 100). Bueno, pues dicho gusto es retomado por Lorenzo León, quien traduce en imágenes, descripciones y sucesos ese horror. En ese aspecto, la idea de Lorenzo León es presentarnos imágenes de monstruos sin forma, como el

ente surgido del vientre del niño en «Las madres», o híbridos como el niño-lobo de «El bebé», en lugares igualmente sucios, así como pestilentes, rodeados de sangre y excrementos. En cualquier caso, el objetivo es que despierten en nosotros no sólo el miedo u horror extremos, sino sensaciones fisiológicas, tales como el asco.

Al respecto, una de sus influencias para lograr lo horroroso tiene que ver con los monstruos creados por Lovecraft en *Los mitos de Cthulhu*: criaturas amorfas —provenientes de un mundo primordial y muy antiguo, anterior a la aparición del hombre sobre la Tierra—, entes que amenazan con volver a apoderarse de nuestro planeta. Con motivo de la reedición de sus dos primeras antologías de cuentos en un solo libro, el propio autor apunta:

Estoy sólo actualizando ideas antiguas, fundamentalmente de Lovecraft, en el cual el horror viene del exterior, de los planetas, o de lo interior, de las grutas, los subterráneos. Lo estoy actualizando en muchos aspectos, como el horror fisiológico, la enfermedad, la corrupción a partir de la decadencia ecológica o de la contaminación industrial («En México hacen falta más autores de cuentos de terror»).

Y lo más interesante en la creación estética de lo horrible —uno de los temas esenciales de ciertos escritores, como Poe, Baudelaire y Lovecraft— es que Lorenzo León centra su atención en nuevos motivos que potencian las sensaciones de horror y asco: los centros urbanos modernos, catalizadores de la contaminación, de la miseria y, por consiguiente, de la decadencia del ser humano. En ese aspecto, coincido con Adolfo Sánchez Vázquez, quien al referirse a la fealdad de los ciudades modernas menciona: «La miseria física y espiritual siempre ha sido enemiga de la belleza; pero nunca como en nuestra época, y particularmente en los países del Tercer Mundo, ha generado tanta fealdad» (189).

Considero, entonces, que el tema central de los cuentos y de gran parte de *La realidad envenenada* es la descomposición. En este caso, la miseria junto con la contaminación trae

como consecuencia, además de la destrucción material del medio ambiente, el deterioro espiritual del hombre y sus instituciones, cuyo máximo símbolo es la procreación de un monstruo sobrenatural excrementicio, pútrido y amorfo, como el del cuento «Las madres». Ese ente me recuerda otro ser deforme, producto de la corrupción: el señor Valdemar, protagonista del famoso cuento de Poe; de hecho, en otro relato de León, «El masaje», se desarrolla un monstruo similar: la señora Elsa se transforma en un ser amorfo y repulsivo que se deshace, literalmente, en una mesa.

Y dicha corrupción alcanza al ser humano en su institución social más importante: la familia. En su proyección de monstruos repulsivos dentro de ambos cuentos, León recurre al enfrentamiento entre el hijo y la madre que implica, comúnmente, la destrucción violenta de ésta en manos del vástago monstruoso. En un apartado anterior, comenté que el autor centra su atención en los niños, símbolo de la inocencia, como instrumentos para la aparición de los monstruos que se confrontan con sus padres, lo que en los relatos provoca la destrucción del núcleo familiar. En otras palabras, a la par de la descomposición material y de una realidad corrompida, se verifica también la desintegración de la familia.

Aquí resulta simbólico que, en un acto de canibalismo, sea el hijo quien devore a su madre. En una sociedad, cuyo centro familiar gira en torno a la figura protectora de la madre quien cría a los hijos, mientras el padre se encuentra ausente, esta metáfora cobra sentido: la sobreprotección, incluso el amor enfermizo de las madres hacia sus hijos, puede crear verdaderos «monstruos», hijos insatisfechos (como el bebé del cuento) que se vuelven contra sus padres, no sólo como un gesto de rebeldía, sino también de dependencia nociva. Y acaso el horror máximo sea el desmoronamiento de la familia a causa de esos hijos «monstruosos».

Finalmente, y en sintonía con el tema anterior, la violencia extrema constituye un asunto reiterativo en *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror*. Para intensificar el

efecto de horror y repulsión, goce máximo de su ideal estético, se apoya en la destrucción del cuerpo humano, en el placer que se obtiene al contemplar de cerca esa violencia. Y para ello, se requiere también de una cantidad considerable de sangre y de miembros mutilados, tal como ocurre con el género *gore*, desarrollado más ampliamente en el cine contemporáneo, como mencioné al referirme a las variantes del género de miedo.

Resulta innegable la influencia que ha ejercido, aparte de los clásicos de la literatura de horror, el cine en la obra Lorenzo León. La irrupción de criaturas engendradas dentro del cuerpo de un ser humano no es nueva; tenemos los ejemplos de *Parásito* (1982) y el mismo *Alien: el octavo pasajero* (1979). A estos referentes, se unen las películas y documentales sobre canibalismo, un motivo recurrente en los largometrajes e, incluso, series televisivas de zombis. En pocas palabras: la violencia extrema que ha inundado las pantallas en los últimos tiempos es un referente para la obra de León. En este aspecto, Martínez Lucena advierte: «La tradición del cine ultraviolento es amplia y mucho más representativa de lo que nos imaginamos. Desde el expresionismo alemán, ha habido cierta debilidad por escenas difíciles de soportar por sensibilidades educadas en visiones clásicas de la belleza» (155).

Para finalizar, en la propuesta narrativa de Lorenzo León, se destacan una serie de temáticas que potencian el horror estético: la sexualidad, relacionado con lo obscuro y las enfermedades venéreas, además de la animalización de los seres humanos que desemboca en un clásico del género: el hombre lobo; también resulta esencial lo deforme y repulsivo, aunado a lo excrementicio, en la configuración de los monstruos; por último, debo destacar el asunto central de los relatos y de su antología: la descomposición material de esos mundos ficticios que se extiende en varios planos: la destrucción ecológica y la desintegración de la familia —ambos de alto valor simbólico en nuestra sociedad industrializada y apegada a la figura materna— que se encuentran muy ligados a la violencia extrema del género *gore*.

CAPÍTULO II

EMILIANO GONZÁLEZ O LOS AUTÓMATAS

Para ciertos espíritus más curiosos y desencantados, el placer de lo feo proviene de un sentimiento más misterioso aún, que es la sed de lo desconocido y el gusto por lo horrible.

CHARLES BAUDELAIRE, *Máximas sobre el amor*

El decadente centra en la transgresión toda su razón de ser. Piensa, como Machen: «El mal es una pasión del alma solitaria». Busca nuevos aromas, orquídeas monstruosas, inéditos escalofríos.

EMILIANO GONZÁLEZ, *Almas visionarias*

1. Un alma visionaria

Emiliano González Campos nació el 25 de marzo de 1955 en la ciudad de México¹. Ha cultivado, desde muy temprana edad, el cuento, la poesía y el ensayo; aunque también ha escrito novela e incluso alguna obra teatral. Cursó la carrera de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en diversas publicaciones, como *Punto de Partida*, *Cuadernos de Literatura*, *El Gallo Ilustrado*, *Fin de Semana*, *El Heraldo de México*, por mencionar algunos. De igual modo, colaboró en programas sobre arte en Radio Universidad (1980) y en Radio Educación (1981). De 1975 a 1976 fue becario del Centro

¹ Gran parte de la información sobre el autor está basada en el *Diccionario de Escritores Mexicanos, Siglo XX*, en la entrada correspondiente al autor, realizada por Pilar Mandujano Jacobo (194-196); aunque parte de esta biografía la complemento con la bibliografía del autor, contenida en el *Diccionario biobibliográfico de escritores mexicanos (1920-1970)*, que es compilado por Josefina Lara y Russell M. Cluff (197-198).

Mexicano de Escritores; luego, de 1978 a 1979, del INBA/FONAPAS (Mandujano Jacobo 194).

En cuanto a su producción narrativa, en 1978 sale a la luz su libro *Los sueños de la bella durmiente*, por el cual se le otorgó el Premio Xavier Villaurrutia. Posteriormente, la editorial Joaquín Mortiz publica su colección *Casa de horror y de magia* (1989). Luego escribiría la novela *Neon city blues* (2000), para Alfaguara; el libro está conformado por una novela gótica de pornografía con el mismo título y por el filme de horror *La muerte de Vicky M. Doodle*. Por lo que respecta a su labor como poeta, debe destacarse *La inocencia hereditaria* (1986), editado por Mester; *La habitación secreta* (1988), FCE, y *Orquidáceas* (1992), FCE, colección Letras Mexicanas (Mandujano Jacobo 195-196).

Su obra ensayística comprende *Almas visionarias* (1987), bajo el sello del FCE, colección Letras Mexicanas; *Historia mágica de la literatura I* (2007), publicada por Azteca; finalmente, en el 2009, el FCE edita su libro *Ensayos*. De su labor antológica, se destaca la que sería su primera obra impresa: *Miedo en castellano. 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (1973), Editorial Samo; además, *El libro de lo insólito* (1989), textos esotéricos, en colaboración con Beatriz Álvarez Klein, FCE, Colección Popular (Mandujano Jacobo 195-196).

2. La escritura decadentista y el retorno del gótico

Emiliano González constituye un caso especial en la literatura mexicana, por la vastedad y rareza de sus lecturas, así como por los asuntos que desarrolla, de manera obsesiva, en toda su obra. Entre ellos se destaca la construcción de mundos fantásticos —oníricos y delirantes,

agregaría—, colindantes con el horror y lo sombrío. Augusto Monterroso, en su ensayo «La literatura fantástica en México», dice de nuestro autor:

Emiliano González, históricamente, es el primero y el único de los autores mexicanos aquí, y de cualquier tiempo, que se ha arrojado de verdad y con entero valor al fondo de la laguna mágica, para encontrarse de inmediato en el otro mundo, el mundo de la fantasía y el ensueño de los románticos y los simbolistas, del erotismo incandescente, edénico y puro de William Blake [...]; de los espectros de Machen y Lovecraft (77).

A lo largo de su obra, González despliega toda su erudición y sensibilidad para crear ficciones y poemas que dialogan constantemente con obras del pasado: sobre todo, las del romanticismo, el gótico y el decadentismo europeo, de las cuales está prendado. Así, el autor reelabora de modo consciente y original esos materiales, para dar forma a sus creaciones. En consonancia con estos intereses, presenta una prosa refinada, que nos recuerda, un tanto, el lenguaje de los modernistas hispanoamericanos de finales del siglo XIX. Como bien dice Vicente Francisco Torres al repasar algunos de sus libros, en específico, *Los sueños*: «Las parodias modernistas y las lecciones de Borges, antes que ocultarse, se asumen abiertamente [...] paradójicamente, en la exhibición de los recursos adquiridos radica la originalidad de *Los sueños de la bella durmiente*» (3).

Para el caso de la narrativa de miedo, es notoria su adhesión, por un lado, a los preceptos de la escuela simbolista y decadentista de Baudelaire, Verlaine y Huysmans, quienes, entre otros aspectos, enfatizan la belleza de lo horrible; por otro, este escritor mexicano destaca en su narrativa por la arquitectura y los espacios góticos descritos. De esta combinación, entre el decadentismo y lo gótico, surge la prosa de González, creadora a su vez del ensueño, acaso pesadilla, que envuelve varios de sus relatos.

En «Rudisbroeck o los autómatas» —contenido en uno de sus libros más interesantes y raros dentro del panorama literario nacional: *Los sueños de la bella durmiente*—, resalta el lenguaje onírico, que ayuda a construir un mundo ficticio inscrito entre lo maravilloso y el horror; aunque tiende más hacia lo oscuro, pues desfilan en la historia seres y situaciones, propiamente horribles, lo que nos lleva hacia el ámbito de esta variante del miedo. Es decir, Emiliano González nos muestra, ya de entrada, un mundo ficcional inscrito en lo horrífico-maravilloso, ya que no existe una ruptura entre los acontecimientos considerados normales y los sobrenaturales, como es el caso de los otros narradores de miedo que aquí trataremos. Piénsese, por ejemplo, en el escritor analizado en el capítulo precedente: Lorenzo León, quien va preparando el terreno para la irrupción de un ente monstruoso dentro del mundo considerado «normal» en sus ficciones, por lo que la transgresión es notoria.

«Rudisbroeck» se encuentra, pues, situado de alguna manera en la fascinación, pero, sobre todo, en el horror. Al analizar la novela *La historia de los siete murciélagos* (1863), del español Manuel Fernández y González, y compararla con su libro *Los sueños de la bella durmiente*, González menciona: «Como en mi libro, se mezclan en el de Fernández y González lo maravilloso y el terror. La prosa extraña, la torre encantada y el erotismo son otros elementos que podemos encontrar en ambos libros» (*Historia mágica* 303-304). En la consecución de una «prosa extraña», terrorífico-maravillosa, el propio autor hacia el final de «La torre de los espejismos», libro segundo de *Los sueños de la bella durmiente*, reflexiona sobre el lenguaje en sus historias, o la intención de dicha escritura:

Ciertos momentos en *Rudisbroeck*, en *La Gárgolas*, en *Las bazarías de Nusch Cavalieri* traslucen esa deliberada corrupción del estilo que pusieron en boga los enemigos del naturalismo, a fines del siglo pasado, y que representa, efectivamente, una victoria sobre la naturaleza muy notable. Sin embargo, el tratamiento corrosivo no agota las posibilidades implícitas en su carácter de proceso alquímico» (*Los sueños* 217).

Se refiere, por supuesto, a la estética de los decadentistas. Veamos, como muestra, el siguiente fragmento de «Rudisbroeck», en el que el narrador describe a la ciudad de Penumbria²: «Quisiera evocar, por el momento, la imagen de Penumbria tal y como se me apareció hace veinte años: radiante, del color de la miel, porosa; *húmeda y cálida* a la vez *como un cadáver en descomposición*, pero *fascinante y bella como una hoguera*» (*Los sueños* 17). En esta imagen, se funden erotismo y horror al mismo tiempo; la ciudad, como si fuese una mujer, es descrita mediante dos comparaciones que se contrastan con ciertos adjetivos: *húmeda y cálida* (*cadáver*, sin vida) frente a *fascinante y bella* (*hoguera*, viva e intensa).

Como buen lector de los simbolistas, el autor acude a las correspondencias entre la naturaleza y el arte (en la que la misma vida imita al arte); a la relación de la literatura con otras artes, en específico, la pintura. Cuando describe las impresiones que recibe al estar en Penumbria, en ese momento eternizado por el mal, nos dice:

También sentimos, pasado un rato, que *la realidad tiene la textura, el color y la luz de un cuadro*: la realidad *es* un cuadro y nosotros formamos parte de él. Después nos enteramos de que el cielo es un tinte sepia surcado por nubes que prometen tormenta (sin cumplir nunca su promesa) y de que acaban de dar, para siempre, las cinco de la tarde [...] la ciudad irradia esa luz ambarina con el objeto de que sean, eternamente, las cinco de la tarde (*Los sueños* 16-17).

La maldición que se ciñe sobre la ciudad queda inmortalizada en un instante: las cinco de la tarde. El mundo de la ficción se enrarece, se detiene como si fuese una pintura, eterna y sombría; en ese sentido, ese lugar parece imitar al arte: el cielo representa un pincelazo de color sepia, mientras la ciudad irradia una luz ambarina perpetua, sin que amanezca ni anochezca jamás. Hay que recordar que la palabra Penumbria (invención del autor) proviene

² A partir de este y los siguientes fragmentos, las cursivas son mías.

de la palabra *penumbra* que, según la RAE, es una sombra débil que se debate entre la oscuridad y la luz, pues no se sabe con certeza dónde empieza y acaba una u otra (1126).

Describe el teatro de la ciudad como un sitio lúgubre y decadente, propicio para producir el efecto de miedo ante una amenaza sobrenatural: «Pero un *olor a lirios descompuestos*, un *olor húmedo que se adhería a la ropa como pelusa*, un olor irritante y *maléfico* llenaba el local. Aquella *cueva* de vidrio rematada por un tablado rústico sin decorados ni telón, iluminada por la *luz mortecina* que proyecta el alma sobre ciertos paisajes, *ventilada por agujeros de noche y sueño*, era un teatro ideal» (*Los sueños* 27). De nuevo, lo decadente en la corrupción del estilo: *olor a lirios descompuestos*; o el *olor húmedo* del local que se pega como un objeto, acompañando a este sustantivo los adjetivos *irritante* y *maléfico*. A lo anterior, debe agregarse la *luz mortecina*, o apagada, proveniente del alma junto con la *noche* y el *sueño*, que ilumina esa *cueva* oscura. Se trata, en suma, de imágenes que generan un ambiente mórbido y decadente de la ciudad.

Poco después del inicio de la historia, nos hallamos ante otra imagen macabra, esta vez vinculada con el mundo clásico (de hecho, los decadentistas posan también su mirada en el mundo antiguo y exótico). Véase esta referencia al infierno, y que por cierto podemos encontrar tanto en *La Eneida* como en *La divina comedia*, cuando el narrador se encuentra, en las inmediaciones de la ciudad, cerca del río Tang: «Una vez que pisamos las márgenes del río que circula en torno a la ciudad y cuyas aguas hirvientes la vuelven inexpugnable, tenemos que aguardar, en el embarcadero desierto, a un ceñudo Caronte para cruzar al otro lado» (*Los sueños* 15). El agua hirviendo y Caronte nos hacen pensar en la mitología clásica: Caronte, remero del Hades, llevaba a las almas errantes de los difuntos al otro lado del río Aqueronte, en su viaje al Tártaro o Infierno. Así, por extensión, Penumbria representa una especie de Infierno para el visitante.

Otra descripción horrfica, muy bien lograda por el autor, se encuentra en la enumeración de objetos que realiza el anticuario Mefisto, cuando se los muestra, con mucho entusiasmo, al curioso visitante, que horrorizado sale de aquel lugar, sin comprar, por supuesto, absolutamente nada:

[N]os invita a bajar al sótano, donde guarda sus verdaderas joyas, «sus tesoros»: un collar de amatistas «para regalar a la esposa el día de su cumpleaños», del que nadie puede desembarazarse una vez que ha ceñido el cuello y que va reduciendo su diámetro hasta estrangularnos; un reloj que da la hora sólo momentos antes de la muerte de su dueño; un retrato que cobra vida, se sale del cuadro y merodea por la tienda cuando Mefisto se va; un pequeño bailarín de cuerda que toma proporciones gigantescas mientras duerme el niño o la niña a quien lo obsequiaron [...] un caballito de carrusel que relincha, voltea la cabeza y se encabrita para horror del jinete (*Los sueños* 18).

Entre otros objetos amenazantes y horrorosos en sí para sus potenciales poseedores, en cuyas descripciones predominan las hipérboles: el collar que disminuye al mínimo su tamaño hasta asfixiar a la esposa; o el bailarín que crece desmesuradamente; o el reloj macabro que sólo marca la hora de la muerte de su poseedor. Esto sin contar el huevo de jade que emite una risa diabólica y la llave que abre la puerta que conduce al infierno o al paraíso. Todo un repertorio de objetos que producen miedo por sus cualidades malignas.

Un muestrario igual de horrible, e incluso sangriento, lo encontramos en el teatro Gran Guñol de Papá Fritz, donde desfilan personajes horribos, casi monstruosos. En la extraña obra *La Cristofagia o el Evangelio según San Judas*, somos espectadores de la muerte de Cristo en un acto caníbal por parte de sus discípulos: «Y del manjar, del divino manjar, pronto quedó sólo un montón de huesos y de vísceras que los buitres fueron disputándose ante mis ojos horrorizados... El primer acto de la función terminó cuando, salido del tétrico festín uno de los buitres dejó caer entre el público un muñón semidevorado» (*Los sueños* 29). Aquí, los

discípulos son animalizados como buitres carroñeros; por su parte, las imágenes de los huesos, las vísceras y el muñón me hacen pensar en la violencia extrema de la estética *gore*, muy vinculada también con la propuesta de Lorenzo León.

En la representación *Dos pájaros de un tiro*, se muestra una mujer con dos cabezas, las cuales son decapitadas por un pigmeo: «La decapitación no se hizo esperar: ambas cabezas rodaron, seguidas por un doble chorro de sangre negra que salpicó a los espectadores de la primera fila, ya definitivamente extáticos.» (*Los sueños* 32). Se reiteran las imágenes con mucha sangre, además de violencia, lo que nos lleva al horror y asco extremos, cercanos al *gore*. Aunque como espectadores, somos conducidos al goce morboso con estas imágenes, al éxtasis como el público perverso del teatro.

No puedo dejar de mencionar algunos elementos góticos del relato —potenciadores del miedo—, contruidos a partir del lenguaje. Al describir la torre de Rudisbroeck, el narrador nos dice que es tan alta que se pierde entre las nubes; más adelante, él mismo se introduce en ella para develar el misterio sobre la historia de Rudisbroeck: «Me encontraba en un *recinto circular* de radio muy escaso y *altitud* aparentemente *infinita*, con una escalera de caracol en medio que ofrecía las promesas, de una bruma henchida de telarañas» (*Los sueños* 43). En este ambiente tenebroso, propio de una novela gótica, el protagonista asciende una escalera, descrita mediante una hipérbole: *infinita*. Luego de ascender, el narrador tendrá que abrir múltiples puertas al recorrer varios pasadizos, lo que nos lleva de nuevo a los antiguos castillos medievales con sus pasadizos, sótanos y trampas, donde es posible el encuentro con algún aparecido o espectro.

Por igual, sobresalen las descripciones de ciertos personajes monstruosos, paradigmas del gótico. Como muestra, consideremos a dos personajes: Mefisto y Braulio. En su visita a la tienda de antigüedades de Mefisto, el narrador lo describe: «es un hombre de *pelo cano* y

rostro de bruja que al reír muestra una cadena de *dientes ennegrecidos* y una *lengua blanca*. [...] Una especie de mameluco gris rayado de arabescos envuelve sus formas femeninas, y cuando se nos acerca desde la trastienda, contoneándose, dudamos por un instante de su verdadero sexo.» (*Los sueños* 18). En esta imagen, se nos muestra un personaje horroroso con semblante de *bruja* y *dientes negros*; a ello, habría que agregar las características femeninas de Mefisto, que apela a la imagen antigua de Mefistófeles, el Andrógino: ser monstruoso, mitad hombre y mitad mujer³.

Pertenece al Gran Guiñol de Papá Fritz, brilla la figura de Braulio, el ente más monstruoso de su repertorio. Denominado el hombre perro, pues padece hipertriosis, este personaje es semejante a un hombre lobo. Aunque horrible, es un ser sumamente sabio; viste con cierta elegancia extravagante, fuma *ganja* y responde las preguntas más difíciles. Representa una especie de ángel caído, monstruoso no sólo por su aspecto, sino por sus conocimientos: «Aparece [...] echado en un gran cojín de Samarcanda, fumando *ganja* con una pipa de marfil y cepillándose el pelo, esa cabellera global que lo cubre de la cabeza a los pies y que ahora lo enorgullece, pues hace de él una especie de ángel o demonio ‘tocado por el dedo de la musa’, una de cuyas frases favoritas es: *Dios hizo a Braulio a su imagen y semejanza*⁴». (*Los sueños* 38).

Para terminar, en «Rudisbroeck», Emiliano González desarrolla sus enunciados relativos al miedo, a partir de imágenes que apuntan al horror, basado en la descomposición, el ambiente enfermizo de la ciudad y la crueldad de los decadentes (como en el caso de Lorenzo

³ Mefistófeles es el nombre que se le da al demonio (o el diablo) en la cultura germánica. En la antigüedad se representaba como un ser Andrógino, no sólo como la reunión física de dos sexos opuestos, sino como la unión mística y religiosa con Dios: la totalidad, la unión de los contrarios: la *coincidentia oppositorum*. Véase la obra de Mircea Eliade *Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad*, en especial el capítulo 2, del mismo nombre (30-47).

⁴ Para este caso particular, la frase viene en cursiva en el fragmento original.

León), así como en los elementos macabros del gótico: atmosfera delirante, espacios tenebrosos y monstruos. Así, en el cuento predominan las sucesiones de imágenes que producen una fascinación morbosa: muestrarios de objetos, personajes y situaciones horribles, a la par de extraños y alucinantes. La estética de Emiliano González se basa en la parodia de autores góticos, como Machen, y de los decadentistas⁵. Incluso en otras obras alude a la vida y obra de Aleister Crowley⁶.

«Rudisbroeck» es narrado, prácticamente, desde la perspectiva de un narrador homodiegético⁷ (o primera persona) que parece vivir en un estado de ensoñación, mientras rememora los acontecimientos acaecidos en la ciudad del otoño perpetuo, la cual visitó hacía veinte años. De entrada, ese punto de vista implica un cierto carácter subjetivo, pues los acontecimientos son presentados desde la parcialidad emotiva e intelectual del protagonista.

Luego, el empleo del narrador homodiegético resulta conveniente para matizar ese mundo maravilloso-horrible en el que nos sumerge durante todo el cuento; parte de su propuesta estética es provocarnos sensorialmente —durante un juego cruel y sangriento, en un mundo donde la razón cede su paso a la sinrazón, al horror extremo—, por lo que este narrador se ajusta muy bien para transmitir ese sentimiento de miedo extremo y de goce morboso, ante imágenes que en él mismo provocan tales sensaciones.

⁵ José Eduardo Serrato apunta que las obras de Emiliano contienen todo un repertorio de personajes que homenajean a sus autores (y a sus obras) preferidos, además de presentar múltiples referencias fragmentarias («El imaginario gótico» 30).

⁶ Alister Crowley, nacido en Inglaterra (1875), es uno de los más afamados ocultistas, además de mago y profeta, de todos los tiempos. Perteneció a la orden esotérica Golden Dawn; asimismo, creó la filosofía religiosa Thelema, y escribió infinidad de libros sobre magia, ocultismo, además de ensayo y poesía. Destaca su escrito *El Libro de la ley*.

⁷ La investigadora Luz Aurora Pimentel apunta que el narrador homodiegético o en primera persona es aquel que está involucrado en el mundo narrado como personaje, por lo que cumple dos funciones: una vocal y otra diegética (*El relato* 135-136). Comúnmente a este tipo de narrador se le conoce como narrador-protagonista.

No obstante, al principio del cuento, se narra en primera persona del plural, aunque sólo se trata de una convención literaria, una forma de hacer partícipe al lector de ese mundo ficticio. Hasta que llega a la taberna *La mansión del Zu*, el narrador protagonista abandona el plural y asume completamente las riendas de la historia. Y precisamente en ese tugurio, aparece dentro del cuento otro personaje: el anciano que le cuenta al protagonista la leyenda de Rudisbroeck. Estamos ante una historia enmarcada dentro de la historia principal, narrada por otro personaje, y traída a nosotros por los recuerdos del narrador protagonista⁸. Lo interesante es que ambas voces se contraponen para presentarnos dos visiones sobre Penumbria (lo cual se asemeja también a una focalización interna variable): una se apega a los sucesos delirantes que ocurren en la ciudad; la otra, al aspecto mítico que rodea su origen, vinculado con Rudisbroeck, y a la supuesta maldición que pesa sobre ella. De hecho, la tensión narrativa gira en torno a estas dos historias que han de develar u ocultar el misterio sobre ese mundo⁹.

Resulta significativo también que ambos narradores se sumerjan en un sueño profundo. El viejo se duerme antes del final de la historia que cuenta, mientras el protagonista prosigue con el relato que lo lleva hacia el espectáculo del Gran Guiñol. Tiempo después, en la torre de Rudisbroeck, bebe la esencia de tiburón de Poltarnees, para regresar a *La mansión del Zu*. Posteriormente, despierta en la taberna frente al viejo, ya despierto, para que éste prosiga con su historia hasta llegar, prácticamente, al final de *Rudisbroeck*. Al parecer los sueños de estos

⁸ En la terminología de Pimentel, estaríamos ante otro nivel narrativo, como apunta Genette: «el paso de un nivel narrativo a otro no puede en principio asegurarse más que por la narración, acto que consiste justamente en introducir, dentro de una situación y por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación» (ctd. en Pimentel, *El relato* 149). El que dentro de la historia principal se cuente otra, lo suficientemente amplia, implica dos niveles: el diegético (principal) y el metadieético (historia enmarcada). A esta forma de narración, se le llama también estructura de imbricación.

⁹ En ese contraste de visiones, se cumple con una relación especial entre la diégesis y la metadiégesis: la función temática, en la cual, según Luz Aurora Pimentel, la relación de esos mundos puede ser de analogía o de contraste (*El relato* 151).

personajes se entrecruzan, al igual que sus narraciones, lo cual acentúa el misterio y la duda sobre lo que ocurre en ese mundo, pues no se sabe, a las claras, cuál es la amenaza que se ha vuelto sobre la ciudad. En esta parte, el relato presenta una característica del terror, aunque el cuento siga inscrito en el universo maravilloso del horror: la amenaza que se ciñe sobre Penumbria, en apariencia sobrenatural, no se muestra abiertamente.

Con todo, el protagonista nos presenta una focalización interna variable¹⁰ en algunos segmentos de la diégesis, pues la perspectiva pasa de un personaje a otro. Veamos sólo algunos ejemplos. La visión predominante es la del protagonista que nos muestra el mundo de Penumbria y los acontecimientos ahí ocurridos; otra, la del barquero a la entrada de la ciudad, por medio de sus preguntas al visitante en discurso directo; la de Mefisto en la tienda de antigüedades, mediante el discurso libre indirecto; otras: la de Braulio en su actuación en el teatro y la del propio Rudisbroeck en la torre, ambas mediante el diálogo.

De este entrecruzamiento de puntos de vista, concluyo que las perspectivas de estos personajes funcionan para introducir, guiar o explicar al protagonista sobre algunos aspectos de la tenebrosa Penumbria durante su paseo por la ciudad; esas voces incrementan el horror, pues a menudo provienen de seres monstruosos que se gozan o son partícipes de los horribles espectáculos presentados en la ciudad.

3. Penumbria: la ciudad del eterno presente

Un aspecto sobresaliente de «Rudisbroeck» es la lentitud con que se desenvuelve la historia en algunos pasajes del cuento. Lo anterior se debe, en gran medida, a la organización de sus

¹⁰ En la focalización interna variable, el relato se modula entre varias conciencias, o entre un número limitado de personajes (*El relato* 99).

acciones principales, así como a la disposición del tiempo y el espacio narrativos. A continuación, explicaré la trama argumental (con algunos ajustes y precisiones pues la historia lo amerita), además de algunos detalles sobre el tiempo y el espacio en que se desenvuelve la ficción.

Salta a la vista una primera característica del relato: la aparente desconexión entre los sucesos de la historia; es decir, la anarquía en que parece sumido el cuento, pues el protagonista, en ciertos momentos, da la impresión de pasar de un lugar a otro (por ejemplo, del río Tang, pasa enseguida a deambular por las calles de Penumbria, y poco después en la tienda de Mefisto; luego, en la Mansión del Zu y después en el teatro) sin un propósito definido. Pareciera que los mismos personajes o el ambiente lo fueran guiando en su recorrido. Igualmente, las propias escenas y representaciones del teatro perverso de Papá Fritz se suceden una tras otra, sin que haya apenas algún motivo lógico que las una.

Debe recordarse que la poética del autor se basa, en esencia, en la propuesta decadentista que pondera la parte por el todo; es decir: la fragmentación del discurso. Estamos, pues, ante una estética de la descomposición que afecta a la estructura del texto. Pero también vale la pena tener presente que esto obedece a la esencia de este relato horrífico, con tintes maravillosos, inmerso en la sucesión de imágenes que producen los sueños, la cual es caótica y delirante, próximas en este caso a la pesadilla.

En este punto, me parece pertinente mencionar la escena del teatro donde se proyecta un cuadro de Lawrence Alma-Tadema¹¹ porque resume espléndidamente la propuesta de Emiliano González tanto en el cuento como a lo largo de todo el libro de *Los sueños*. En una

¹¹ Lawrence Alma Tadema (1836-1912) fue un pintor de escenas clásicas con un enorme contenido decadentista. Uno de sus cuadros más famosos es *Las rosas del Heliogábalo* (1888), basado en la vida del depravado emperador romano Heliogábalo. Su obra destaca, sobre todo, por presentar imágenes de un gran realismo, semejantes —valga el comparativo— a fotografías.

breve nota a pie de página, el autor nos menciona que el secreto de Alma-Tadema reside en «el realismo [...] de sus cuadros al óleo, que nos ofrecen estampas de calidad onírica en donde el Todo ha sido sacrificado a las partes, como frecuentemente ocurre en los sueños» (*Los sueños* 33).

Y precisamente esto es lo que sucede en el mundo decadente y fragmentario de «Rudisbroeck»: la ficción se construye a partir de imágenes y escenas que parecen aisladas y desconectadas del todo, como en un sueño delirante, pero con un ideal común: detrás de esas escenas, se esconde la depravación y el placer de quienes observan esos espectáculos —en gran parte sangrientos—, así como en el cuadro de Tadema el depravado emperador Heliogábalo se complacía en contemplar a sus hermosos efebos (o niñas locas) sumergidos en un baño de rosas. En consecuencia: se reitera la idea de que lo sucedido en Penumbria es como un cuadro decadentista que se halla en plena descomposición¹².

Por otra parte, la aparición de lo monstruoso, en ciertos momentos del cuento, nos lleva al análisis de la trama argumental de horror en la que el foco de atención se centra en la aparición de un monstruo que irrumpe en un mundo realista y considerado «normal», como fue el caso de los cuentos de Lorenzo León. Y aquí, de nuevo, la trama argumental propuesta de Noël Carroll resulta muy apropiada para el análisis. Con todo, la cuestión ahora es algo distinta; Emiliano González nos muestra un universo ficticio insertado, desde el comienzo, en lo maravilloso-horrífico, en el que el protagonista narra, al parecer, perturbado por los

¹² En la *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*, el investigador Claudio Iglesias apunta en su prólogo que para los decadentes el texto literario es como un tóxico, porque su principal cualidad es corromper; y donde además el margen enfermizo del discurso literario se refleja también en la forma (13). Esto, a su vez, conlleva, irremediablemente, a la ruptura de los géneros literarios; por ejemplo, a lo largo de *Los sueños de la bella durmiente*, se combinan prosa, ensayo y poesía. Iglesias agrega: «Lo orgánico se corrompe y aparece lo singular; los géneros se corrompen y dejan paso al poema en prosa, anómico y contagioso. Vocación, desorden, alteración y agonía confluyen en este *style de décadence* cuya envergadura trasciende la curiosidad del filólogo» (15).

efectos de alguna droga. La aparición de lo monstruoso y lo horrible en este cuento ocurre como si se tratase de un espectáculo que debe ser mostrado para el «deleite» del espectador: a lo largo de la ficción, como parte del mundo «natural» de Penumbria, se nos presenta una serie de objetos, seres y acciones horribles. Y en el que además sus habitantes parecen una simulación perversa de lo humano.

En algunos pasajes del cuento, estaríamos —siguiendo la propuesta de Carröll— ante una trama reiterativa de presentación y descubrimiento¹³, al mismo tiempo, de objetos y seres monstruosos. No habría confirmación, ni enfrentamiento con esos seres, pues el protagonista, sin más, los descubre, una vez que se han presentado ante él. Y aparte de representar una amenaza potencial para el narrador, constituyen una fuente de goce perverso, lo que lo hace más horroroso todavía. En esa realidad, el entretenimiento consiste en la contemplación de esos horrores. Ante ello, el protagonista reacciona de manera emocional, o mejor dicho, sensorialmente, con horror y fascinación al mismo tiempo.

En esencia hay dos reiteraciones de esta trama. Primero, en la tienda de Mefisto, donde nos describe a este personaje, además de enumerar los terribles objetos (las «joyas») que posee. Segundo, cuando es llevado por un marinero al teatro en el que presencia el espectáculo del Gran Guiñol de Papá Fritz; aquí, observa múltiples horrores, perversiones y crueldades: *La Cristofagia*, la decapitación de una mujer con dos cabezas, el cuadro de Alma-Tadema, la historia de la enigmática Sonia (Glinda) junto con la pieza teatral *La espera*, además de la presentación del hombre-perro: Braulio. A pesar de que se trata de

¹³ En el Capítulo 1, referente a los cuentos de miedo de Lorenzo León, expusimos la definición para cada uno de los componentes de la trama de descubrimiento complejo, propuesta por Noël Carroll. Véase el apartado 3 referente al aspecto espacio-temporal.

«representaciones», estamos ante seres y acciones, en gran medida, muy cercanos a lo sobrenatural monstruoso.

Pero lo que le proporciona la tensión narrativa al cuento, gira en torno a la leyenda de Rudisbroeck, contada por el anciano. El narrador-protagonista deambula por la ciudad, en apariencia, sin un objetivo particular. Sólo hasta que llega a la taberna y conoce al anciano, se atreve a preguntar por la historia. Así, el cuento —aparte de poseer en ciertos momentos una trama repetitiva de presentación-descubrimiento— posee otras dos fases. La primera en la que ese anciano cuenta la leyenda en dos partes: antes y después del sueño. Al final de su historia, revela que la leyenda es falsa y que la respuesta verdadera se halla en la torre.

La segunda donde el protagonista, guiado al inicio por Braulio, se dirige a la torre para develar el misterio de Rudisbroeck, quien le sugiere que todos en Penumbria son autómatas creados por él; además, entre ambos pactan para que el protagonista conozca el final de la historia, o más bien, los dos finales: uno contado por el viejo y otro vivido (acaso en la torre, donde Rudisbroeck ya le ha insinuado parte de solución al enigma sobre Penumbria).

Dos fases culminantes de la trama se verifican, entonces, en la torre de Rudisbroeck y al final del relato del anciano. Y de ambas revelaciones, surge la incertidumbre sobre cuál de ellas es la correcta. En este punto, este cuento inserto en lo horrífico presenta una característica del terror (cercana también a lo fantástico): no sabemos si el mundo bizarro de Penumbria es víctima de una maldición de un hada oscura, en represalia por la muerte de Glinda a manos de la autómata creada por Rudisbroeck; o por el contrario, una terrible y mórbida creación del maligno Rudisbroeck.

Dentro de la historia principal tenemos otra ficción que se contrapone a la primera. Ello implica un procedimiento, el de las cajas chinas, que años más tarde el autor desarrollará a plenitud en su relato «El discípulo». Siendo incluso un poco más detallista, la leyenda en sí

presenta su propia trama: después de varios cuadros descriptivos que pintan la vida en el convento y la del propio Rudisbroeck, se nos cuenta que él y Glinda se enamoran, por lo que hacen un pacto para escapar juntos; posteriormente, el crea una autómeta parecida a Glinda, tanto en físico como en pensamientos; después, intenta huir con su amada, sustituyéndola con la autómeta, pero el final es trágico. En principio, se trata de una historia de amor, cuya tensión se halla en el hecho de si lograrán huir con bien; pero que se adentra en el horror por su trágico final a manos del monstruo.

Con respecto al tiempo narrativo, debo destacar la lentitud con que se desenvuelve la trama, en un *in crescendo* gradual que apunta hacia un final ambiguo y terrorífico. Existe una correspondencia entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso, reflejado en un *tempo* narrativo lento¹⁴. Esto ocurre en consonancia con la propia historia. Veamos: Penumbria se encuentra detenida en el tiempo (por ello se le denomina la ciudad del otoño perpetuo), y además marca una sola hora: las cinco de la tarde, por la supuesta maldición de un hada vengativa. En ese sentido, el tiempo pausado del discurso narrativo se ajusta con el tiempo simbólico en que parece detenida Penumbria.

Por consiguiente, el protagonista narra con cierta lentitud la historia. En la contraportada de la primera edición de *Los sueños de la bella durmiente*, editada por Joaquín Mortiz, se apunta lo siguiente respecto al tiempo de la ficción, y con lo que estoy de acuerdo: «*Los sueños de la bella durmiente* nos llevan del bosque azul de los simbolistas a los callejones tenebrosos del doctor Caligari [...] donde se desplazan los personajes de Emiliano González, con una lentitud que se vuelve exasperante».

¹⁴ El tiempo diegético se refiere al tiempo en que ocurren los sucesos dentro de la historia, imitadora de la realidad humana que se nos cuenta; mientras, el tiempo del discurso, al tiempo en que son contados esos acontecimientos dentro del texto, que idealmente sería el de su lectura (*El relato* 42-43).

El ritmo con que se desarrolla refuerza la atmósfera tenebrosa del cuento, lo que acentúa el sentimiento de miedo y por ende el horror en la ficción. Por supuesto esto tiene que ver con la influencia del arte pictórico (y de las artes plásticas en general) en su obra, como buen seguidor de los decadentes. En la primera descripción, rica en detalles como en un cuadro, el avance es pequeño; hay cierta continuidad en las siguientes escenas, hasta que el narrador se concentra, de nuevo, en el cuadro de objetos siniestros de Mefisto.

Luego, la historia que cuenta el viejo, en dos partes, detiene definitivamente el tiempo narrativo de la historia principal. Ya en el teatro, nos hallamos ante representaciones que ocurren en un tiempo aproximado al real como si fuesen escenas. En contraste, las largas descripciones sobre la misteriosa Sonia y el propio Braulio, las descripciones de las escaleras y las puertas de la torre de Rudisbroeck, o el cuadro de Alma-Tadema que sirve de intermedio después de la decapitación de las siamesas, funcionan como cuadros descriptivos que retardan el *tempo* narrativo.

Otro cuadro que retrasa la acción es el delirio del narrador, provocado por el efecto de la droga (la esencia de tiburón de Poltarness) que induce en él un sueño cercano a la pesadilla. No es casual que en varios momentos del relato los personajes se sumerjan en el sueño o vivan en estados alterados para contar historias, producir visiones o tener revelaciones. Dichos procesos van de la mano con el *tempo* narrativo: la pesadilla y el delirio inducen imágenes en los personajes que retardan el tiempo de la historia.

En contraparte, son pocas las veces que el narrador principal resume acciones, con lo que se aceleraría el tiempo narrativo; esto ocurre, por momentos, con el anciano que narra la leyenda, pues al contarla recorta algunos datos acelerando el tiempo discursivo. Una muestra de ello sucede cuando retoma la historia, y narra algunos hechos de forma muy rápida: «Reanudan la marcha y llegan a la puerta del colegio. Sí. Rudisbroeck golpea la puerta. Son

tres golpes muy fuertes. Glinda no responde. Rudisbroeck...» (*Los sueños* 48). Ante esta narración, el protagonista le reclama al anciano porque no le da detalles sobre la tarde, los muros del colegio y la tensión; o sea, los elementos descriptivos de la historia. Aun así, la leyenda contada por el viejo tiene ciertos momentos descriptivos que detienen el tiempo narrativo, como la descripción de la vida en el convento o la que pinta a Rudisbroeck. De hecho, sólo al final el anciano acelera el ritmo con que narra su historia, por medio de una escena, donde interactúa constantemente con el protagonista hasta que se despiden.

El espacio en este cuento tiene un papel fundamental en la generación del miedo estético. Con base en nuestro análisis de los enunciados descriptivos, simbólicamente, Penumbría, la ciudad estancada eternamente en una hora: las cinco de la tarde, representa el lugar de la corrupción, de la depravación de sus habitantes sumidos en los placeres del horror, así como en la violencia sangrienta. Y los lugares más destacados que propician una atmósfera enrarecida y horripilante son la tienda de Mefisto, *La mansión del Zu*, el teatro y, por supuesto, la torre de Rudisbroeck; sin olvidar, el convento, ubicado junto al cementerio. Muchos de estos lugares constituyen, además, muy buenos ejemplos de lo gótico.

Por todo lo anterior: aunque su estructura es difícil de clasificar, debido a que el autor nos proporciona muestrarios de horrores, de citas e influencias, al parecer, poco amalgamados —donde la parte parece por encima del todo como en el cuadro *El Heliogábalo* de Tadema— el relato posee un hilo conductor: la leyenda de Rudisbroeck, eje sobre el cual se configura la tensión narrativa y la posible solución del misterio sobre Penumbría. Esta historia ficticia insertada dentro de la ficción mayor funciona como el contrapeso mítico respecto a la insoportable realidad de un mundo decadente y perverso, que de resultar verdadero (como todo parece indicar) lo haría más horroroso todavía.

A la par de un tiempo exageradamente lento, con pocas variaciones rítmicas, además de un espacio que recrea una atmósfera enrarecida y tenebrosa: un ambiente propicio para transmitirnos ese «escalofrío gozoso que nuestra literatura creyó relegar para siempre a los tiempos del modernismo», a la par de todo eso, reitero, el cuento presenta algunos elementos de lo maravilloso, pero sobre todo del horror.

4. Sueño, horror y perversión

La variedad de temas y asuntos tratados por Emiliano González en su cuento es muy profusa, tal y como ocurre en casi toda su obra. Esto es así porque, como ya comenté al inicio del capítulo, uno de los principales aspectos de su poética es la asimilación y la re-elaboración posterior de obras e influencias diversas, provenientes, sobre todo, del gótico, el movimiento decadente y el modernismo, entre las más destacadas.

En toda obra literaria, de alguna u otra forma, los autores re-crean y transforman la tradición precedente. Y en el caso de la obra de González, éste despliega una serie de referencias básicas sobre obras y autores canónicos, en este caso, del miedo en la literatura. En este sentido, concuerdo con José Eduardo Serrato, quien señala acerca de la obra del autor: «A medio camino entre la erudición y la creación, González crea y difunde el canon que se debe conocer, podría decirse incluso que hay cierto didactismo en su discurso narrativo, que creo se entiende en cuanto que es una literatura formadora de lectores» («El imaginario gótico» 31).

Iniciaré, pues, el recorrido por los principales temas, vinculados con el miedo estético, que desarrolla González en su relato. En general, sobresalen las siguientes temáticas: por un lado, el sueño delirante (cercano al terror) y los temas góticos, como el espacio y el ambiente;

por otro, si consideramos que el relato se aproxima más al horror, destaca en primer lugar lo monstruoso (también con varios motivos de raigambre gótica): los autómatas, el diablo, el hombre-lobo; y en segundo, algunos temas muy relacionados con el decadentismo: la corrupción, lo escatológico, la crueldad y la violencia.

A lo largo de *Los sueños de la bella durmiente*, es indudable que el tópico del sueño se presenta de manera reiterada; por ejemplo, en ciertos momentos se enlaza con el motivo de la princesa dormida¹⁵. De hecho, el sueño constituye uno de los temas por excelencia del romanticismo, el cual funcionaba como material estético, como un «estado poético» que permitiría conocer lo que es inasequible en el estado de vigilia.

En cuanto a «Rudisbroeck», la atmósfera delirante de todo el relato nos sugiere un sueño —por momentos, cercano a la pesadilla— acaso provocado por las drogas e incluso por la enfermedad. En ese ambiente onírico, Penumbria es descrita de tal modo que nos recuerda ciertas ciudades legendarias de la literatura terrorífico-maravillosa: la ciudad de Yann, creada por Lord Dunsany; Carcosa, invención de Ambrose Bierce; Sarnath, curiosamente también sometida a una maldición, de Lovecraft; e incluso algunas creadas por Borges, como la ciudad de los Inmortales.

El sueño tiene un papel muy relevante en el entramado de la historia: el anciano interrumpe la narración de la leyenda cuando cae profundamente dormido, por los efectos del elixir del Zu. Prosigue cuando el protagonista, después de un sueño alucinante provocado por un narcótico, se transporta a la taberna y despierta. Resulta significativo el nombre del lugar donde se cuenta la historia: *La mansión del Zu*, ya que nos sugiere el del antro del sueño, donde «se bebe Zu, el elixir que suelta la lengua y predispone al ensueño» (19).

¹⁵ En ese sentido, destaca el clásico relato de Perrault: «La bella durmiente del bosque» (1697), que retoma una antigua leyenda de la tradición oral.

Estamos, pues, ante un sueño que parece remitir al otro sueño, en un juego de espejos que se entrecruzan infinitamente.

La pesadilla¹⁶ sobreviene cuando el narrador contempla directamente los horrores perversos que deambulan ante él en esa ciudad corrompida; y lo peor: Rudisbroeck insinúa que Penumbria es un mundo poblado de autómatas, lo que resta valor a la leyenda de una ciudad inmersa en una maldición. A una bella historia, que a todos tranquiliza, se opone una realidad (o irrealidad en términos de González) que de ser cierta, resultaría aún más escalofriante.

En este punto estaríamos más próximos al terror, fronterizo con lo fantástico, por la vacilación sobre cuál de las historias sobre la ciudad y sus habitantes es cierta, además de que la aparente amenaza que rodea a Penumbria no se muestra abiertamente. En cualquier caso, dicha amenaza parece más cercana a lo sobrenatural. Ese mundo irreal (propio del ensueño) como espectáculo en sí representa un peligro para la cordura y provoca un horror inmenso; más, si se trata, como todo apunta, de un mundo sobrenatural y depravado.

Del inventario gótico, el autor toma el ambiente tenebroso y oscuro que prevalece en gran parte del relato; asimismo, los espacios paradigmáticos: el cementerio, el convento, una torre, con escaleras que parecen infinitas, y los subterráneos, los pasadizos junto con las puertas interminables que se abren una tras otra. A todo lo anterior, hay que agregar la leyenda de Rudisbroeck, propia del romanticismo y el gótico: con sus tintes oscuros, pasionales (por su historia de amor) y maravillosos (por un hada maligna vengando la muerte de Glinda). Quizá falten los aparecidos, pero con la autómatas ya tenemos un elemento

¹⁶ La pesadilla —tal como la percibe Borges, en su ensayo-conferencia precisamente llamado «La pesadilla»— presenta dos elementos: uno, referente a episodios de malestares físicos o de persecución; otro, al horror por la presencia de lo sobrenatural de tintes monstruosos (51).

horrífico destacado. Así, con todos los elementos góticos mencionados, el narrador nos presenta la mítica Penumbria como una ciudad antigua, con una ambientación propia de finales del siglo XVIII o del XIX, más que de los tiempos modernos.

En cuanto a los temas sobre el horror desplegados en el cuento, empecemos con los monstruos. La presencia del autómatas en la literatura no es nueva; la encontramos, por ejemplo, en el clásico relato de E.T.A Hoffmann «El hombre de arena»¹⁷, donde el protagonista Nathaniel se enamora perdidamente de la autómatas Olimpia, creada por el Dr. Spalanzi. En el cuento de González, Rudisbroeck —en la leyenda referida por el viejo— se enamora de Glinda; para escapar con ella y proseguir su idilio, inventa a la autómatas Glinda II para sustituirla en el convento.

Y en esta misma línea tenemos la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley. En dicha obra, el Dr. Víctor Frankenstein construye un monstruo con retazos de diversos cadáveres. Por su apariencia, este engendro causa miedo y repulsión en la gente. Tal es el dolor del monstruo ante su estado, que le ruega a Víctor que le construya una compañera; al negarse éste, mata a Elizabeth, novia del Dr., en venganza. Esta parte de la trama se asemeja a la leyenda de Rudisbroeck, aunque con algunas variantes. Cuando el científico va a encontrarse con Glinda en el convento para escapar, lleva a la autómatas para que sustituya a su amada; sin embargo, ya en el lugar, la muchacha no aparece, por lo que Glinda II va en su búsqueda. Como resultado, el androide mata a Glinda, porque está enamorada de Rudisbroeck. Así, la autómatas se rebela en contra de su destino, como el monstruo de Frankenstein, provocando la tragedia; no obstante, en la leyenda Rudisbroeck, de manera inesperada, decide quedarse con su creación, mientras le jura fidelidad eterna. En todo caso,

¹⁷ En el capítulo 1 de la primera parte, me referí ampliamente a este cuento, como ejemplo de lo siniestro. Véase el apartado 1.2 Las variantes del miedo (19-20).

la presencia del autómeta en el relato de González sigue siendo horrfica, y más todavía si pensamos en la posibilidad de una ciudad de androides (algo parecido a un mundo plagado de zombis, como sucede en nuestro cine y literatura de terror actuales), producidos por una mente perversa.

Encarnación suprema del mal, el diablo representa un tema de amplia raigambre en la literatura universal, en específico, en las culturas judeocristianas. En el romanticismo y, después, con los decadentes, la figura de Satán es retomada con vigor. De ahí la aparición de obras, como *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte y, por supuesto, la primera parte del *Fausto* (1808) de Goethe. Me parece que «Rudisbroeck» posee cierta relación con esta última obra en cuanto al tema del diablo y el motivo del pacto satánico. En la tragedia de Goethe, Mefistófeles hace un trato con Fausto: hará todo lo que quiera el protagonista mientras viva, le cumplirá todos sus deseos; pero a cambio, cuando Fausto muera, éste deberá servirlo en el otro mundo.

Por el contrario, en el relato de Emiliano González, inicialmente, el personaje llamado Mefisto es un anticuario; luego, en la torre, el narrador-protagonista descubre que Mefisto, así como el anciano, es Rudisbroeck. Dicho de otro modo: ambos personajes son autómetas creados por aquél. Rudisbroeck (o Mefisto) había pactado ya con el protagonista en la taberna: a cambio de un reloj que marca las horas normalmente, el viejo le había prometido dos finales de la leyenda que estaba contando. Pacto, firmado simbólicamente con la entrega del reloj, que le recuerda en la Torre y que se apura en cumplir, al hacerle beber la poción de Poltarges. Así pues, el diablo (o Rudisbroeck), representante máximo del mal, aparte del pacto diabólico, se apunta, por extensión, como el creador de un mundo depravado y maligno. Se trata de una revelación no muy grata y sí, bastante perturbadora y horrorosa en este cuento.

Respecto al tema del hombre-lobo u hombre-bestia, existe toda una tradición alrededor de dicha figura, muy vigente hoy en día, asentada en la literatura y el cine. Amplio conocedor del mito, Emiliano González crea un personaje enigmático por su sabiduría y por su rara enfermedad: Braulio, el «plato fuerte» del menú monstruoso de Papá Fritz. Las influencias más importantes en la creación del monstruo, los encontramos en obras del siglo XIX, todas ellas referidas por el propio González, como la novela *Wagner, el hombre-lobo* (1847) de George W. M. Reynolds; los cuentos «El licántropo» de Petrus Borel (leído por Reynolds), (*Historia mágica* 259).

Desde luego, el tema de la licantrópía, del hombre que se transforma en lobo o bestia durante ciertos periodos, lo hallamos también en el cuento «El bebé» de Lorenzo León, aunque aquí se trate más bien la transformación de un niño-lobo. Al igual, lo encontramos presente en el cine desde sus inicios con el cine mudo hasta nuestros días¹⁸. En «Rudisbroeck», se menciona la rara enfermedad denominada hipertrichosis (o síndrome del hombre-lobo), causante de la animalización de Braulio, del crecimiento excesivo de vello en todo su cuerpo. Un monstruo que se alimentaba de carne cruda cuando niño; además al cual, «la gente rehuía el contacto físico con los desafortunados padres, movida por la superstición del contagio, por el horror sagrado que también irradiaba la lepra» (*Los sueños* 37).

En general, me parece que la influencia del cine para la creación de los monstruos es notable en el relato. Como muestra, tenemos la película *Freaks* (Tod Browning, 1932), en la que aparecen varios seres monstruosos, listos para una venganza sangrienta: personas con alguna deformidad física, que por su sola presencia causan repulsión. En dicho filme desfilan, también como parte de un espectáculo, enanos, la mujer barbuda, un torso humano, por

¹⁸ En el capítulo precedente, en el que analizo los cuentos de Lorenzo León, hago un breve recorrido sobre este mismo tema de la licantrópía. Véase 1.4 (19-20).

mencionar algunos. Estos seres me hacen pensar en los que aparecen en el Gran Guiñol que se presenta en Penumbria: La mujer con dos cabezas, el enano que la decapita y Braulio, el hombre-perro; además de algunos personajes horribles que deambulan en la ciudad, como el marinero tuerto y sin nariz que conduce al protagonista hacia el teatro, o el propio Mefisto.

En cuanto a los temas sobre lo decadente (muy hermanados en ciertos aspectos con la estética de Lorenzo León), González nos presenta en primer lugar, como ya vimos en el apartado retórico, imágenes sobre la corrupción, por ejemplo, de la ciudad como un cadáver en descomposición. Lo corrupto entendido como la descomposición del todo en pro de sus partes constituye uno de los motivos centrales de la poética decadentista.

Esta poética aceptada abiertamente por Emiliano González se plasma no sólo en ciertas imágenes, sino también en la construcción de la atmósfera y la trama de «Rudisbroeck»: Penumbria es un mundo sobrenatural en decadencia, descompuesto, por las prácticas de sus depravados habitantes. La sucesión de eventos, en algunos casos sin aparente conexión, obedece al mismo fin: la parte, el fragmento, por encima del todo. Muchas de las escenas e imágenes alucinantes del cuento así lo demuestran. Si se compara con la obra de Lorenzo León, la corrupción en la obra de este último tiene que ver más, por ejemplo en «Las madres», con la decadencia ecológica de un mundo realista y sórdido.

Lo escatológico —es decir, las imágenes de la suciedad y lo excrementicio, unidas comúnmente con el erotismo— es otro recurso empleado por el autor, lo cual potencia el horror repulsivo de ciertos pasajes. Esto es algo muy similar a lo que ocurre con la poética de Lorenzo León, quien emplea este recurso con frecuencia. Destaco una escena memorable de «Rudisbroeck»: después de la escenificación de *La Cristofagia*, el protagonista acude al subterráneo del teatro para vomitar; en este lugar, varios espectadores acuden para eyacular

y orinar en vez de vomitar, mostrando sus testículos (los hombres) y sus vientres (las mujeres).

La violencia (y su goce sadomasoquista) aproxima también a González y León. De este último mencionamos que su propuesta se aproximaba al género *gore*. Hay ciertos pasajes de «Rudisbroeck» que nos acercan también a este género. Sólo que en el caso de cuento de Emiliano González, existe un antecedente que debe ser tomado en cuenta: el Gran Guiñol, que según los entendidos es el antecedente directo de este género sangriento.

Fundado en 1897 por Oscar Metenier, este espectáculo —como menciona Lucía Romero en su artículo «El teatro del horror: El Gran Guiñol»— presentaba «piezas teatrales de 10 a 40 minutos de duración en donde las historias de crímenes, sexo, violencia; muerte, degeneración, pobreza y sadismo fueran el tema central. Aderezado con una buena dosis de efectos especiales tales como baños de sangre, tripas, decapitaciones y mutilaciones en general» (Romero). Las obras fueron escritas en su mayoría por André de Lorde, el príncipe del terror. Destaca con varias piezas, como *El jardín de los suplicios*, *Al teléfono* y *Laboratorio de alucinaciones*.

La violencia es un tema central en el desarrollo de «Rudisbroeck»; no tanto porque se manifieste como tal en ese mundo, sino porque se muestra como un espectáculo, al cual se entregan sin pudor sus habitantes. Es decir, dentro de la historia principal del cuento, tenemos otra ficción sangrienta que se ha de representar. En Penumbria se presenta Papá Fritz y su Gran Guiñol, «en un espectáculo inolvidable de pornografía mágica» (*Los sueños* 26). La referencia al Gran Guiñol francés, de Metenier, es evidente, y las piezas a representar son dignas de ese teatro.

Como muestra, las obras representadas en Penumbria: *La Cristofagia* y *Dos pájaros de un tiro*, en las que la sangre, el horror y el asco desfilan a raudales. La primera nos remite al

motivo del canibalismo y la segunda, al de la ejecución por medio de la guillotina. Esta segunda obra nos hace recordar de inmediato a la época del gran terror francés, hacia finales del siglo XVIII, después la revolución francesa.

Es innegable que el cine también influye en la creación de dichas escenas violentas e inundadas de sangre. Curiosamente, hacia finales de los setenta y principios de los ochenta, época en que se editan *Los sueños de la bella durmiente*, hay un auge en la producción de películas y documentales sangrientos y caníbales, como *La matanza de Texas* (T. Hooper, 1974), *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1979), *Cannibal ferox* (Umberto Lenzi, 1981) y algunas más realizadas, sobre todo, por cineastas italianos.

Para finalizar, en «Rudisbroeck o los autómatas», Emiliano González re-crea de manera original ciertos temas del gótico y del movimiento decadente; de dicha fusión extrae, en general, los materiales para la elaboración del relato. En su poética, los tópicos y elementos potenciadores del miedo estético se dividen —a mi parecer— en dos grandes rubros: en primer plano, lo onírico, fuente cercana a lo fantástico y el terror, y lo gótico; en segundo, el horror puro que predomina en la ficción: los monstruos, lo decadente, la corrupción, lo escatológico y la violencia. Con ese variopinto repertorio, González nos sumerge en un sueño extraño, terrible acaso, donde la ciudad de Penumbria se erige como digno representante de lo más oscuro en nuestra literatura de horror con tintes de lo maravilloso.

CAPÍTULO III

LA TRAMA OCULTA DE MAURICIO MOLINA

Debajo de este universo en apariencia armónico y ordenado, palpita el infame caos donde habitan seres espantosos y existen misterios insondables que sería mejor no revelar.

MAURICIO MOLINA, *Cuentos de terror*

1. Un trayecto por la literatura de imaginación

Mauricio Molina Cardona nació en la ciudad de México, el 11 de abril de 1959¹. Se trata de un escritor polifacético que se desenvuelve en diversos géneros literarios: narrativa (cuento y novela), ensayo, poesía y teatro. Realizó sus estudios de Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A lo largo de su trayectoria, ha recibido múltiples galardones por su obra. Fue premiado en el Concurso de Poesía de la revista *Punto de Partida* en 1982; en tanto, con la novela *Zona vedada* (que después se publicaría como *Tiempo lunar*), obtuvo en 1991 el Premio Nacional José Rubén Romero. De igual forma, recibió mención honorífica en el Premio Nacional de Ensayo José Revueltas por *Años Luz* en 1994. Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 2000 con la antología *Fábula rasa*; y

¹ Gran parte de la ficha bio-bibliográfica sobre el autor ha sido consultada del *Catálogo de escritores de México*, del INBA, disponible en internet desde el 2004. Para ello, véase la página <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico>> (Mauricio Molina). Asimismo, hemos complementado la información con la *Enciclopedia de la literatura en México* (flm). Consúltese la página <<http://www.elem.mx/autor/datos/1750>> (Mauricio Molina) del CONACULTA. A esto, hay que agregar el *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX*, en la entrada correspondiente a Mauricio Molina, realizada por el Dr. José Eduardo Serrato (358-359).

en el 2003 el Premio Nacional de Ensayo Abigail Bohórquez por su obra *Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo XX* (Catálogo Bibliográfico).

También ha sido profesor de literatura en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad del Claustro de Sor Juana. En algún momento, designado como jefe de Departamento Voz Viva en la UNAM; jefe de redacción de la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Ha destacado, a su vez, como incansable colaborador de las revistas *Letras Libres*, *Luna córnea*, *Vuelta* y *Siempre!*, además de los diarios *El Nacional*, *El Sol de México* y *El Ángel*. Trabajó también en la Biblioteca de México (Catálogo). En 1990, fue becado por CONACULTA, y pertenece al SNCA desde el 2004. De 1983 a 1987, participó en el proyecto *Guía de Forasteros*, del INBA (Serrato 358).

En cuanto su producción literaria, su primer libro ensayístico fue *Años luz* (1995), publicado por la UAM; luego, *La memoria del vacío* (1998), editado por la UNAM; finalmente, *Último siglo. Pasajeros de la literatura del siglo XX* (2004), coeditado por CONACULTA, Centro Cultural Tijuana y Fondo Regional para la Cultura y las Artes. Respecto a la narrativa, se destaca su novela *Tiempo lunar*, publicada en 1993 por Corunda (Osa Mayor).

Por otra parte, posee varias antologías de cuentos. Para empezar, *Mantis religiosa* (1996), editado por Aldus; *Fábula rasa* (2001), Tusquets; *La geometría del caos* (2002), Lectorum; *Telaraña* (2008), UNAM; *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011* (2012), FCE: la antología que reúne lo mejor de su labor como cuentista; por último, *La puerta final* (2014), Quadrivio. Y por si fuera poco, ha incursionado en el arte dramático con la obra *La ballerina y el clochard* (2005), editada por la UNAM; y en la labor antológica, con *Cuentos de terror* (1997), de Alfaguara, cuya selección y prólogo corren por cuenta del propio Mauricio Molina (*Enciclopedia*).

2. La unión de los opuestos

Por tratarse de un escritor que se ha desenvuelto propiamente en la literatura de fantasía, la narrativa de Mauricio Molina se desplaza en diversos territorios: lo fantástico, la ciencia-ficción, con su variante el *cyberpunk*, el terror e inclusive lo erótico. En el caso de la literatura de miedo, su propuesta se adentra en la modalidad del terror, muy próximo a la ambigüedad que caracteriza a lo fantástico. De hecho, el propio autor, al reflexionar sobre este último género en su ensayo «Elogio de la evasión», menciona la capacidad para la exploración y la experimentación que ofrece dicho género: «La literatura fantástica, llámese ciencia-ficción, de anticipación o de terror —todo un vasto continente de la literatura—, nos permite explorar nuestros temores más secretos, nuestras relaciones siempre relativas y paradójicas con la tecnología y lo que hoy entendemos como futuro» (*Años Luz* 100).

Así, para Molina, dichos géneros —como la literatura policiaca, y reitero, la ciencia-ficción o el terror— proporcionan un campo de acción ideal para la elaboración de imágenes con las cuales el narrador enriquezca su propia visión de la realidad, pues «[n]o se trata de representar el mundo, sino de ofrecer un punto de vista que distorsiona la realidad y la vuelve opaca [...] de lo que se trata es de ir en busca de signos de diferencia o alteridad» (*Años Luz* 154).

Y con la pretensión de oscurecer y deformar lo real, hay dos aspectos fundamentales en la poética del autor: la insinuación (llamémosla también sugerencia) y, en estrecho vínculo con ésta, la ambigüedad, reflejada en la presentación de lugares, personajes, objetos y hasta en la trama misma. Ambas, al relacionarse con una fuerza sobrenatural de corte maligno, amplifican el efecto de miedo, en concreto, el terror. Con relación al primer aspecto, Alberto

Chimal, en su artículo «Mauricio Molina. La rotura del mundo» pondera, muy atinadamente, el arte de la sugerencia, el estilo que ha desarrollado Molina en sus ficciones:

Se tiene la idea de que lo fantástico merece el desdén que suele padecer porque no es sutil: porque habla invariable y burdamente de criaturas extrañas, sucesos imposibles, catástrofes o maravillas descritas siempre como sucesos literales. Pero no es así y nosotros lo supimos leyendo, entre otros, a Mauricio Molina, quien en su obra breve —sobre todo en su obra breve— ha logrado una forma poderosa y reconocible de descripción de lo subjetivo; de los estados invisibles que sólo se manifiestan en la percepción y, por lo tanto, sólo el arte puede comunicar (II).

En cuanto al segundo aspecto, la ambigüedad rodea gran parte de sus ficciones, con lo cual logra un efecto de angustia creciente en el espectador ante los indicios de una amenaza, quizá sobrenatural, que se cierne sobre sus personajes. Por ello, a lo largo de sus cuentos, emergen seres extraños, demonios escondidos bajo un ropaje humano, cuya misión pareciera «hacer saber a los hombres que por más firme que parezca el suelo que pisan hay demonios escondidos por todas partes, que pueden en cualquier momento provocar un cataclismo» (García Galindo 287). Asimismo, el espacio y el tiempo, temas recurrentes en su obra, se transforman de manera extraña (o se vuelven indeterminados), a tal grado que se vuelven amenazantes.

Como ejemplo, consideremos el cuento «La noche de la Coatlicue». Al inicio del relato, el narrador nos proporciona la descripción de un personaje enigmático: el licenciado Borunda, poseedor de un terrible secreto que se relaciona con la ciudad de México. Es más, la imagen de Borunda está muy ligada con la antigua ciudad. Tras una imagen discreta y convencional (traje, zapatos usados y portafolio de piel), se esconde un misterio:

Cetrino, enjuto, de fuertes rasgos indígenas, siempre frente a sus inevitables tequila y cerveza, el licenciado Borunda era todo menos un ser mitológico de esos que parecen

provenir del sueño o la pesadilla. Y sin embargo comenzaré diciendo que *era la personificación misma de todo aquello que se ocultaba debajo de la Ciudad de México*², en el antiguo lago fósil que durante la temporada de lluvias, año con año, amenaza siempre con regresar (*La trama* 130).

Mediante una analogía, el narrador nos presenta un Borunda oscuro, ambiguo, como los peligrosos secretos que guarda una ciudad arcaica que aparenta normalidad. Nótese el uso del pronombre relativo neutro *aquello* acompañado del adjetivo *todo*, que apuntala la idea de indefinición total sobre este ser. Más adelante, el narrador-protagonista nos habla sobre el estado recurrente de intoxicación alcohólica en el que se encuentra sumido el licenciado: «*era como si un sonámbulo o un ser de otro mundo o de otro tiempo* estuviera hablando frente a uno. Esta *despersonalización* era el signo fundamental de su carácter» (*La trama* 131).

En el fragmento anterior, debe destacarse el uso del comparativo junto con el imperfecto (*era como*) que sugieren los rasgos inhumanos (sobrenaturales) de Borunda: no se asegura su condición sobrenatural, sólo se insinúa. Asimismo, el sustantivo *sonámbulo*, dos frases sustantivas: *ser de otro mundo*, *de otro tiempo* y, sobre todo, el sustantivo *despersonalización* resumen el carácter indeterminado de este personaje, lo cual potencia el efecto de terror, pues se trata de un ser desconocido y, al parecer, amenazante.

En otro momento del relato, Borunda revela su secreto al protagonista: le cuenta su historia, ocurrida hacia finales de la época colonial, en la cual resalta el descubrimiento de dos piedras: el Calendario Azteca, así como la desconcertante y monstruosa Coatlicue³. El

² A partir de este fragmento y los siguientes, las cursivas son mías.

³ La Coatlicue, en náhuatl 'la de la falda de serpientes', era la diosa madre de la tierra, la luna, las estrellas y del sol representado en su hijo predilecto: Huitzilopochtli, el dios del sol y la guerra. En lugar de su cabeza decapitada, aparecen dos serpientes que emergen como chorros de sangre (Ortiz). Según el investigador Michel Graulich: «Si la Coatlicue está decapitada es porque representan a la Tierra desgarrada en el origen del tiempo, a la Tierra que reclama sangre y corazones como lo simboliza la falda de *serpiente* [...] La diosa muere dando

licenciado centra su atención en esta última; la descripción realizada sobre esa piedra nos descubre el carácter ambiguo, acaso terrible, que ella encarna, al remitirnos a los antiguos y espantosos rituales realizados por los aztecas:

«No sé en qué momento percibí el movimiento de la diosa —prosiguió—; el hecho es que *las dos cabezas de serpiente, el collar de cráneos, el rostro de cangrejo, la falda de culebras, las garras de ocelote*, todo aquello petrificado e inmóvil de pronto se puso en movimiento y un rugido espeso, burbujeante, como proveniente del lodo más profundo, estalló en la noche y su eco sigue resonando en mis oídos.

«Por supuesto *la Coatlicue no es azteca, es algo mucho más antiguo y espantoso. Tengo para mí, a juzgar por lo que percibí* aquella noche, que *se trata de un ser real* que siempre ha habitado el lago mohoso y subterráneo. *Los dioses no desaparecen, ¿sabe usted?, sólo se retiran* y éste es el caso de la Coatlicue (*La trama* 135-136).

En este fragmento destaca la descripción de la Coatlicue, monstruo indefinido, cuyo cuerpo y aditamentos están hechos con retazos de diferentes animales. Así, destaca la enumeración de sustantivos: *serpientes, culebras, ocelote y cangrejo*, además de los *cráneos*. En su percepción particular y, por ende subjetiva, Borunda nos sugiere que este dios no pertenece al panteón azteca, pues representa algo más terrible y real, proveniente de las profundidades del antiguo lago. Por tanto: La Coatlicue constituye un terrorífico dios que se encuentra al acecho bajo la ciudad de México, pues *los dioses no desaparecen, sólo se retiran*.

Finalmente, Borunda compara a esta diosa con la virgen de Guadalupe, con lo que termina por remarcar aún más el carácter ambiguo de la Coatlicue, especie de alebrije prehispánico, *un ser multiforme*, cuya semejanza con la guadalupana es de orden simbólico. De ese modo, menciona: «*La Coatlicue es la Virgen de Guadalupe desollada*, vista desde dentro, lo que se oculta dentro de ella: un *ser multiforme*, muda encarnación de la vida y la

vida; es por tanto una mujer heroica vestida de insignias propias de los guerreros. Si los flujos de sangre brotando del cuello se transforman en serpientes, es porque las serpientes son la vida que se renueva, la fertilidad» (ctd. en Ortiz).

muerte» (*La trama* 137). Estas mismas palabras parecen provenir de un ser muy semejante a la diosa: «Sus palabras *parecían* salir del fondo de una cloaca. Literalmente burbujeaban, *eran* de una vibración fangosa, repugnante» (*La trama* 137). De nuevo, los verbos en tiempo imperfecto *parecían* y *eran* nos sugieren que Borunda no pertenece a este mundo; no hay certeza absoluta en esta frase.

Por lo que concierne al cuento «La bruja y el alquimista», Pepe, narrador-protagonista, inicia el relato con la historia del nacimiento de la hija de Magdalena y Gerardo, amigo suyo durante su época de estudiantes en la Universidad. Cuando describe a la criatura —y esto sucede en gran parte del relato—, hay huecos informativos: nunca se mencionan de manera específica sus rasgos físicos; únicamente se reitera que se trata de un monstruo, un ser horroroso que no puede ser contemplado sin causar alguna perturbación en el ánimo de quien lo observa. Este aplazamiento en la presentación del supuesto monstruo, proporciona al cuento una cierta carga de tensión y suspenso: se encuentra siempre a la espera de la aparición de esa amenaza horrificada. Veamos el inicio del cuento:

Cuando le sacaron a la niña del cuerpo a Magdalena, después de un trabajo de parto de varias horas, *dicen* que *una de las enfermeras se desmayó* y que *otra de ellas salió gritando* de la sala y no se le volvió a ver en el hospital. Magdalena entró en coma casi al mismo tiempo y no hubo forma de traerla a la vida [...] El médico, de inmediato, hizo enviar a la recién nacida a una incubadora aislada. No se permitió a nadie que la viera (*La trama* 106).

Por supuesto, llama la atención que en ningún momento se menciona el aspecto físico de la niña, pero sí, los efectos que produce en quienes la han visto: una enfermera desmayada y otra que huye despavorida. También resulta significativo que el narrador no confirme de forma contundente esta relación de hechos, mediante el empleo del verbo modal *dicen*, pues

no lo presencié directamente, se lo contaron o lo leyó. A su vez, se remarca el carácter enigmático de la pequeña, porque la mamá entra en coma y el médico decide aislarla.

El propio Gerardo, al confirmarle a Pepe sobre la monstruosidad de la niña, no es capaz de describir con precisión su aspecto: «Los rumores eran ciertos: la niña había nacido mal [...] Después le pregunté si era un síndrome, una malformación, algún defecto genético, pero sus respuestas eran vagas o evasivas. Entre las frases que puedo entresacar de aquel monólogo desvariante recuerdo ‘ojos espantosos’, ‘parece un garabato’, ‘no tiene forma’» (*La trama* 108-109). Gerardo rehúye una definición concreta de la niña, con respuestas inciertas (obsérvese el uso de los adjetivos *vagas* y *evasivas*), por medio de enunciados muy generales: *parece un garabato* y *no tiene forma*. En definitiva, como espectadores, no hemos visto a la «monstruosa» niña, pero la amenaza parece real, dado que dicho ser implica un secreto, al parecer, todavía más terrorífico.

Destaca también la descripción, realizada por el narrador-protagonista, de otro personaje ambiguo: Gerardo, quien inicialmente es presentado como un tipo brillante y exitoso. Luego, el contraste es evidente:

Estaba totalmente cambiado, una verdadera metamorfosis. Parecía veinte años más viejo, la cabeza cubierta por una pelusa rala y cenicienta, los lentes bifocales colgándole de la nariz, la mirada opaca. Pensé en *la mueca árida de los criminales fracasados* y de *las prostitutas en decadencia*. *Había algo morbosamente femenino en él*, como si con el tiempo se hubiera ido convirtiendo en *un andrógino maltrecho*. [...] De creer en la existencia del *alma* diría que *ésta se le había salido del cuerpo* y que *una cosa muy distinta lo habitaba*. Gerardo ya no era la persona que había conocido (*La trama* 108).

En esta descripción se nos presenta un personaje muy diferente al que conoció Pepe: un Gerardo extrañamente más viejo y minado de sus facultades; un personaje cuya mueca, muy bien descrita mediante una analogía al estilo decadentista, parece la de un criminal fracasado

o una prostituta en decadencia. Pero, por encima de todo, sobresale su aspecto indeterminado, *morbosamente femenino*, basado en el comparativo con el *andrógino maltrecho*. Su personalidad actual sugiere que se trata de otra persona, de *una cosa* diferente que lo habita, de una entidad posiblemente sobrenatural que se ha posesionado de su alma y lo ha ido consumiendo en vida.

La ruina de Gerardo se encuentra en estrecha relación con el resurgimiento de Magdalena, «la Bruja»: la adivina descendiente de exiliados españoles; amante de las ciencias ocultas: el tarot, la baraja, la astrología y un genio matemático en las predicciones electorales. Todo lo anterior difiere con el raro estado de coma en que se encuentra, después de dar a luz, supuestamente, a una horrible niña. Tiempo después en casa del matrimonio, Magdalena revive en un ritual orgiástico —en el que participa también el narrador, copulando con Magdalena—, y que termina con la muerte de Gerardo y la niña «monstruosa».

Con siete años transcurridos desde la noche del ritual, la Bruja contacta a Pepe para verlo: «Cuando la vi llegar al restorán el corazón me dio un vuelco: Magdalena, la Bruja, llegó acompañada por un niño. *Reconocí en él ciertos rasgos, cierta forma de mirar*» (*La trama* 117). El narrador insinúa que el niño es algo así como la resurrección de su amigo Gerardo. Cuando tiempo después Pepe se muda a la casa de Magdalena, él también sucumbe ante los poderes de la hechicera:

Hoy miro mi rostro en el espejo. Las canas han cubierto mi cabeza. Los lentes, la mirada estrábica, todo me recuerda las últimas versiones de mi amigo Gerardo. *Magdalena en cambio no ha envejecido un ápice*. Cada noche, al acostarme junto a ella, *siento que mi vida escapa ineluctablemente*. El pequeño Gerardo, acaso la reencarnación de mi amigo, crece y cada vez que lo veo *percibo en él una presencia ajena, siniestra, desarrollándose en su interior* (*La trama* 117).

Pepe, al igual que su amigo, presenta el mismo aspecto, pues su energía vital va en detrimento. Él mismo percibe que su vida se escapa de forma inexorable, mientras la Bruja no envejece y el niño desarrolla una *presencia ajena*, un ser amenazante. Hasta aquí la percepción del protagonista resulta ambigua, ya que se encuentra amenazado; Magdalena parece inmortal y el niño, otro monstruo. Todo en este cuadro descriptivo es sumamente ambiguo y sugestivo: Magdalena guarda un secreto aterrador, que si se llega a confirmar, implicaría una amenaza mayor: una especie de mujer-vampiro que mediante hechicerías extrae la energía necesaria de sus víctimas para volverse inmortal.

Para concluir, Mauricio Molina, como parte de su poética, emplea la sugestión y la ambigüedad para llevarnos al terror, a partir de recursos descriptivos y retóricos que refuerzan la construcción de los enunciados en los relatos; además, del uso de algunas formas verbales por parte del narrador y de los personajes, indicadoras de ambigüedad perceptiva. A esto hay que agregar, los vacíos informativos —o huecos— que de manera deliberada se insertan en los cuentos, para lograr el efecto deseado: el miedo ante fuerzas oscuras que dan indicios de su presencia pero que no se manifiestan plenamente en las historias.

En la mayoría de los relatos pertenecientes a *La trama secreta*, predomina el punto de vista de un narrador homodiegético, aunque eso no significa que sea la única perspectiva posible dentro de las historias. El *yo* narrativo, de entrada, permite focalizar la información en un personaje que, a menudo, es el protagonista de la historia; no sólo atestigua los hechos ocurridos en la ficción, sino que participa activamente en ella, tanto así que por lo general sucumbe ante la posible fuerza sobrenatural. Luego, la perspectiva de un narrador-protagonista permite mostrar, con mayor fuerza, el carácter subjetivo de sus impresiones

sensoriales, cognitivas, afectivas, etc. —en general ambiguas y oscuras— frente a los extraños hechos que sugieren una amenaza terrorífica.

Así, por ejemplo, en «La noche de la Coatlicue», los puntos de vista (o perspectivas) son modulados para ofrecernos una visión más acabada del relato que favorezca la sensación de terror. Aunque al inicio la historia es narrada en primera persona, la perspectiva que nos ofrece se asemeja mucho a la de un narrador omnisciente en tercera persona: conoce casi todos los detalles sobre los personajes y la historia, con mínimas restricciones en cuanto a la información; únicamente en la caracterización de Borunda, se realza a propósito su ambigüedad, reflejada en la despersonalización, como rasgo distintivo. En efecto, estas primeras líneas sirven para presentar, de manera más o menos objetiva, los elementos relevantes de la historia, el contexto general⁴.

Líneas más adelante, una tarde en la cantina, el narrador escucha la revelación de Borunda. La perspectiva comienza a desplazarse alternativamente: del narrador (primero, escéptico; luego, extrañado) a Borunda (en apariencia, cansado, pero ávido por contar su secreto). Estamos ante una focalización interna variable, en la que los puntos de vista de ambos personajes son contrastados: cada uno desde sus limitaciones perceptuales y cognitivas (acaso influida su visión por las bebidas alcohólicas). Veamos el contraste de perspectivas:

—*Estoy tan cansado [...] a veces todavía me parece oler las aguas estancadas del viejo lago y me parece que la Santa Inquisición sigue existiendo. ¿Sabe usted?, llevo vagando en estas calles más de doscientos años.*

Le eche una mirada burlona pero no me atreví a contradecirlo. Algo en su silencio logró ponerme muy incómodo. ¿Qué podía decirle? El alcohol, pensé, ya había hecho su trabajo (La trama 132).

⁴ Se trata, en términos de Luz Aurora Pimentel, de una focalización cero, donde las restricciones en cuanto a la percepción, el espacio y lo temporal son mínimas, muy próximo a la omnisciencia (*El relato* 98).

Primero, mediante el discurso directo en forma de diálogo, se presentan las impresiones de Borunda: *cansado* y que *parece* recordar ciertos detalles del pasado. Luego, la perspectiva se focaliza de nuevo en el narrador: burlón pero a la vez intimidado por el silencio del licenciado, cuyos rasgos ambiguos presiente como amenaza; para el protagonista, la única explicación racional ante la revelación inicial es la influencia del alcohol ingerido.

Después de revelarle más detalles para convencerlo de su edad, por medio del discurso indirecto y del directo (prosigue el diálogo), el relato se focaliza en la historia del licenciado Borunda en otro nivel narrativo, supeditado al nivel principal, la cual funciona como un flashback. Aquí, la similitud con el relato de Emiliano González es notable: se trata de una narración enmarcada dentro de la narración principal, así como la historia de Rudisbroeck que cuenta el anciano al narrador en Penumbria.

Sin embargo, en la historia contada por Borunda, el tono, la percepción y la atmósfera recreados por el personaje son otros. Prevalece la sorpresa ante el descubrimiento de las piedras, al igual que el temor creciente ante el significado y el origen de la espantosa Coatlicue, enmarcado en una atmósfera de misterio que nos remite a la «espantosa» antigüedad de la ciudad de Tenochtitlán, asentada en un ambiente húmedo y lodoso, donde se realizaban rituales y sacrificios para los dioses.

En la parte última del relato, ya en casa del licenciado, continúa la alternancia de perspectivas hasta que, finalmente, todo se centra en el narrador-protagonista: ante la amenaza que cree percibir en la figura de Borunda, su tono se vuelve angustioso por la serie de hechos y pruebas que parecen confirmar la historia de aquél. Otra vez el alcohol representa la única explicación para entender su distorsionado estado de conciencia, en el cual cree entrever a la Coatlicue, a la Virgen y a Lupita: «Es una *alucinación*, pensé, antes de desvanecerme por completo» (*La trama* 138). La ambigüedad perceptiva del protagonista

nos hace dudar sobre la parte final de relato: «Nunca más supe de mí mismo» (*La trama* 138); sin embargo, la sugerencia de que él se desdobla en Borunda hasta que sucumbe, por haber sido desollado mediante un espantoso ritual, incrementa el efecto de terror.

Por lo que toca al cuento «La Bruja y el Alquimista», las perspectivas se alternan en cierta medida, pero prepondera la visión del *yo* narrativo, que va percibiendo gradualmente los acontecimientos hasta el funesto desenlace para el protagonista, pues todo indica que escribió la historia que leemos a manera de diario. Igual que en el otro relato, el inicio de la historia sirve para contextualizar y presentar los elementos más relevantes: el raro nacimiento de la niña monstruosa, hija de Gerardo y Magdalena; la descripción de éstos, una breve relación de su vida, así como el vínculo con Pepe. Todo se narra, en suma, de la forma más objetiva posible, porque se emplea una focalización cero, cercana a la omnisciencia de un narrador heterodigético.

Hasta que el protagonista entra en contacto directo con Gerardo, los puntos de vista se alternan, en una focalización interna variable. Cuando la perspectiva le corresponde al narrador, notamos su creciente sorpresa ante el aspecto de Gerardo y lo acaecido con su hija; luego, su asombro por la petición del amigo, y al final la avaricia ante la cantidad de dinero ofrecida para realizar el encargo. Por el contrario, en la perspectiva de Gerardo, presentada tanto en discurso directo (diálogo) como indirecto, el tono de su discurso es de angustia ante ese «monstruo» que no debió nacer. Incluso, en esta parte del cuento, hay pausas descriptivas, cortando el diálogo cuando termina de hablar Gerardo, en la que el narrador presenta sus impresiones (éticas y físicas) sobre aquél. Nótese el contraste:

—Sí, Pepe. *Estoy enfermo. Me estoy muriendo. Tengo los días contados. Pero eso que salió del cuerpo de Magdalena no puede vivir [...]*

—Con ese dinero te podrías largar del país o comprarte lo que quieras [...]

El medio tono que usaba para hablar, de una especie de calma intransigente, me asustó aún más que su mirada seca, fría, de un hombre que ha perdido ya todo vestigio humano. Recordé algo [...] que muchos funcionarios adquirirían una cualidad animal, a veces infrahumana» (La trama 110).

La desesperación en el tono de Gerardo choca con el de un Pepe asustado y que cuestiona su comportamiento animal. Resulta interesante también la percepción ambigua de uno y otro personaje. Mientras para Gerardo la niña es una monstruosidad que no puede definir con exactitud, para Pepe el propio Gerardo resulta un ser indefinido (como un andrógino). Una vez que se despiden y el protagonista ha de prepararse para cumplir el encargo, el punto de vista dominante hasta, prácticamente el final de la historia, es el de Pepe.

El día del crimen, su percepción se embota por el efecto del alcohol. Llega a la casa rodeado de una atmósfera tétrica, con mucho suspenso. Cumple su cometido, pero descubre la verdad sobre la niña y el ritual orgiástico que se está llevando a cabo en la residencia, con Magdalena y Gerardo incluidos. Su capacidades perceptiva y cognitiva se reducen al mínimo: «Sólo me quedan imágenes dispersas de lo que vino después» (La trama 114), denotando su angustia creciente ante los hechos inexplicables en los que él mismo participa. Luego de huir y vagar por el mundo en busca de aliviar su mente y espíritu, regresa a México. Han pasado siete años, y se vuelve a encontrar con Magdalena. En el desenlace de la historia, el tono del narrador oscila entre la locura y el terror máximo:

Escribo esto con una desesperación insoportable. Dejo estas palabras como una muestra del desasosiego que me causa mi existencia. No sé a qué fuerza exterior a mí, han obedecido mis actos desde aquel crimen en San Ángel.

[...] encontré hace poco una pistola [...] Pronto haré uso de ella y nada de lo que ha pasado tendrá ninguna importancia. Entonces podré regresar a lo hondo, al silencio, a lo informe, a la nada... y esto es lo único que importa (La trama 117-18).

Reitero, la ambigüedad perceptiva creciente sobre los acontecimientos y las revelaciones dejan al protagonista en un estado de delirio, también gradual, que lo llevará sin duda al suicidio. De nueva cuenta, el sentimiento de terror se magnifica, porque no se revelan abiertamente las verdaderas amenazas terroríficas: una mujer-vampiro y el espíritu de Gerardo posesionado en el cuerpo de un niño que actúa como su doble.

En resumidas cuentas, la forma de enunciación dominante en los cuentos de Mauricio Molina es el narrador homodiegético, ya que se adecua muy bien a las necesidades de unas narraciones en las que se desea provocar indeterminación y terror; todo, además, tratado de forma apropiada mediante juegos de perspectivas que se contrastan o se complementan, por medio de la focalización interna variable. En estos relatos, se trata de provocar un estado que afecte también a los protagonistas, en concreto, su punto de vista, sus impresiones espacio-temporales, cognitivas y afectivas hasta conducirlos por lo regular a la angustia extrema ante la amenaza —oculta, bien disimulada aunque no dejamos de sentir su inminencia— que se cierne sobre ellos para destruirlos, o a un estado próximo a la locura.

3. La trama oculta

En gran parte de sus relatos, Mauricio Molina plantea la ruptura de lo cotidiano a través de fuerzas —oscuras y malignas— que, de manera gradual, se van manifestando hasta un punto sin retorno para el protagonista (y comúnmente narrador de la historia): todo sugiere que sucumbe ante una amenaza sobrenatural, a menudo transgresora de las leyes del espacio y del tiempo en la diégesis. Al respecto, el crítico Guillermo Vega Zaragoza, en un ensayo sobre la obra del autor, apunta: «Los cuentos de Mauricio Molina [...] nos revelan una trama que se oculta en lo evidente, como quería Henry James: el trabajo del lector es desentrañar

la figura que se esconde en cada hebra que conforma el dibujo de la alfombra persa que es el relato» (106).

Para lograr una trama oculta en lo evidente, el orden lógico y temporal de los acontecimientos se basa en la proyección de una trama argumental bien planeada, si se considera que el centro de interés en la historia es el paulatino desenvolvimiento de una fuerza, al parecer, sobrenatural, (y que nunca se muestra abiertamente), manteniendo el suspenso de su identidad hasta el desenlace, en un final más o menos abierto que incrementa lo terrorífico.

Para su estudio, me basaré en la organización estructural y configuración narrativa del relato fantástico (límitrofe con el género de terror), propuesta por Herrero Cecilia⁵. En ella, el investigador parte de la transgresión o alteración del orden natural y racional como punto clave de este tipo de relatos, que producen el efecto deseado en el personaje principal (y por extensión en el lector): la fascinación eufórica o la inquietud angustiosa (124-125). Nos interesa, sobre todo, el último: la angustia, asociada con lo terrorífico. Así, para la configuración de la trama propone cuatro fases: 1. Fase de orientación y de complicación; 2. Fase de evaluación y de la dinámica de la acción; 3. La fase de resolución y sus variantes, y 4. Estado final o moraleja.

Voy a iniciar con una breve explicación de cada una de estas fases; luego, analizaré cómo se manifiestan en los dos cuentos de Molina, con énfasis en los aspectos más relevantes para la trama del género terrorífico. La fase de orientación y de complicación se refiere a lo siguiente: en una primera etapa (orientación), se nos proporciona la información más relevante para contextualizar la historia (espacio, tiempo y personajes), inmersa por lo regular

⁵ Véase el capítulo 2 de la primera parte, en el que hablo sobre la metodología de análisis propuesta (6-7).

en lo natural y lo racional; en la segunda (complicación), el personaje principal se encuentra ante una extraña transgresión o alteración de su mundo, que implica una amenaza latente. En la fase de evaluación y de la dinámica de la acción, el protagonista evalúa el extraño fenómeno y el riesgo potencial que representa; en consecuencia, tiene una reacción de temor, enfrentamiento, atracción o complicidad (125).

La fase de resolución y sus variantes implica cuatro movimientos básicos: a) el personaje huye y se libera; b) el personaje sucumbe ante la fuerza extraña; c) se fusiona con esa fuerza por un momento; d) se une con ella completamente. Para el caso del género de terror, se espera, por lo regular, una reacción de miedo con alguno de los dos primeros movimientos *a* y *b*: o huye o perece. Por último, en la fase de estado final o moraleja, el lector accede a un tipo de explicación sobre lo acaecido en el relato, o en todo caso, tiene que deducirla (126).

Durante la fase de orientación, el narrador de «La noche de la Coatlicue» nos presenta al inicio todos los datos relacionados con el enigmático Borunda: cómo lo conoció, su descripción, forma de vida, pláticas, aficiones, etc. Se va preparando el terreno para la fase de complicación, en la que este personaje constituye el punto de ruptura o de transgresión de la historia, al revelarle un oscuro secreto que rompe con los paradigmas habituales del protagonista: se encuentra ante un ser fantástico que ha vivido más de doscientos años, además de contarle un relato pormenorizado sobre su pasado en la ciudad y su relación con la terrible Coatlicue.

Después de esto, viene la fase de evaluación y dinámica de la acción: ante los hechos relatados, el protagonista, aunque en el fondo presiente el peligro (pues una mezcla de temor y fascinación inicial le hacen quedarse a escuchar al otro), decide ir con Borunda a la vecindad donde vive; ahí, prosigue la plática hasta el momento en que, encerrado en el baño, el narrador se desmaya por la dosis de alcohol ingerida; poco después, aterrorizado al

máximo, encuentra algunos recortes de periódico que parecen confirmar la historia del licenciado, antes de desvanecerse nuevamente.

En la fase de resolución, todo parece indicar que el protagonista sucumbe, desollado, ante su anfitrión para alimentar el cuerpo de Borunda, alargando su existencia, proseguir los rituales de la Coatlicue y procrear un nuevo ser con Lupita. En el estado final o moraleja, no accedemos a una explicación extradiegética que corrobore o refute los acontecimientos; sólo deducimos que tal amenaza presenta visos de realidad ante la explicación final del propio narrador: «Nunca más supe de mí mismo» (*La trama* 138), aunque todo aún es abierto: tiene cierto grado de incertidumbre, dado que no sabemos con certeza si ese ente terrorífico existe, o todo es producto de la sugestión o el alcohol ingerido por el protagonista.

La fase orientación en «La Bruja y el Alquimista» es similar al del cuento anterior: las primeras páginas sirven para que el protagonista nos presente a los personajes más relevantes: Magdalena y Gerardo, su matrimonio, parte de su exitosa carrera en el mundo de la política, además de su descripción física. Sin embargo, en el mismo inicio se plantea una primera fase de complicación que parece transgredir las leyes naturales: la hija del matrimonio nació con alguna monstruosidad, en una situación extraña, dejando en coma a su madre. Luego, cuando Gerardo corrobora esta información al protagonista y le propone, de manera rara también, matar a la niña, viene la fase de evaluación, en la que Pepe reacciona con sorpresa, no sin cierto temor ante la propia apariencia de su amigo y el misterio que rodea este caso.

En la dinámica de la acción, el protagonista decide ir a la casa de Gerardo para cumplir con el «encargo» y develar de alguna manera el misterio, pero se encuentra con una sorpresa, lo cual constituye una nueva fase de complicación con nuevas transgresiones del orden natural: la niña no es lo que le dijeron, dentro de la casa descubre un ritual en el que Magdalena recobra la conciencia y el propio Pepe se ve involucrado. Posteriormente, se

presenta otra fase de evaluación y dinámica de la acción: ante los extraños hechos en la residencia del matrimonio, con la muerte de Gerardo y la niña incluidos, Pepe reacciona con temor, huyendo por un tiempo del país⁶.

A su regreso, se verifica la fase de resolución del cuento: de regreso en México, y al entrevistarse con Magdalena y escuchar sus revelaciones, parecen confirmarse todos los indicios que señalan a la Bruja como un ser sobrenatural, revivida durante el rito orgiástico, y al niño, resultado de la cópula entre Pepe y Magdalena, una reencarnación o doble de Gerardo. Por tanto, todo parece indicar que el protagonista ha de sucumbir, al igual que Gerardo, ante ese poder sobrenatural. Por último, en el estado final o moraleja, accedemos a una explicación sobre la historia: estas líneas que leemos han sido plasmadas en una especie de diario que autentifica la historia. No obstante, el tono de creciente terror y angustia, aunado a la mengua de sus facultades, nos hace dudar un tanto de esta explicación. Otra vez, la ambigüedad y el terror como reflejo de un final abierto.

Veamos ahora el manejo del tiempo y el espacio en ambas ficciones. Para empezar, el orden de la trama, en «La noche de la Coatlicue», es lineal con respecto a los acontecimientos de la diégesis. Presenta sólo un salto temporal: el relato, en el cual Borunda cuenta su nexo con la piedra azteca, constituye, además de otro plano narrativo dentro de la narración principal contada por el protagonista, una clara analepsis en la que recuerda parte de su pasado como prueba de autenticidad de su revelación.

En cuanto al *tempo* narrativo (o ritmo del relato), el punto de vista del narrador se detiene al inicio en una pausa descriptiva, necesaria para presentar al misterioso Borunda. Luego, se acelera el ritmo mediante una escena en forma de diálogo que nos muestra, en tiempo más o

⁶ Como ya vimos anteriormente, alguna (s) fase (s) de la trama argumental se puede (n) repetir en algún momento (estructura reiterativa). Esto aplica tanto para una historia de horror como para una de terror.

menos real al de la historia, lo que se dice en la plática entre el licenciado y el protagonista. Avanza el relato, pero el tiempo parece detenerse ante la historia narrada por Borunda: en la principal nada sucede, el protagonista sólo escucha. Dentro de aquella narración enmarcada, el licenciado detiene varias veces el tiempo de la diégesis, incrementando el tiempo, por medio de pausas descriptivas y digresiones respecto a las piedras encontradas; sólo acelera cuando relata su encuentro directo con la Coatlicue en una escena. Terminada la relación, se acelera el tiempo de la narración principal rumbo a la casa de Borunda; pero de nuevo se detiene en pausas descriptivas, digresiones del protagonista sobre la Virgen y la Coatlicue, hasta que en el baño por medio de una escena finalmente se desvanece. En la última parte, la velocidad del relato se incrementa, pues en pocas líneas ya ha transcurrido un tiempo considerable antes de la revelación final que transcurre en una escena.

Ahora bien, el espacio —analizado de alguna forma al verificar la construcción de los enunciados descriptivos— resulta muy significativo en el relato de la Coatlicue: la ciudad de México que nos remite a la antigua y pantanosa Tenochtitlán. En una atmósfera de misterio que rodea al relato, de principio a fin, se enfatiza el enigma que esconde la ciudad: una amenaza terrorífica presta a regresar, mediante las alusiones constantes, a lo largo del cuento, al lodo y la humedad del antiguo lago. Esto se ve reflejado en las descripciones de la cantina, las calles del centro histórico, la vecindad, etc. Sin duda, las dimensiones simbólicas del relato se ven perfectamente plasmadas en esos cuadros descriptivos: la idea del autor apunta a la recuperación de un espacio sagrado, legado por nuestros ancestros mexicas, donde el terror se esconde en la figura de la Coatlicue⁷.

⁷ Confróntese con el apartado temático de este capítulo (138-139). En dicha sección, se analiza la idea de la recuperación del espacio sagrado propuesta por Eduardo Serrato.

Por otra parte, el desarrollo cronológico de «La Bruja y el Alquimista» también es lineal. Tal como están ordenados los hechos en la diégesis, así es como se cuentan en el relato. Asimismo, el *tempo* narrativo varía según el punto que la perspectiva del narrador desee privilegiar. Por ejemplo, se detiene en las descripciones de personajes y lugares relevantes, como es el caso del ambivalente Gerardo, la misteriosa Magdalena o la casa donde se realiza el ritual para revivirla, mediante pausas descriptivas; o muestra escenas en tiempo real, con diálogos. En contraparte, después del rito, el *tempo* se acelera, ya que se supone que han transcurrido varios años desde que Pepe huye, regresa a la ciudad y se encuentra con Magdalena, mediante un resumen. De nuevo, se retarda el ritmo por medio de una escena; poco después, otro pequeño aumento de ritmo, y para terminar, se disminuye en la escena que cierra el cuento.

La configuración del espacio en esta narración se ciñe al plan trazado por Molina: la ciudad, los espacios cerrados, la casa laberíntica de múltiples habitaciones (y de reminiscencias góticas, por cierto). En definitiva, se trata de un espacio opresivo donde se incuba, de forma lenta pero creciente, el terror ante la figura ambigua, amenazante, de Magdalena, la vampira, y su hijo, el doble.

A manera de resumen, la propuesta de una trama oculta en lo evidente en los cuentos de Mauricio Molina, supone el empleo de una trama argumental, con sus fases bien definidas (orientación, complicación, evaluación, acción, resolución y explicación) que nos llevan hacia un final ambiguo (propio del terror), aunque cercano a lo sobrenatural maligno. Respecto al tiempo, el manejo de historias lineales en ambas ficciones (salvo la analepsis del cuento sobre la Coatlicue) es evidente.

Igualmente, el ritmo temporal se adecua según los aspectos que se desean resaltar en las historias. Así, por ejemplo, se encuentran las pausas descriptivas necesarias para presentar

algún lugar o personaje relevantes; escenas mediante diálogos en tiempo aproximado al real; o resúmenes que abarcan un tiempo considerable de la historia y que aceleran el tiempo narrativo. Y por último, el espacio: sagrado y simbólico en el relato de la Coatlicue, que nos remite a la antigua ciudad de México, con sus constantes alusiones a la humedad del lago en que se asentaba; o cerrado y lúgubre en el cuento de la Bruja, que nos recuerda los motivos y el espacio góticos.

4. Vampiros, dobles y dioses antiguos en un abismo secreto

Como parte de su proyecto narrativo, Mauricio Molina plasma en sus relatos la poética de lo ambiguo y lo sugerido, del terror disimulado detrás de personajes y situaciones, supuestamente, normales, pero que ocultan terribles secretos, serios peligros para la humanidad. En pocas palabras, se trata de un maestro del suspenso, de lo no revelado abiertamente. Y dentro del repertorio para maximizar lo terrorífico, se encuentran los siguientes temas muy acordes con su ideal estético: el doble, el vampirismo (muy ligado al motivo de la inmortalidad), lo sagrado (conectado con los rituales esotéricos y antiguos) y las perversiones sexuales (lo erótico).

Destaca, en primer lugar, un tema muy recurrente en gran parte de su obra: el doble como elemento del terror. Asunto que, como ya vimos, se refleja en la caracterización de ciertos personajes y la descripción de objetos ambivalentes. Piénsese, por ejemplo, en el caso del licenciado Borunda, común y corriente en su aspecto externo pero, a su vez, enigmático y portador de un grave secreto, tanto así, que acaba con la vida del protagonista, quien se desdobra en el licenciado; la doble significación de la Coatlicue como un ser muy antiguo y, al mismo tiempo, la representación de la Virgen de Guadalupe; o la caracterización de

Gerardo, Magdalena y sobre todo su hijo (reencarnación de aquél). Sobre este aspecto, Guillermo Vega Zaragoza comenta lo siguiente:

En este nuevo compendio de sus cuentos salta a la vista otra vez la impronta de los maestros de Mauricio Molina: Poe, Cortázar, Borges..., y también nos reencontramos con su 'obsesionario', como él le llama: el tema del doble, el Doppelgänger, la tensión y unión entre los opuestos, entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la muerte que oscilan en el tiempo y el espacio de la existencia (106).

La creación de seres que se «desdoblan» en dos facetas opuestas y complementarias es común en la obra de Molina. La idea del doble representa una temática de amplia raigambre literaria, desarrollada con acierto por notables escritores hispanoamericanos, como Borges o Cortázar, influencias claras del autor. El asunto no es nuevo; se halla en ciertas culturas antiguas, que por medio del mito o la leyenda han recurrido a esta idea. Ya en la modernidad, los primeros acercamientos literarios sobre el tema se presentan en el XIX; por ejemplo, el escritor alemán, E. T. A. Hoffmann, publica la novela *Los elixires del diablo* (1815), en la que Medardus se cruza un y otra vez con su doble, después de beber una pócima que despierta también su sensualidad.

Pero sin duda las obras más acabadas sobre el tema son *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1885), de Robert Louis Stevenson, y *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. En este último se desarrolla, a la par, el tema de la posible inmortalidad de Gray, tópico también tratado por Molina en sus cuentos. Del mismo modo, la lista de obras sobre el doble es amplia en la literatura hispanoamericana: piénsese en el cuento «Borges y yo», de Jorge Luis Borges, más próximo a lo fantástico que al terror.

El propio escritor reflexiona sobre el tema en su ensayo «El juego del doble», al analizar tres relatos fantasmales que tocan de alguna forma la idea del doble: *La invención de Morel*

(1940), de Bioy Casares, *Las Hortensias* (1949), de Filisberto Hernández, y *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. Molina destaca que dichas historias versan sobre la mujer: «Novelas que son redes extendidas para atrapar una figura opaca, siempre fantasmal, en apariencia peligrosa» (*Años Luz* 139). La tesis del autor apunta a la figura del doble en dichas obras, para mostrar la ambigüedad radical de lo femenino, algo que sucede también en su propia obra: Magdalena, La Bruja, encarna el misterio, la doble vida de una persona en apariencia normal, pero que oculta su carácter sobrenatural; o la Coatlicue, dios femenino que puede ser terrible como la diosa que exige un ritual sangriento, o por igual bondadosa como la guadalupana.

En el cuento que inaugura *La trama secreta*, «Teoría del fantasma», Molina plantea una especie de autografía (autoficción) en la que se «desdobla», se observa a sí mismo, como otro *yo* en un tiempo y espacio distintos: «Solía decir que sólo habitábamos nuestro cuerpo, que éste no era sino una ficción perturbadora, algo que estaba condenado a tener una vida aparte, más allá de nuestras interpretaciones acerca de su comportamiento y voluntad» (*La trama* 14). Así pues, en la ambigüedad de ser otro, se encuentran sumergidos varios personajes de Molina; así, el tema del doble logra mediante la ambivalencia sugerir u ocultar los peligros latentes detrás de lo aparentemente habitual, cuyo resultado es el terror extremo.

Y una criatura ambigua por naturaleza, además de maligna, es el vampiro, que se halla en el umbral entre la vida y la muerte. El tema del vampirismo —un clásico del género de miedo— constituye otra de las obsesiones de Mauricio Molina, reflejada en su obra. La idea de un ser que se alimenta de sangre humana para sostener su cuerpo inmortal, pero no su alma, se encuentra en la base de varias culturas alrededor del mundo; por ejemplo, en la hindú

existe un antiguo libro llamado *Cuentos del vampiro*, recopilación de historias que sirvió de base para *Las mil y una noches* de origen árabe⁸.

El tema del vampiro se vuelve mito, reconstruido una y otra vez, en el imaginario colectivo de los pueblos, y llega a su cima en el terreno del arte, en la literatura, primero; en el cine, después. El mismo Molina en su ensayo «Historia de los vampiros» enumera los elementos del mito sobre este ser: «La sangre y sus poderes mágicos y vitales, pero sobre todo el muerto que revive y regresa con poderes sobrenaturales» (*Años Luz* 113); más adelante: «la mitología del muerto viviente se ha desarrollado de manera autónoma y constituye uno de los más exitosos temas de la literatura, el folklore y la filmografía» (114).

Ahora bien, he de enfatizar que una de las características del vampiro⁹ es la ambigüedad. En el caso de los seres creados por Molina, intuimos que poseen secretos y poderes inimaginables, pero no los vemos directamente succionando sangre con sus largos y afilados colmillos, lo cual lo entroncaría entonces con el subgénero del horror. Más bien, su forma de vampirizar es mucho más sutil —a veces, ligada con lo erótico—, como sucede, por ejemplo, con los vampiros femeninos Carmilla, de Le Fanu; o Clarimonde, de Gautier. En este punto, Vicente Quirarte, al referirse al *Drácula* de Stoker en el ensayo «La sintaxis del vampiro», menciona: «De hecho, una de las características más sobresalientes de la literatura de

⁸ En su *Historia mágica de la literatura I*, Emiliano González discurre sobre ciertos temas, presentes en la Edad Media y en su propia obra; uno de ellos es el vampirismo (aunque curiosamente no es tratado en la historia de Rudisbroeck): «En *Los sueños de la bella durmiente* aparecen la princesa, el palacio, el rakhasa o vampiro muy transformados y personalizados [...] En mi cuento «La mantis», se muestran la princesa, el vampiro, en una etapa de depravación y entendimiento erróneo del viejo ritual estético» (163). De hecho, González habla también sobre ambos libros orientales. Véase los ensayos «Precursores», «Cuerpo y alma», 161-174, y «Vampirismo», 191-193, de la *Historia*.

⁹ Vicente Quirarte, en el ensayo «La sintaxis del vampiro», recaba algunas definiciones sobre el vampiro. Por ejemplo, la clásica: «Espectro succionador de sangre o cuerpo reanimado de una persona muerta; el espíritu o el cuerpo reanimado de un muerto. Se cree que vuelve de la tumba y merodea extrayendo la sangre de las personas dormidas, causándoles la muerte» («La sintaxis» 132), tomado del diccionario Webster; otra definición que se relaciona con lo ambiguo y lo sugerente dice: «persona atormentada por una necesidad mórbida de sangre y que la absorbe orgánicamente, sea bebiéndola en la arteria misma, sea por un proceso sutil» («La sintaxis» 132), de J. L. Bernard.

vampiros es que éstos siempre se hallan en ausencia o se hace alusión a ellos de manera tangencial» («La sintaxis» 176).

Veamos lo que sucede en los cuentos de Molina: Magdalena, la Bruja, accede a la inmortalidad por medio de un ritual largamente repetido, en el cual una recién nacida muere, y Magdalena posee el cuerpo del protagonista, a quien después le va robando la vida, poco a poco, para alimentar la suya. En el otro cuento, la monstruosa Coatlicue representa un ser muy antiguo, en parte por los espantosos rituales donde se sacrifican niños deformes que la alimentan con su sangre; el mismo Borunda —en apariencia, ser vampírico— extrae la sangre del protagonista, desollándolo, para alimentar su cuerpo y extender su, ya de por sí, larga vida.

Incluso en otro cuento, «El dios vampiro», Molina complementa esta idea, ya que nos presenta al personaje Vlad Tepes¹⁰, cuyos poderes, incluida la eternidad, se incrementan con la máscara del Dios Murciélago de la cultura zapoteca, la cual es robada para este fin. En todos estos ejemplos, despunta la idea de la inmortalidad, motivo propio de la naturaleza del vampiro, del no muerto, que ansía prolongar su existencia. La inmortalidad se logra, por lo regular, mediante la succión de sangre del desollado al contacto con su piel y los sacrificios de recién nacidos con malformaciones en la historia de la Coatlicue; o la «absorción» del cuerpo de su víctima, en el cuento de la Bruja: todo, luego de un primer contacto sexual, y la unión posterior y definitiva del protagonista con aquélla. El motivo de la inmortalidad lo hallamos también en otros cuentos de Molina, como «La estatua de fuego» y «La máscara». Finalmente, no hay nada más espantoso que un ser prolongue su existencia más allá de los tiempos, en la soledad y el vacío, propios del vampiro.

¹⁰ Vlad Tepes es un personaje histórico: príncipe rumano en el siglo XIV. Conocido como Vlad el Empalador, es el personaje en que se basó Stoker para crear a su famoso personaje: el conde Drácula.

Otra temática tratada por Molina en los dos cuentos es lo sagrado, que nos remite a los cultos antiguos, a los rituales malignos que deben practicarse para lograr, regularmente, la inmortalidad o para invocar la presencia de una entidad antigua y amenazante. Según la RAE, la palabra *sagrado*, en su segunda acepción —y la que más nos interesa—, es definida así: «Que es objeto de culto por su relación con fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido» (1324). Y lo sagrado, el objeto de culto, en los relatos de Molina, se vincula con seres ambiguos y sobrenaturales, según todos los indicios acumulados en las historias.

A mi parecer, los rituales que se efectúan alrededor de esas figuras sacras recuerdan los realizados en los cuentos de horror cósmico de Lovecraft, para que retornen los antiguos dioses primigenios y primordiales, que han de reinar de nuevo en este mundo. Es decir: el sólo hecho de invocarlos, implicaría una seria amenaza para la humanidad. En su ensayo «Regreso a ciudad gótica», Molina reflexiona sobre la obra de este escritor: «Lovecraft siempre se las arregla para hablarnos de una ‘espantosa antigüedad en sus relatos’ [...] el miedo cósmico [...] proviene del descubrimiento de un tiempo ajeno al hombre, pero capaz de actuar sobre él» (*Años Luz* 136-137). Y por lo visto el propio Molina explota, de alguna u otra forma, esta idea, al crear personajes como la Bruja o antiguos dioses como la Coatlicue, seres que rompen, peligrosamente, la barrera de los tiempos, mediante un ritual adecuado. Esto, sobre todo, se realiza en la figura de la diosa prehispánica.

Me detengo un momento en el relato sobre la Coatlicue. En él, se enfatiza el culto a la diosa —a través de sacrificios humanos— en el México antiguo, cuando la ciudad y sus templos estaban situados en un lago. En ese sentido, la idea lovecraftiana se reactualiza en nuestro contexto cultural: ya no son los primordiales, sino los dioses del panteón azteca los que amenazan nuestro mundo, si se les invoca y venera de forma adecuada. Otros ejemplos en la obra de Molina serían el Dios Murciélago, del «Dios Vampiro», o el hombre

prehistórico más antiguo encontrado en el Valle de México, de «La máscara». Por lo ya expuesto, coincido plenamente con José Eduardo Serrato, quien al analizar la novela apocalíptica *Tiempo lunar* del mismo autor, señala:

el Templo Mayor [en esta novela] representa el lugar donde el mito pervive y es el umbral por donde podemos escapar de la voracidad de la modernidad [...] la preservación del espacio simbólico de lo sagrado es uno de los rasgos distintivos entre el *cyberpunk* anglosajón y el mexicano, incluso es un rasgo de identidad [...] que nos dice que los ritos y los mitos que se conservan en el arte nos hacen diferentes y nos defienden del mundo industrializado («Algunas reflexiones...» 14).

Aunque en este artículo Eduardo Serrato analiza el fenómeno del subgénero *cyberpunk*¹¹ y la manera cómo se refleja en la ciencia-ficción a la mexicana con la proyección de mundos futuristas y en ruinas, sus observaciones me parecen válidas para el género de miedo, ya que Mauricio Molina retoma un espacio sagrado para reactivar la superstición y por ende el terror en el presente: el miedo ante dioses antiguos —y ocultos por mucho tiempo— que dan indicios de su regreso, al ser invocados por medio de rituales y sacrificios sangrientos.

Un motivo de lo sagrado lo constituye, paradójicamente, lo erótico, junto con las perversiones sexuales, lo cual nos remite a los decadentistas. Resulta significativo que en la obra de Lorenzo León, Emiliano González y Bernardo Esquinca se halle este mismo asunto. La sensualidad desbordada se muestra en el cuento de la Bruja asociada con un ritual orgiástico (delante de un Cristo invertido con cuerpo de mujer, senos erectos y caderas sinuosas) en el que Magdalena, sumergida en un coma profundo, despierta. La posesión

¹¹ El género *cyberpunk* es un variante de la ciencia-ficción, en la que se nos presentan historias futuristas donde prevalece el mundo cibernético, las redes y el internet: el ciberespacio en toda su plenitud. El precursor del género es William Gibson con su novela *Neuromancer* (1984). El propio Molina presenta, aparte de *Tiempo Lunar*, algunos cuentos en esta misma línea: por ejemplo, el relato «Orfeo» de la *Trama secreta*.

carnal del cuerpo de Pepe se prolonga más allá de ese contacto: absorbe su vida, extinguiéndola lentamente.

En el relato sobre la Coatlicue, Borunda necesita un cuerpo joven para rejuvenecer, copular con Lupita y engendrar otro niño deforme, para continuar con los rituales que alimentan a la diosa. Otro cuento del autor en que se trata el erotismo también, la sexualidad desbordada, es «La estatua de fuego», donde, de nuevo, todo se vincula con un ritual iniciático, en este caso, de una sociedad esotérica.

Para finalizar, en la obra de Mauricio Molina nos encontramos con diversas temáticas que sostienen la poética de lo ambiguo y lo sugerido, además de provocar el terror ante las potenciales amenazas que no se manifiestan claramente. Y entre dichos tópicos se destaca la idea del doble, con personajes de personalidad ambivalente, objetos de doble significado y la unión de los opuestos; el vampirismo, encarnada en el mítico ser inmortal que roba la sangre y por extensión la vida de otros; lo sagrado, la invocación ritual que atrae presencias antiguas que sería mejor no conocer, en la que el espacio prehispánico cobra gran significación; la perversión sexual, ligada a los ritos transgresores para invocar el mal.

CAPÍTULO IV

BERNARDO ESQUINCA O EL CONTAGIO DEL MAL

Hay cosas que están ahí. No sé si en la mente o en algún otro lugar del espacio que no alcanzamos a identificar. Probablemente habiten en el entrecruzamiento del mundo interior con el exterior. Pero lo que sí sé es que las comenzamos a ver por contagio.

BERNARDO ESQUINCA, «Samaná»

1. Un narrador de misterios terroríficos

Bernardo Esquinca Azcárate es un narrador que se dedica, en esencia, al cuento y la novela, nacido el 4 de enero de 1972 en Guadalajara, Jalisco. Estudió ciencias de la comunicación en el ITESO¹. Trabajó como productor y locutor de radio en la Universidad de Guadalajara. Participó en los talleres literarios de Juan Villoro y María Luisa Puga; de igual modo, impartió talleres de creación literaria para niños en el Centro Cultural La Casona. También ha laborado en periódicos y revistas, como *Nostromo* (suplemento), *La Jornada Semanal*, *Tierra Adentro*, *Trashumancia* (como parte del consejo directivo), *El Financiero*, *Letras Libres*, *Milenio*, *Nexos*, *Reforma*, *Crónica* y *Día Siete*. En la actualidad, posee una beca en el Sistema Nacional de Creadores de Arte (*Diccionario bibliográfico* 158).

¹ Una parte de esta información se obtuvo del *Diccionario bibliográfico de escritores de México*, compilado por Josefina Lara y Russell M. Cluff (158); pero la mayoría, de la *Enciclopedia de Literatura en México* (ELM), Fundación para las Letras Mexicanas (flm), consultada en <<http://www.elem.mx/autor/datos/331>>(Bernardo Esquinca). Véase también la página del CONACULTA.

En cuanto a su obra publicada, comencemos por el cuento. En 1993, publicó su primera antología de relatos, *La mirada encendida*, bajo el Fondo Editorial Tierra Adentro. Posteriormente, se edita su libro *Fábulas oscuras* en el Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la UNAM (Confabuladores), en 1996. Luego, se publican las siguientes tres colecciones editadas por Almadía: primero, el libro *Los niños de paja* (2008); más tarde, sale a la luz la antología *Demonia* (2011), y por último, publica otra colección de cuentos durante el 2014 llamada *Mar negro (ELM)*.

Respecto a su labor como novelista, debo destacar dos novelas, editadas por el Fondo de Cultura Económica, en la colección Letras Mexicanas: la novela *Belleza roja* (2005) y *Los escritores invisibles* (2009). Posteriormente, se edita *La octava plaga* (2011), con el sello de Ficción Zeta; finalmente, *Toda la sangre* (2013), que se publicó en Almadía. Por otra parte, ha escrito un solo libro de ensayo: *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (2001), editado por Nitro/Press. Destaca, a su vez, como antólogo junto con Vicente Quirarte de *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, con dos volúmenes publicados por Almadía durante el 2013 (*ELM*).

2. El principio de incertidumbre literaria

A diferencia de los autores tratados hasta el momento, y que nacieron en los cincuenta, Bernardo Esquinca representa a una nueva generación de escritores, nacidos en los setenta, cuyos intereses y obsesiones han cambiado de forma considerable, respecto a la tradición literaria que se cultivaba hasta entonces. Para la investigadora y especialista en literatura mexicana contemporánea Emily Hind, esta nueva generación, denominada por ella como

Generación X², se caracteriza por su cosmopolitismo, su falta de adhesión a algún grupo específico (es decir, su individualismo) y el desánimo general de esos intelectuales solitarios (*La Generación XXX* 12). Al compararlos con los escritores del *boom*, comprometidos en reflejar la realidad social hispanoamericana, como lo era Carlos Fuentes, uno de sus portavoces más importantes, agrega:

Sin duda, los escritores mexicanos nacidos en los setenta igualan el cosmopolitismo de los novelistas del Boom pero [...] ya no podemos pedir que los Escritores Equis cumplan con el mismo papel social de comentarista diplomático que Fuentes disfrutaba [...] Los nuevos autores no sólo cobran regalías muy reducidas, sino que casi diariamente muchos de ellos escriben gratis a través de medios socioelectrónicos como Facebook, Twitter y los blogs (13).

Estamos, pues, ante escritores que ya no viven sólo de la escritura y que además se hallan inmersos en el mundo moderno de las comunicaciones y el fenómeno de la globalización mercantil y, por supuesto, cultural. A ello habría que añadir la caída del muro de Berlín (1989) y el TLCAN (1992), hechos que marcaron de alguna forma a esta generación. Así, en ese contexto, se explica que los medios masivos de comunicación —la televisión, el cine, los cómics, los videojuegos, el internet y las redes sociales, por mencionar los más destacados—, influyan a lo largo de la obra de Bernardo Esquinca: nadie mejor que él amalgama lo culto, lo popular y lo masivo a lo largo de su obra, en una extraña pero fascinante simbiosis.

² Emily Hind, en el Prólogo de su antología *La Generación XXX: Entrevista con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*, propone una manera de explicar a esta generación de escritores; para ello, plantea tres X, donde cada una de ellas representa un aspecto que describe al grupo. La primera X refiere el aspecto cosmopolita y el desánimo generacional; la segunda X designa los problemas económicos y sociales particulares a los que se enfrentan (la relación con E. U., el narco, etc.); la tercera X refiere al fuerte elemento sexual (porno) presente en la obra de muchos de ellos.

De los escritores de miedo analizados en esta investigación, Esquinca es quizá el autor que fusiona abiertamente, y con cierta dosis de habilidad, esos tres registros. En la entrevista realizada por Emily Hind al autor, él menciona: «Claro que el cine —a veces más culto y a veces más comercial— está muy presente en lo que hago. Es una asimilación de cine y televisión. Hay mucho en mí de *Twilight Zone* y *Alfred Hitchcock Presenta*, estas series de televisión que en los años ochenta yo vi y que me influyeron. El cómic y todo lo pop me marcan y lo digo sin ningún temor» (226). Entonces, una parte fundamental de su estética lo constituye la influencia de los medios masivos en su obra.

De hecho, el propio autor considera que lo que une a todos los escritores de su generación (como Bef y Luis Jorge Boone, por ejemplo) es el pop, principalmente, estadounidense, pues para todos ellos resultan importantes los cómics, la música, el cine y el internet en sus respectivas obras (222). Pero no por ello la impronta literaria deja de notarse en la propuesta de Esquinca, entre escritores canónicos y otros acaso más comerciales: la influencia de autores, como J. G. Ballard (en primerísimo lugar), Edgar Allan Poe, Arthur Machen, Stephen King y Cormac McCarthy, en su obra es fundamental.

Y así como Emiliano González combina la prosa (narración y ensayo) con la poesía en su obra, o Mauricio Molina, la ciencia-ficción, el terror y lo fantástico en la suya, a Esquinca también le gusta mezclar géneros³ en su propuesta narrativa, muy acorde con lo pop, pues tiende a cultivar y combinar el género policiaco, el fantástico y, por supuesto, el de terror. Por ejemplo, al referirse a la última de sus novelas, el autor apunta: «Considero *Toda la*

³ La idea de género la discutimos en la primera parte de la investigación (capítulo 2). Este tipo de géneros, hasta hace no mucho tiempo, se les asignaba un sentido peyorativo que los designaba como géneros menores y populares. Afortunadamente este tipo de valoración ha sido superada en nuestros días. Yo más bien diría que se trata de nuevos géneros que, a caballo entre el fantástico y otros más, reflejan muy bien las nuevas realidades a las que se enfrenta el hombre moderno, inmerso en los medios masivos de comunicación, y en los que prepondera el gusto por mezclar (pastiche), la repetición y la parodia o simulación de productos culturales diversos: cultos, populares y masivos.

sangre como una novela que hace una mezcla entre el género policiaco y el género fantástico. Es una mezcla que no es común en el género, que suele ser más ‘realista’. A mí me gusta explorar estas posibilidades de mezclar géneros» («Bernardo Esquinca, entre el género policiaco y el fantástico»). Y en la misma entrevista que le realiza Hind, el autor comenta: «No creo que pueda decir que soy escritor de lo fantástico totalmente, ni de novela negra, pero sí me interesan los subgéneros. Sí, hay una influencia de la novela negra, del thriller más que nada» (17).

De esta mezcla de intereses, surge el proyecto estético de Esquinca, cuya adhesión al terror genuino es innegable en varias de sus novelas y, sobre todo, colecciones de cuentos. Con respecto a sus relatos de miedo, vale decir que su poética se aproxima a la ambigüedad e indeterminación característicos de lo terrorífico, muy relacionados también con la propuesta de Mauricio Molina.

Pese a ello, Esquinca desarrolla la estética de lo ambiguo de forma muy específica. Molina, por ejemplo, plasma—como ya vimos— personajes u objetos ambivalentes y con cierta dosis de silencios y sugerencias. Por su parte, Esquinca en el nivel lingüístico se apoya más en la sustitución léxica, dándole mayor peso a los vacíos de información y lo ausente, así como al juego de perspectivas narrativas, lo cual lleva al autor a construir misterios que nunca han de resolverse, por lo que sus finales, casi siempre, son abiertos. Y por lo general, todos estos aspectos mencionados giran en torno a una idea específica: el contagio del mal en la vida del ser humano, como fuerza potenciadora del terror. Así, el tema del contagio podemos considerarlo también parte de su poética.

Todo lo anterior se ve reflejado en la construcción lingüística y retórica tanto de ciertos enunciados que describen a personajes y lugares, como en el propio discurso narrativo, e incluso en el argumentativo. En estrecha relación con lo lingüístico, se halla el estilo porque

el autor gusta de la escritura directa y con pocas florituras, tratando de atrapar al lector desde el principio, pues «[e]n ese sentido, busca un lenguaje que no experimente ni se meta en cuestiones crípticas, ya que no es de su interés ahondar en ese tipo de exploración. Le gusta tener una trama sólida, que intrigue, porque lo que narra son misterios» («Bernardo Esquinca, entre el género policiaco y el fantástico»).

Hablemos, entonces, de lo ambiguo en su cuento «Demonia», el más extenso de la colección con el mismo título. El relato inicia de la forma más enigmática posible: con un sueño. Se trata de una escena en la cual el autor nos muestra, en una especie de flashback, a uno de los personajes de la historia: Ismael, quien sumergido en un ambiente extraño, lleno de rezos y de olores desagradables, tiene un sueño que simboliza el misterio al que nos enfrentaremos a lo largo del cuento: el evento, ocurrido veinte años atrás, en el cual una mujer ha sido poseída por el demonio, mediante la metáfora de la niña perdida en el bosque que encuentra una cabaña donde se enfrenta con ella misma, quien no la deja entrar. Al cuestionarse a sí misma, responde:

‘Porque si lo hago se acaba el cuento. El hecho de que yo esté aquí dentro significa que el cuento tiene un final, pero no puedes llegar a él sin antes adentrarte en la noche del bosque’ [...] ‘Asegúrate de poder regresar aquí [...] Si no regresas, el cuento cambia. Y yo cambio también’. La niña comprendió. Sonrió maliciosamente desde el sendero y agitó la mano en forma de despedida. Y se alejó aliviada. Sabía que no iba a volver. *Que aquella no era la historia de una niña perdida en el bosque. Era la historia de una casa embrujada*⁴ (110).

La metáfora nos recuerda ciertos cuentos de hadas tradicionales, como «Hansel y Gretel», en los que los personajes deben reencontrar el camino de vuelta; la posesa al igual que la niña debe emprender el camino de regreso a sí misma, pero sabe que no lo logrará, pues se desviará

⁴ A partir de este fragmento, las cursivas son mías.

de los caminos habituales. Su propósito es llevarnos hacia el terror, porque de una historia convencional se transforma en la de una casa embrujada. Lo interesante de este recurso retórico es la sustitución, desde el principio del cuento, de la evasiva Teresa junto con su historia, lo que la envuelve en el más puro de los misterios, despertando una mayor expectación y temor en los lectores, pues habrá que descifrar ese mensaje y a esa amenaza latente, oculta tras esa figura infantil, dentro del relato.

En varios pasajes de la historia, se intenta mencionar ese hecho (el demonio que ha poseído a la mujer, llamada Teresa) que marcó la vida de los cuatro personajes del cuento: Ismael, Alfredo, Alma e Ignacio. Y traerlo a la memoria, implica llamarlo de algún modo. Reunidos los cuatro amigos en un retiro celebrado muy cerca de las montañas de Tapalpa, junto con otros compañeros de generación de la preparatoria hace veinte años, a Ismael se le ocurre invitar a los tres compañeros a su cabaña, para estar sólo con ellos. De manera resumida, el narrador nos dice: «Al día siguiente temprano habría una misa, así que la mayoría se retiró a dormir. Sólo Alma, Alfredo e Ignacio aceptaron la invitación a seguir bebiendo en su cabaña. Con ellos bastaba. Ellos habían visto lo mismo que él hacía años. Eran parte del *episodio*⁵. Y ahora *llegaba el momento de provocar un nuevo incendio*» (111).

El fenómeno sobrenatural de la posesión nunca es enunciado de manera directa en el relato; tendremos que esperar hasta el capítulo XVIII para encontrar la palabra *posesión*, ese sustantivo sustituido por el genérico y ambiguo *episodio*, otro sustantivo que parece remitirnos a un capítulo de un programa pasado de televisión o a algún pasaje de una película. También es interesante la metáfora del incendio: *llegaba el momento de provocar un nuevo incendio*, que se reitera, varias veces, en el relato, y que implica reactivar una zona oscura

⁵ En el original, la palabra *episodio* se encuentra en cursiva. Es la única palabra que siempre aparece en cursiva en todo el cuento.

del pasado de los protagonistas, relacionado con la posesión de la chica. El fuego reavivado por Ismael —quien ha reunido a los amigos, provocando la catarsis colectiva y la rememoración del espantoso *episodio*— resulta, en ese sentido, significativa, como lo será el final entre las llamas que ha ido preparando el autor con esta metáfora.

Más adelante, en el capítulo XIII, Ismael decide hablar directamente sobre ese hecho que han estado evadiendo toda la noche con sus relatos. Ha transcurrido un tiempo considerable tanto en el discurso narrativo como en la diégesis, pero ninguno de los amigos se ha atrevido a mencionar ese asunto. Entonces, como decía, Ismael toma la palabra enfatizando que han visto en la comida a Teresa: «—Ha sido muy emotivo escuchar todas estas historias, en verdad, sobre todo porque pertenecen a nuestros rincones oscuros. Pero me sorprende que nadie haya mencionado el *episodio*. Es algo que hemos estado evadiendo desde que llegamos aquí. Todos vimos a Teresa en la comida, no me digan que nos les sorprendió» (133).

Entre ellos, comentan sobre Teresa, incluso sobre un posible homicidio cometido por ella, pero prefieren, de nuevo, no volver a tocar el tema e irse a sus respectivas cabañas. Así, el narrador, mediante vacíos de información, sintetiza en la siguiente escena lo sucedido y las reflexiones de Ismael —el causante de aquel encuentro que los remite a sus miedos pasados— tras la salida de sus amigos:

Los tres salieron en silencio al viento frío y cerraron la puerta tras de sí. Ismael sabía que no podrían dormir. Desde el *episodio*, ocurrido hacía más de veinte años, *ninguno de los cuatro había dejado de pensar en Teresa, y mucho menos podrían hacerlo aquella noche que se encontraban tan cerca de donde había sucedido*. Ismael se acomodó en el equipal y, rodeado de las sombras espectrales que arrojaba el fuego sobre las paredes, se sumergió en sus recuerdos (134).

Continúa el misterio que rodea al acontecimiento sucedido con Teresa, pues, otra vez, no se menciona en qué consistió el hecho, pero sí, que al recordarlo no los dejaría dormir toda la noche, pues ninguno de ellos había dejado de pensar en ella desde lo sucedido, y menos tan cerca de donde ocurrió. Todo este halo de misterio, provocado por el vacío de información que el narrador presenta, produce un efecto de suspenso y de terror, al mismo tiempo, ya que esa figura supone una amenaza terrible, aunque todavía no la vemos aparecer en la ficción.

Hasta el momento, un aspecto que resume la forma de crear enunciados para provocar el efecto de terror y suspenso, además de la sustitución léxica y el vacío de información, es la total ausencia de Teresa en la historia; es decir, en el tiempo en que sucede la acción, o el tiempo presente para los protagonistas, nunca aparece. Se menciona a Teresa, e incluso se muestra en diversas escenas del relato que los cuatro amigos van recordando. Empero, todo pertenece al pasado, a un espacio-tiempo remoto, que bien pudo haber sido transformado por la visión subjetiva de cada personaje.

Así pues, resulta curioso que siendo quizá el personaje más relevante de la historia, puesto que todo gira en torno al impacto que la posesión demoníaca de dicha mujer ha causado en los amigos, jamás la vemos aparecer en una escena o diálogo. Lo único que sabemos es que los amigos la vieron, pues Ismael lo menciona (y reitero este breve fragmento citado con anterioridad): «Todos vimos a Teresa en la comida, no me digan que nos les sorprendió» (133). Y el único testimonio —si le puede llamar así— que tenemos de su «presencia» en el relato es la carta que les dirige a los cuatro protagonistas, de la cual tomo un breve fragmento:

Queridos Alma, Ismael, Ignacio y Alfredo:
Lamento que no hayamos podido vernos, pero así es como decidí que ocurrieran las cosas
[...] Mis auténticos hijos son ustedes cuatro, como ya han podido darse cuenta a estas

alturas. *Ustedes son quienes son gracias a mí y representan mis más perfectas criaturas.* Sin embargo debo dejarlos pues regresaré al lugar de donde provengo (151-152).

La propia Teresa subraya el que *no hayamos podido vernos*, pues así lo decidió para que valga la pena el reencuentro con el pasado. Y en el enunciado donde enfatiza que *Ustedes son quien son gracias a mí*, se encuentra, para mí, la clave de la ausencia física de Teresa en la historia: ella existe sólo en la medida en que los otros han desarrollado su vida alrededor del *episodio*; existe sólo en su mente, en su concepción del mundo después del acontecimiento. Desde el punto de vista retórico, su ausencia equivale a la metáfora de la niña perdida en el bosque: si se encuentra, se acaba el cuento; la idea es ir más allá, perder su identidad, confundir al otro y generar una historia de una casa embrujada, lo que corresponde a un cuento de terror puro.

Entonces, para desarrollar el efecto de terror en «Demonia», Bernardo Esquinca concibe su propia poética de lo ambiguo, reflejada en la construcción de enunciados y la retórica. Por ello, se vale de los siguientes recursos: la metáfora del sueño sobre una niña perdida en el bosque, además de la metáfora sobre el fuego, cuyo alcance, en ambos casos, ocupa todo el texto; la sustitución léxica del sustantivo *posesión* por el genérico *episodio*; la falta de información que se nos proporciona, dejando abierta su interpretación, y principalmente la ausencia física de Teresa a lo largo del relato, en escenas y diálogos, durante el desarrollo de la historia. El resultado es la ambigüedad perceptiva de los propios personajes y de los datos que han de transmitirse al lector, maximizando el terror ante la posible amenaza sobrenatural que representa Teresa, la endemoniada.

Este largo relato tiene visos de novela corta, por la complejidad de su trama y las diferentes perspectivas que presenta. Si la idea del autor es mostrarnos una historia ambigua con un final abierto, una de las mejores maneras de lograrlo es mediante un juego de enfoques narrativos que han de contrastarse e incluso complementarse. De entrada, Esquinca se vale de un narrador heterodiegético para contarnos la historia. A diferencia de Molina y González, y en concordancia con León, prefiere dicha voz, lo que lo acercaría a una especie de narrador omnisciente que todo lo sabe. Dadas las convenciones que implica esta elección, esperaríamos un relato más objetivo y confiable porque cumple sólo con una función vocal, al hallarse ausente del universo diegético (Pimentel, *El relato* 141-142).

Aunque el relato es narrado en tercera persona, la clave está en la focalización que maneja al presentarnos la información. En el caso de este cuento, el narrador se apoya en una focalización interna múltiple, según la terminología empleada por Pimentel. En los relatos que emplean esta técnica, varios personajes relatan una misma historia o parte de ella de manera repetitiva, desde puntos de vista distintos (*El relato* 99-100). De ahí la ambigüedad y, en parte, la riqueza de «Demonia», ya que cada uno de los cuatro amigos presenta una visión subjetiva del *episodio*, delimitada por cuestiones perceptuales, afectivas, ideológicas, morales y cognitivas, entre otras más. Por tanto, el narrador en tercera persona nos introduce en el universo de la historia, sirve como mediador en algunos lapsos de ella, pero al final cede su lugar a la visión subjetiva de los personajes —mediante el discurso indirecto libre (principalmente), el directo y los diálogos—, dado que se restringe la información según la visión de cada uno.

La idea de una amenaza sobrenatural que jamás vemos en la historia del presente de los amigos plantea el problema de ocultar y rodear de misterio esa potencia maligna, mediante algunos recursos lingüísticos a los que ya hemos pasado revista, además de este juego de

perspectivas desarrollado en el cuento. Así, la conjunción de varios enfoques narrativos para el caso de la posesión trae como consecuencia la indeterminación sobre cuál de ellos resulta más apropiado, por no decir verdadero. En este aspecto, Aurora Pimentel explica:

[E]n relatos en focalización múltiple que implican la *repetición*⁶ de la misma información narrativa desde distintas perspectivas, o en cualquier otra forma de narración que multiplique las voces narrativas —y con ello las instancias de mediación— inmediatamente pasa a primer plano el *principio de incertidumbre* con respecto a la información misma. La multiplicación de instancias de narración multiplica las perspectivas de los narradores (*El relato* 144).

El principio de incertidumbre se relaciona con la duda, con la indeterminación sobre el origen y la veracidad de la información proporcionada en la ficción, pues hay varias fuentes distintas. En ese aspecto, se le da mayor margen al lector para que interprete el supuesto fenómeno sobrenatural de la posesión, a partir de cuatro visiones. Esta técnica tiene mucho que ver con la fragmentación, muy propia de la estética posmodernista⁷, tal como menciona Pimentel: «la fragmentación vocal, tan cara de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino de las formas de acceso a él» (*El relato* 146).

Ahora veamos cómo se alternan estas perspectivas en el relato para lograr la incertidumbre y por ende el terror. Para explicarlo, me parece pertinente considerar cuatro alternancias muy evidentes en la historia: en primer lugar, al principio del cuento, cuando reflexionan dentro de la cabaña de Ismael, luego de la invitación de éste; en segundo, la que

⁶ En el original, estas palabras se encuentran en cursiva.

⁷ En *La era neobarroca*, Omar Calabrese dedica el Capítulo 4 al Detalle y fragmento. Ahí menciona que los artistas contemporáneos gustan por este tipo de operaciones, pues «El placer [...] consiste en la extracción de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y en la eventual recomposición dentro de un marco de ‘variedad’ o de multiplicidad» (104). Así, las perspectivas de los cuatro amigos en «Demonia», como veremos, pertenecen a diferentes áreas o discursos que han de contrastarse y complementarse, a la vez.

se verifica cuando cada uno cuenta una historia íntima, como juego catártico provocado por Ismael; en tercero, la ocurrida cuando cada amigo recuerda una escena del episodio hace veinte años, y nos la muestra; en cuarto, la que presenta la explicación que cada uno da sobre el hipotético hecho sobrenatural.

En el primer conjunto de enfoques, nos muestra las profesiones y obsesiones de los amigos, en discurso libre indirecto. Antes de que los amigos se reúnan en su cabaña, Ismael, el psiquiatra, reflexiona sobre lo que los ha llevado hasta ese retiro, prosiguiendo con la metáfora del fuego, relacionada con el hecho que los marcó hace veinte años. Luego, ya en la cabaña de Ismael, Ignacio, sacerdote jesuita, medita sobre su fe vacilante y el encuentro sexual que tuvo con Alma en el pasado. Enseguida, Alfredo, el antropólogo, piensa en los excompañeros de generación como si fuesen vestigios arqueológicos, o como nuevas especies humanas nacidas de la modernidad. Por último, Alma, actriz de teatro, piensa en reanimar la reunión mediante algún juego, y luego sobre el encuentro sexual que sostuvo con Ignacio, mostrándonos la escena de lo ocurrido en el pasado, aquella noche en un retiro.

El segundo juego de perspectivas se presenta en el momento que Ismael invita a los otros amigos a contar una historia, un trauma que los hubiese dejado marcados. Luego, empezando por el propio Ismael, Ignacio, Alfredo y Alma, en ese orden, cada uno cuenta su historia en primera persona, mediante discurso directo. Las tres primeras están llenas de sexualidad, rozando con lo pornográfico y transgresor. La de Alma es una historia de miedo más cercana al terror que trata cuando alguien «se le ha subido el muerto» en sueños. Relato que termina dramáticamente cuando se nos sugiere que ese hecho, ocurrido varias noches, no fue un sueño sino real, pues al parecer el padre de Alma abusaba de ella. De nuevo, no hay datos concluyentes al respecto. Hasta aquí, en estos primeros dos bloques, todas estas historias funcionan para contextualizar y crear la atmósfera adecuada del relato, además de servir

como distractores de la historia principal. En efecto, sirven estas confesiones para aumentar la tensión y el suspenso alrededor de la historia principal sobre la posesión, la cual ha sido aplazada intencionalmente. Hasta aquí el manejo de los puntos de vista se asemeja más a una focalización interna variable.

El tercer bloque —que analizaré con mayor detalle— nos adentra de lleno en el *episodio*, por medio de la mencionada focalización interna múltiple, puesto que cada uno de los amigos nos muestra imágenes de Teresa durante el exorcismo al que fue sometida en el pasado, acotadas según las visiones y formación profesional de cada uno de ellos, en discurso libre indirecto. Comienza Alfredo, quien en concordancia con su profesión de antropólogo, piensa en la oscuridad como germen del mal y del miedo en el hombre; presenta también el lugar de los hechos, cercano a donde se encuentran ahora, la atmósfera... detalles que culminan con la escena en la cocina, donde él observa los enormes senos de Teresa, por lo que aquel ser demoníaco le dice, adivinando sus pensamientos: «¿Te gustan mis tetas, putito? Acércate. Te alimentaré con mi leche como si fueras un santo» (136).

Por el contrario, en la perspectiva de Alma, predomina el elemento del arte dramático. Nos muestra los preparativos de una obra que ha de representarse en el retiro, la cual es dirigida por Teresa. Y como Alma no quiso participar en la obra de su amiga, ésta en venganza sufre la transformación, se convierte en posesa, conforme a la visión de Alma: «Algo dentro de ella le decía que, de algún modo, su negativa había desencadenado la transformación de Teresa» (138). Y nos muestra a la posesa, hablándole sobre su encuentro con Ignacio (algo que Alma no le había contado a Teresa), mientras le escupe la cara.

La tercera visión, perteneciente al psicólogo Ismael, nos revela un aspecto de la poética del autor: el contagio. Ante una mente enferma, autosugestionada, es posible que esa enfermedad sea contagiada a los otros: «Conocía el poder de la mente, lo que la autosugestión

era capaz de provocar en una psique enferma —y en las personas que estuvieran cercanas a su influencia [...] recordaba haber visto objetos volar por sí solos, pero lo atribuía al estrés de la situación. Al contagio que la mente de Teresa proyectaba sobre todos aquella noche» (139). En la parte final de la escena, en medio del sudor y el calor (después del sueño del principio del cuento), nos muestra a Teresa en una posición torcida, con su espalda doblada hacia atrás.

La cuarta perspectiva es la de Ignacio, sacerdote jesuita en su año sabático, por su fe vacilante. En la escena que nos expone prevalece la visión religiosa, la lucha entre el bien y el mal, pues «[n]o era en realidad su fe el problema, sino tener que elegir entre dos caminos. Había venido hasta aquí para acercarse a la encrucijada» (142). En tanto, la posesora lo observa «y con aquella voz irreconocible, le dijo: ‘Nos volveremos a ver. El infierno está aquí’» (142), que funciona como una especie de premonición para el futuro de los amigos.

En el cuarto y último bloque de perspectivas, narrado en discurso indirecto libre y presentado también mediante una focalización interna múltiple, se verifica cuando cada amigo intenta dar una explicación, lo más racional posible, del episodio desde su propia formación, una vez terminada la plática e ir cada uno a su cabaña. De nuevo se reitera el contraste de enfoques, ahora por medio del discurso argumentativo que se apoya en los fundamentos de cada una de las profesiones elegidas por los amigos; resulta significativo entonces que cada uno de ellos haya elegido su carrera, afectado por el *episodio*.

En este juego de enfoques, se explica el fenómeno de la posesión demonológica desde el discurso antropológico o el estudio de las religiones de posesión, ideado por Alfredo, donde el poseído una vez en trance debe continuar el juego hasta el final; el discurso dramático, concebido por Alma, en que se pondera el surgimiento de géneros como el

ditirambo y el drama satírico⁸, por el cual postula que Teresa estuvo actuando; el discurso psicoanalítico, pensado por Ismael, debido a la histeria provocada por traumas extremos, como la ausencia del padre; el discurso religioso, proyectado por Ignacio, en el que se resalta a la iglesia católica y su bagaje de ambigüedad, pues algunos santos llegaron a comportarse como poseídos, concluyendo que Dios y Demonio son lo mismo.

En consecuencia, Esquinca emplea en «Demonia» un narrador en tercera persona que, de forma preponderante, presenta la información, basado en una focalización interna múltiple (aunque hay algunos bloques donde se aproxima a la focalización interna variable). Con ello, logra optimizar el efecto de ambigüedad y, por consiguiente, el de terror, pues esto implica un contraste de cuatro perspectivas narrativas dominantes, proyectadas en diferentes discursos: psicológico, dramático (o teatral), antropológico y religioso. El tono de angustia provocado por la incertidumbre de saber realmente cómo sucedió la posesión demoníaca de Teresa recorre casi todo el relato.

Para ello, los dos primeros bloques de perspectivas sirven para contextualizar e incrementar la expectación sobre el *episodio*; en cambio, en los siguientes dos bloques, se muestra el fenómeno de la posesión en sí desde el pasado y la explicación que puede dársele. Al presentarse varias perspectivas desde la subjetividad de cada personaje, se incrementa la complejidad para comprender esa historia sobrenatural, porque hay que rearmarla con base en información fragmentaria.

⁸ Véase el apartado IV. La teatralidad de la posesión, perteneciente al ensayo «El cuerpo sagrado. Acerca de los fenómenos de posesión religiosa», de Fernando Giobellina (188-189), en la que parece apoyarse Esquinca para desarrollar su tesis sobre el origen de la posesión en los géneros teatrales, como el ditirambo o el drama satírico o silénico, propuesto por Leiris (ctd. en Giobellina 189).

3. «Demonia», ¿un guion cinematográfico de terror?

En gran parte de su obra, Bernardo Esquinca crea historias ambiguas como base para propiciar el terror ante una amenaza que no vemos directamente, pero de la que tenemos indicios. En concordancia con esta idea, y como parte de su poética, de la novela policiaca toma la idea de un misterio que ha de resolverse por medio de una investigación, pero con una pequeña diferencia: en sus relatos esos misterios, próximos a la sobrenatural maligno, jamás se resuelven, planteando con ello finales abiertos, lo cual es una característica del género que estudiamos⁹. Si a ello agregamos el efecto de suspenso, de corte constante, propios de los medios masivos, como el cine y la televisión, el propósito del autor es mantener al lector siempre a la expectativa sobre lo que puede suceder en sus historias, maximizando el efecto de miedo.

Para conseguirlo, cobran entonces gran relevancia los aspectos espacio-temporales de los cuentos: la trama argumental (el orden y la lógica de las acciones), el manejo del ritmo narrativo, la frecuencia y la concepción del espacio. Dichos elementos —como ya mencioné— coinciden en gran medida con las técnicas del cine, influencia que el propio autor reconoce: «estos recursos que asimilé del cine, como si fueran disolvencias, y pasas de una escena a otra, o la manera de hacer flashbacks. O la manera, también, en la que haces cortes muy abruptos o que son descripciones muy visuales» (*La Generación XXX* 225). De

⁹ Para Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, el género policial clásico gira alrededor de misterios, cuya solución debe ser asombrosa: «las ficciones policiales requieren una construcción severa. Todo, en ellas, debe profetizar el desenlace; pero esas continuas profecías tienen que ser secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final» (249). Consúltese el ensayo de los autores «Qué es el género policial». Otra visión del género es la de Régis Messac: «La novela policial es un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento metódico y gradual —por medio de instrumentos racionales y de circunstancias exactas— de un acontecimiento misterioso» (Messac). En la actualidad, existen variantes de lo policiaco, como el *hard boiled* (con escenarios de extrema violencia y sexo crudo) y el *thriller* (de suspenso a partir de un hecho criminal) estadounidenses; o el neopolicial hispanoamericano (más de crítica social).

hecho, Esquinca menciona, en la misma entrevista, que el autor que más ha influido su obra, aparte de J. G. Ballard, es el cineasta David Lynch de quien toma, además, la idea de los finales abiertos: «Cuando un misterio se resuelve yo me siento profundamente decepcionado» (ctd. en Hind, 226).

Ahora toca analizar cómo se reflejan esos aspectos en «Demonia». Empezaré con la trama argumental del cuento. Para llevar a cabo el estudio, retomo las fases propuestas por Herrero Cecilia para la trama de un relato fantástico, y que ya he explicado con detalle en el capítulo anterior¹⁰, y luego las aplico al cuento, con acento en lo terrorífico. A continuación, reescribo dichas fases: 1. Fase de orientación y de complicación; 2. Fase de evaluación y de la dinámica de la acción; 3. La fase de resolución y sus variantes, y 4. Estado final o moraleja.

El relato comienza con una primera fase de orientación y complicación: en un contexto realista pero enigmático, se nos muestra la escena de Ismael en el pasado —mediante una analepsis— el cual tiene un sueño, metáfora que representa el misterio sobrenatural al que se enfrentaron en el pasado y han de enfrentarse en ese momento: la posesión diabólica de Teresa.

Más adelante, ya instalados en el presente de la historia, se repite otra fase de orientación, en la que se nos relata los pormenores del retiro auspiciado por los jesuitas en Tapalpa, las visiones iniciales de los cuatro amigos y la catarsis colectiva en la cabaña de Ismael. Luego, se reitera otra fase de complicación, cuando cada uno, en su cabaña respectiva, rememora el *episodio* desde su perspectiva, lo que implica el recuerdo de la irrupción de una amenaza sobrenatural en el pasado; enseguida, una fase evaluación y otra de dinámica de la acción: todos evalúan el extraño fenómeno, por lo que tratan de explicarlo desde su punto de vista

¹⁰ Véase el capítulo III sobre Mauricio Molina (123-124).

profesional, reaccionando con temor y fascinación, por igual. Tómese en cuenta que hasta aquí el relato presente ha avanzado poco. Todo es rememorado, nada real en ese momento.

Posteriormente, viene otra fase de complicación en el presente de la historia; en dicha fase Alma y Alfredo van a la cabaña de Ismael para informarle sobre un incendio y la desaparición misteriosa de Ignacio y de los otros compañeros. La causa es la posible intervención de la endemoniada Teresa, puesto que les ha dejado una carta donde acepta su culpa. En otra fase de evaluación seguida de otra dinámica de la acción, los tres amigos ya se imaginan el lugar del incendio; o sea, la antigua casona, sitio del episodio, por lo que se dirigen a ella a pie para enfrentarse con Teresa, eso sí, expectantes y temerosos.

En la fase de resolución, se encuentran con Ignacio cuando el fuego está terminando de consumir la casona; él les comenta que la demonia se los ha llevado a todos para cruzar el fuego. Los demás lo cuestionan, pues al parecer no hay datos contundentes ni más testigos; sólo les queda creer en su testimonio. El narrador nos muestra únicamente la casona derrumbándose por el fuego, a los cuatro amigos de rodillas rezando, pero no vemos a la posesa. No hay una explicación final del narrador o de alguno de los personajes sobre ese desconcertante remate del cuento. En consecuencia, el final es abierto y aterrador porque el misterio sobre Teresa no se resuelve; no sabemos si la posesión fue real o no. Aunque ellos no sucumben ni se fusionan físicamente con ese ser sobrenatural, su derrota es psíquica, espiritual, dado que su toda su vida ha girado en torno al *episodio*, a tratar de explicarlo, de superarlo con sus conocimientos; sin embargo, este fin no los redime de su influencia, pues al parecer el mal triunfó.

Por lo que toca al manejo del tiempo en «Demonia», he de resaltar que el orden de los acontecimientos en el cuento no es lineal, si se considera que al conjunto de acciones en el presente de la ficción, se opone la reconstrucción del *episodio*, sucedido en el pasado,

mediante flashbacks, un recurso muy cinematográfico. En pocas palabras: Esquinca crea varios saltos temporales en el relato para exponernos la historia que ocurre en una sola y larga noche: el misterio de la posesión diabólica, con el efecto de suspenso —de corte— necesario para producir el terror ante la posible amenaza maligna.

En este punto, resulta fundamental el ritmo narrativo del cuento. Por ejemplo, al inicio, en una analepsis, se nos muestra la imagen de Ismael en la cocina, mientras sueña con la niña perdida en el bosque, escena simbólica presentada con lujo de detalles, lo cual retarda el inicio de la acción en el presente. En general, la historia avanza con cierta lentitud, porque a los sucesos actuales en los que participan los cuatro personajes, presentados en escenas o diálogos, se intercalan, los cuatro juegos de perspectivas referidos con anterioridad: los pensamientos iniciales de los cuatro amigos, mientras se observan unos a otros, sin decir nada, recordando también; las historias enmarcadas que cada uno cuenta como catarsis, aunque presentadas en tiempo real de enunciación, parecen demorar el relato; las analepsis que reconstruyen el *episodio* mediante una narración repetitiva¹¹: el suceso ocurre una vez en la historia pero se narra varias veces (Pimentel, *El relato* 55), y el bloque de explicaciones que cada personaje elabora para dar cuenta del fenómeno.

Lo interesante de estos cortes es su tendencia a la rememoración del pasado con ayuda, sobre todo, de escenas (tiempo más o menos real) e incluso por medio de resúmenes (lo cual acelera el *tempo* narrativo). Y dada su tendencia a escribir con un lenguaje claro y directo, no abundan las pausas descriptivas, lo cual retardaría aún más el discurso. Resulta notable,

¹¹ Esto se refiere, en términos de la doctora Pimentel, a una característica temporal de las ficciones denominada *frecuencia*; es decir, las «formas de repetición en la historia y en el discurso» (*El relato* 58). En ese sentido, apunta la investigadora: «La narrativa tradicional parece preferir la narración singulativa para las escenas [un suceso ocurre 'n' veces en la historia y se relata 'n' veces], las repetitivas para las anacronías y la iterativa [un suceso ocurre varias veces en la historia pero se narra una vez] para los resúmenes» (55). La frecuencia preponderante en el cuento de Esquinca es la repetitiva, puesto que se ajusta muy bien para marcar esos saltos temporales que reconstruyen el *episodio*.

pues, que logre demorar en cierta medida la narración sin utilizar cuadros descriptivos prolijos. Sólo destacaría algunos de esos cuadros: los que describen una y otra vez al fuego (en la cabaña y luego en el incendio), como especie de símbolo; los relativos a la posesa Teresa: sus posturas, lo que dice, su aspecto, etc.; el referente a las *piédrotas*, sitio al cual se dirigen cuando se origina el incendio, que constituye el cuadro más amplio.

Una vez terminados los cuatro bloques de perspectivas, el tempo narrativo del cuento se acelera hacia el final de la historia: en tiempo más o menos real, a través de escenas y diálogos entre Ismael, Alma y Alfredo hasta que llegan al lugar del incendio (con la pausa descriptiva relativa a las *piédrotas* y la carta de Teresa), dialogan con Ignacio y finaliza el relato con el derrumbe del antiguo convento, devorado por el fuego, mientras ellos rezan.

Por lo que concierne al aspecto espacial, el autor nos presenta un espacio cerrado, oprimente que me parece adecuado para efectos de la historia. Un espacio en el cual sobresale la presencia del fuego como propulsor ideológico y simbólico del relato: el fuego como reactivador de antiguos traumas y miedos que vuelven desde el pasado remoto para amenazar al hombre. Y nada mejor para contar una historia de miedo que una cabaña en medio del bosque, durante la noche, al calor de una chimenea, en la soledad que proporciona la naturaleza¹²(que nos recuerda también los elementos clásicos de algunas películas de terror): todo en un ambiente de religiosidad propiciado por los jesuitas. Tenemos todos los elementos espaciales necesarios para producir la atmósfera adecuada que prepara (o sugestiona) a los amigos para enfrentarse con los ecos de la posesión demoníaca de Teresa en ese momento.

¹² El historiador francés Jean Delameau sugiere, en su clásica obra *Miedo en Occidente*, que el miedo a la noche es tan antiguo como el hombre mismo: «Que ‘los peligros objetivos’ de la noche hayan llevado a la humanidad, mediante acumulación en el curso de los tiempos, a poblarla de ‘peligros subjetivos’ es más que probable [...] [La noche] Es el siniestro lugar de cita de los animales más amenazadores, de la muerte y de los espectros, sobre todo, de los espectros de los condenados» (119-120).

En ese manejo del espacio dentro del relato, considero que las *piedrotas* resumen la propuesta terrorífica del autor. Ese lugar, de amplias formaciones rocosas, es contemplado por Alma, Ismael y Alfredo, mientras se dirigen hasta donde ocurre el incendio, pues deben rodearlo para llegar a su destino. En ese sitio, jugaban cuando niños, por lo que Ismael recuerda la leyenda sobre esas rocas. Como consecuencia, el retiro en las montañas de Tapalpa, en ese espacio, simboliza el viaje a través de la memoria de los cuatro amigos, para enfrentarse con su peor fantasma: el pasado que los confronta, ya no con Teresa, sino consigo mismos:

La leyenda decía que en las piedrotas se aparecían los fantasmas de unos niños y era verdad: se trataba de los espectros de él y todos sus excompañeros de clase, sombras de un tiempo tan muerto como lejano. Una ráfaga de viento sopló e Ismael creyó escuchar un eco de risas [...] debe ser horrible ver un alma en pena, pensó, pero nada tan escalofriante como encontrarte con tu propio fantasma (154).

De este modo, la forma de estructurar la trama y el manejo del *tempo* narrativo reflejan la propuesta estética de Esquinca, cercana al suspenso que maneja el cine y la televisión en películas o series de misterio. Así, las pausas provocadas por los juegos de enfoques aplazan, provocando tensión y suspenso, y prepara el terreno para el desenlace, más rápido, oscuro y terrorífico. Aquí, la influencia del thriller policiaco que plantea un enigma por resolver mediante la investigación resulta fundamental. Y el misterio es si en efecto la posesión demoníaca de Teresa ha sido real o ficticia y si esta mujer ha sido la causante del incendio final, junto con la muerte de sus otros compañeros de generación. No obstante, la respuesta al enigma queda en el aire. Por su parte, la proyección del espacio en el relato nos muestra otro aspecto de su propuesta: las montañas de Tapalpa —junto con los clásicos elementos propiciadores del miedo: la noche, la soledad, una cabaña cerrada en medio del bosque— las

cuales representan los lugares donde los amigos han de enfrentarse con los fantasmas de su pasado.

4. La posesión demoníaca o el contagio del mal

A lo largo de su obra, Bernardo Esquinca desarrolla temas e inquietudes, relacionados con diversos intereses, como bien apunta el crítico Vicente Francisco Torres: «el conjunto de sus libros constituye una obra coherente porque sus temas y obsesiones reaparecen bajo una luz distinta siempre: Eros y Tánatos, los sueños, la nota roja, los insectos, la pareja amorosa, los manicomios, el mal, la ficción científica, los recursos del relato policial y del terror...» («Bernardo Esquinca. El escritor invisible» 94).

Todos los temas mencionados por el investigador los encontramos a lo largo del libro *Demonia* y en algunas otras de sus antologías, como *Los niños de paja*. Yo destacaría, en el caso particular del relato que he venido estudiando, los temas que pueden generar el efecto de terror, basados por lo general en la producción de lo ambiguo mediante sueños o el contraste de perspectivas, provocadas por la percepción del fenómeno sobrenatural de la posesión. De ahí, surgen —me parece— los asuntos más vinculados con lo terrorífico en el relato. Entre las temáticas más sobresalientes del cuento tenemos las siguientes: el contagio del mal, el sueño, la posesión diabólica, lo erótico, las constantes alusiones al relato de miedo (metaliteratura) y la memoria.

El sueño constituye un asunto muy relevante en el relato, por no decir que en gran parte de sus libros. En este aspecto se asemeja a la propuesta de Emiliano González, quien de manera particular proyecta un mundo onírico y de visiones, producto de la droga y el sueño. No es el caso de Esquinca, que maneja el tema como un recurso que potencia la significación

terrorífica de la historia. De cualquier modo, la idea del sueño nos remite a su principal cualidad: su carácter simbólico en ambas propuestas.

Así, la idea de presentar un sueño al inicio del cuento obedece a la necesidad de sumergir en el más absoluto de los misterios al espectador, mostrándole una escena del pasado cuyo sueño de la niña perdida en un bosque simbolice el tema principal de la historia: la posesión diabólica. Este recurso así empleado nos recuerda el inicio de varias películas modernas de terror, como *El conjuro* (James Wan, 2013), donde se nos presenta una escena del pasado o bien posterior dentro de la misma historia, mediante analepsis o prolepsis. Se trata de un enganche que provoca en el espectador el suspenso ante lo que se enfrentará. El sueño como símbolo incrementa el efecto de terror. Otro ejemplo es el sueño recurrente de Alma, cuando sueña que «se le sube el muerto». Cuando ella termina de contar la historia a sus amigos, se nos sugiere que ese muerto, surgido indefinidamente entre la oscuridad, es el propio padre de la mujer; el sueño del muerto como símbolo del abuso sexual, que de ser cierto, resultaría aún más aterrador.

Comentaba al inicio del capítulo que un aspecto primordial de la poética del autor, asociado con lo ambiguo, es el contagio del mal: algo así como una enfermedad que se propaga como un virus, afectando a quienes entran en contacto con un poder maligno, en apariencia, sobrenatural. Esta idea la encontramos en la mayoría de los cuentos de la antología. Por ejemplo, en el relato «El contagio», se desarrolla precisamente esa temática: un asesino de niños comete sus delitos en el Centro Histórico, incitado (o infectado) por la máscara del famoso asesino serial Gilles de Rais, la cual ha robado. En otros casos, como «Moscas» o «El Gran Mal», lo que se contagia es el mal asociado con la locura de los protagonistas, que han sido infectados o infectan a otros.

Estamos, pues, ante una propuesta estética muy interesante que la entronca con lo ambiguo: el contagio o la «infección» de un supuesto mal que invade a los seres humanos, haciéndolos creer lo que deseen. De vuelta a «Demonia», antes de iniciar el relato de Alma, Ismael se imagina que todo lo sucedido hasta ese momento puede ser parte de una novela, en específico, una historia de miedo: «La tesis de la novela podría ser la siguiente: los fantasmas no te hacen nada, pero nunca te abandonan. El daño que provocan no es físico, sino mental. Son un contagio psíquico, el más poderoso de todos, porque contra eso no hay cura» (130). Y que es precisamente lo que sucede con los amigos en todo el relato: al recordar el episodio, al visualizar su propia vida, se percatan de que todo ha girado en torno a ese acontecimiento: han sido infectados por el mal que irradió de la supuesta posesión diabólica de Teresa, perviviendo como un fantasma que desde entonces no los ha abandonado y los lleva a enfrentarse con su pasado.

Por otra parte, la posesión demoníaca o de algún espíritu en el hombre constituye el asunto central del relato. Se trata de un tema que, a lo largo de la historia, ha sido un motivo sagrado y de perturbación en varias culturas alrededor del mundo. En esta especie de «ritual», el poseído se transforma: cambia su voz, habla lenguas, presenta posturas inverosímiles, flota, mueve objetos con el poder de su mente (telequinesis), adivina los pensamientos y el pasado de los otros, etc. Todo esto sucede dependiendo del tipo de espíritu que lo posea. De algún modo, el poseído muestra un desdoblamiento de su personalidad, lo que lo acercaría mucho con el tema del doble. Empero, en el caso de la posesión, sabemos que todo es provocado, aparentemente, por un ser sobrenatural que somete el cuerpo y la mente de la persona; mientras en el caso del doble todo ocurre por otros medios: la droga y el sueño, por ejemplo.

En la parte final de la antología, hay una *Nota* que pretende aclarar ciertos temas y aspectos en los cuentos. Una de ellas refiere la fuente principal para la escritura del cuento:

«El cuerpo sagrado. Acerca de los fenómenos de posesión religiosa», de Fernando Giobellina Brumana. Dicho ensayo presenta los diversos enfoques, efectuados por los investigadores más destacados en el tema, que tratan de explicar el fenómeno de la posesión, los cuales están presentes en «Demonia»: la perspectiva psicológica y la perspectiva sociológica (conectado con lo antropológico). Además, la tesis de Giobellina apunta hacia la idea de que ese fenómeno da sentido al mundo y, a su vez, constituye una forma de actuación: «Es así que si los cultos de posesión cumplen, como religión, su función de dar a través del cuerpo sentido al mundo, también, y al mismo tiempo, refuerzan ese sentido por su ‘aspecto teatral’» (Giobellina 191). Esta idea de lo teatral, cuyo origen se remonta al mundo helénico, también se encuentra presente en la perspectiva de Alma, actriz del género dramático. De este modo, las alusiones —e incluso citas— al ensayo son constantes.

Con respecto a las influencias pop en el tema de la posesión, el inicio del cuento no pudo ser mejor con el epígrafe, tomado de la novela *El exorcista* (1971) de William Peter Blatty, cuya versión cinematográfica del mismo título constituye un clásico del cine de terror contemporáneo (William Friedkin, 1973). En ese epígrafe se refuerza la idea central del relato: «El objetivo del demonio no es el poseso, sino nosotros... los observadores». Asimismo, las escenas de Teresa en el pasado, cuando dobla su espalda, habla con una voz que no es la suya, o adivina los pensamientos o hechos íntimos de los protagonistas nos remiten de inmediato a las de la película, donde Regan McNeil presenta estas posturas increíbles, insulta, escupe, mueve objetos con el poder de su mente, vomita, etc. Resulta significativo, además, el claro paralelismo entre los sacerdotes jesuitas: el de la película: Karras, con el jesuita mexicano del relato: Ignacio; ambos, vacilantes en su fe católica.

Aunque existen otras cintas donde se exhibe el mismo tema, como *The Evil Dead* (en México, *El despertar del diablo*, 1981) de Sam Raim o últimamente *El exorcismo de Emily*

Rose (Scott Derrickson, 2005), considero que *El exorcista* es el principal referente de Esquinca para la creación de las imágenes de la posesa. En efecto, la posesión representa un tema ejemplar del terror, si consideramos que su impacto recae más en los espectadores del fenómeno, en sus interpretaciones subjetivas, que en la poseída misma, instrumento del contagio maligno.

Como sucede con los escritores antes analizados, observamos claras referencias a lo sexual en varios momentos de «Demonia». Una muestra de ello la encontramos en las historias que cada uno de los amigos relata, que van desde la masturbación hasta el inminente abuso sexual. Algunas de las imágenes referidas lindan con lo pornográfico. En palabras de Ballard, citadas por Esquinca: «la pornografía explica, como pocas metáforas, la manera más despiadada en la que nos explotamos los unos a los otros» (Hind 222). Este elemento pornográfico, como género subversivo, forma parte de las obsesiones del autor.

Con respecto al terror, se expone dicho elemento para marcar la transgresión de lo sagrado. Por ejemplo, los deseos sexuales reprimidos de Ignacio, el sacerdote jesuita; la mirada insistente —acaso enfermiza— de Alfredo a los grandes senos de la horrificada Teresa, quien adivina sus pensamientos y le echa en cara su lujuria; Alma y su aventura sexual con Ignacio, siendo jóvenes, la cual es referida por la posesa. Este elemento erótico y perverso —que raya lo porno— fomenta el efecto de terror en el cuento. Lo encontramos ya en los decadentistas franceses y modernistas hispanoamericanos, quienes emplean lo sexual unido a lo corrupto; lo bello, a lo terrorífico.

Dentro del relato, existen constantes alusiones a la creación literaria, a la forma óptima de producir en específico historias de miedo. Me refiero por supuesto a las referencias metaliterarias en el cuento. Este recurso no es nuevo, pues el autor lo desarrolla también no sólo en la antología, sino en casi toda su obra. Una prueba de ello se verifica cuando Ismael

insta a los amigos para contar algún trauma que los haya dejado marcados; para ello repasa los elementos necesarios para una buena historia de miedo: «—En noches como ésta se suelen contar historias de miedo [...] Tenemos el escenario ideal: la noche profunda, el bosque, una fogata» (117). Con todo, estamos todavía en el nivel oral de un relato. Por eso, más adelante agrega: «Los escritores no son buenos para contar historias oralmente, por eso las escriben» (117). Luego, Ismael reflexiona sobre el poder creativo de los traumas: «En verdad creo en los traumas como motores de historias genuinas. Los mejores escritores no hacen más que contar sus traumas como si fueran los de otros. Son artistas del contagio» (118), enfatizando además la temática del contagio.

Las referencias al cuento de miedo continúan, en el instante que alguien toca la puerta de la cabaña; entonces, el psicólogo Ismael imagina el inicio de una novela de terror, donde se les aparece el fantasma de un amigo al que todos ellos asesinaron. Enseguida, Alma ha de contar un relato de fantasmas, según ella misma asegura, que da pie a Ismael para desarrollar el argumento de la historia, en la que «los fantasmas no te hacen daño pero nunca te abandonan». La mención posterior de los fantasmas (de ellos siendo niños) en las *piédrotas*, junto con la idea de la memoria; el sueño de Ismael sobre la niña perdida como la historia de una casa embrujada... En fin, las constantes referencias y reflexiones sobre la escritura de miedo, conectada con el tema esencial de su poética, el contagio del mal, representan elementos clave en el cuento, pues refuerzan el papel terrorífico que ha de cumplir la historia, así como el de autorreflexión en el propio proceso creativo.

Finalmente, considero que otro asunto bien desarrollado por el autor es el de la memoria, el de los recuerdos del pasado que se llegan a convertir en fantasmas, renuentes a abandonar a los amigos en el presente. Mencioné ya, en el apartado espacial, el valor simbólico de las montañas de Tapalpa, en específico, las *piédrotas*, para el relato. En realidad, el terror no

proviene de la posesión en sí, pues ella es sólo un pretexto para enfrentarlos, de nuevo, con su pasado y con su vida después del *episodio*: un evento traumático que los ha marcado para siempre, al remover sus «demonios» antiguos; una amenaza sobrenatural que los ha hecho vivir en la angustia y el terror de no poseer una certeza que lo explique.

Por todo lo anterior, Bernardo Esquinca se erige como uno de los mejores escritores de terror contemporáneo en México tanto por los recursos como por las temáticas que maneja, retomando los temores que acechan al hombre moderno. Y destaco su cuento «Demonia» con asuntos, como el sueño, de alto poder simbólico; el contagio del mal, tema central de su poética, que infecta al hombre; la posesión diabólica, tópico principal del cuento, pretexto para maximizar lo terrorífico, encarnado en la evasiva figura de Teresa; lo sexual, transgresor de lo sagrado; las referencias metaliterarias, es decir, las reflexiones en torno a la escritura de miedo, y la memoria, el pasado que encarna como un fantasma que acecha a los amigos aterrizándolos, en su reencuentro consigo mismos.

CONCLUSIONES

El hombre, desde que piensa, ha presentado y temido un ser nuevo, más fuerte que él, su sucesor en este mundo y que, al sentirlo cercano y no poder prever la naturaleza de este dueño, ha creado, en su terror, todo un pueblo fantástico de seres ocultos, fantasmas vagos nacidos del miedo.

GUY DE MAUPASSANT, «El Horla»

El horror alcanza el nivel de arte simplemente porque está buscando algo más allá del arte, algo que precede al arte. Está buscando [...] los puntos de presión fóbica.

STEPHEN KING, *Danza macabra*

Hemos concluido nuestro recorrido analítico por la literatura de miedo en los cuentos de cuatro autores mexicanos. Y a la luz de las revelaciones extraídas de dicho análisis, las reflexiones finales sobre el tema resultan muy interesantes. Al inicio de la investigación, planteé la siguiente pregunta: ¿cómo funciona un cuento de miedo, de tal forma que produzca el efecto deseado? De inicio, la respuesta se halla en la variante del miedo que cada escritor emplea en sus relatos, lo cual se conecta con la doble hipótesis que espero haber demostrado de manera satisfactoria: Lorenzo León y Emiliano González presentan relatos en los que el miedo se vincula más con el horror, próximo al asco, a la corrupción y al *gore*; mientras que en los cuentos de Mauricio Molina y Bernardo Esquinca, el miedo se despliega de manera más cercana al terror, emparentado con lo fantástico, mediante la poética de la ambigüedad.

Veamos ahora, de forma resumida, cuáles son algunos recursos que de manera recurrente se plasman en la narrativa de los autores para producir el miedo estético, ya sea horror o terror. Para comenzar, cuando la amenaza irrumpe abiertamente en la ficción, con todos los

visos que sugieren su carácter sobrenatural, nos encontramos en el campo del horror, cuyo paradigma es el monstruo. Al respecto, la estética de lo repulsivo en la creación de lo monstruoso aproxima las propuestas de Lorenzo León y Emiliano González; además de que en ambos la presencia de la sangre y la violencia excesivas, los conduce al *gore*, muy próximos al discurso cinematográfico.

Y lo monstruoso, encarna en algunas figuras clásicas y otras más modernas como el monstruo asqueroso (tipo Alien), creado por León; o el hombre-lobo, los autómatas, el diablo, los seres con alguna deformidad física, entre otros, proyectados por González. Además, muchos de estos seres encuentran su referente en el cine, clara influencia en la obra de los autores. Una aportación interesante en el campo del horror es la de León, quien plantea la idea de la descomposición que, de entrada, se proyecta en la aparición de lo monstruoso en medio de la contaminación producida por el hombre (desastre ecológico); asimismo, dicha corrupción se extiende hasta alcanzar el ámbito humano, en monstruos que encarnan en figuras infantiles que devoran a sus madres, lo cual, por lo regular, nos lleva a la idea de la desintegración del núcleo familiar, otro de los máximos horrores de nuestra sociedad.

Si la amenaza da indicios de su existencia, aunque no la veamos aparecer en la ficción y dudemos de su carácter: ya sea natural o sobrenatural (con mayor propensión hacia lo último), nos desplazamos en otra modalidad del género de miedo: el terror. Aquí, funciona la estética de lo ambiguo, que lleva tanto a Molina como a Esquinca a recurrir a los vacíos informativos, hasta llegar incluso a la ausencia física de personajes clave; además de la ambivalencia en la creación de personajes y objetos, así como el sueño, recurso de gran valor simbólico. En consecuencia, en el imaginario de ambos autores, despuntan asuntos propicios para el terror: el doble, conectado también con la figura ambigua del vampiro e inclusive con

la posesión demonológica, que implica el desdoblamiento de la personalidad del poseído. Y todos ellos, también, con marcadas referencias al cine.

Por lo visto, la narrativa de miedo de todos los autores se adhiere, en general, a una constante, más allá de lo estrictamente literario: la influencia de los medios masivos o lo pop; en concreto, del cine y la televisión. En la mayoría de los relatos, las alusiones a filmes, programas televisivos e incluso obras teatrales es evidente. Desde Lorenzo León hasta Bernardo Esquinca, hay una cierta obsesión por mostrar esas referencias. Un caso particular lo constituye Emiliano González, pues parte de su poética supone el despliegue de todas los referentes posibles, principalmente cultos (del gótico y el decadentismo) o populares; de ahí su originalidad y aportación al género de miedo. Con todo, Bernardo Esquinca constituye el mejor ejemplo de la combinación de lo popular, lo culto y lo masivo, al incorporar temas y técnicas de todos ellos en su cuento.

Los medios masivos no hacen más que explotar los antiguos temores del ser humano, pues constituyen escenarios privilegiados desde los cuales se puede proyectar el horror o el terror¹. En ese aspecto las técnicas empleadas por esos medios intensifican esas sensaciones, como el primer plano, el paso de una escena a otra, la música y las propias imágenes audiovisuales, que en la pantalla resultan sumamente escalofriantes. Algunas de esas técnicas se aplican con acierto en la narrativa de los escritores.

Como muestra, tenemos los cuentos «vertiginosos» de Lorenzo León: realizados como si se tratase de películas con una sola escena cuyo clímax es la irrupción de un monstruo. O

¹ El investigador español Carlos Losilla, en su libro *El cine de terror*, apunta lo siguiente: «La creación cinematográfica [...] es un hecho colectivo dirigido a una colectividad: la que se reúne, como en una ceremonia, en las salas de cine, dispuestas a compartir mitos y arquetipos capaces de afectar a la totalidad de la audiencia. Esta historia que atrae al ojo aún más que la pintura —puesto que le añade el movimiento, la narración y, a partir de cierto momento, la propia palabra— acaba siendo así, por su capacidad para la rememoración atávica, el último hijo del relato oral» (24).

por el contrario, el caso de Bernardo Esquinca, quien emplea el efecto de corte constante (zigzag), por medio de diferentes perspectivas narrativas, que impactan la temporalidad del relato e incrementan el suspenso; los flashbacks al inicio y en ciertos momentos de la historia. O el mismo Emiliano González, al mostrar el Gran Guiñol de Papá Fritz como un espectáculo teatral, aunque por las escenas sangrientas pareciera más bien una película o un programa televisivo de horror. Incluso Mauricio Molina concibe tramas donde lo maligno se oculta tras lo aparentemente normal, suspendiendo el ánimo del espectador a cada momento, al no revelarle, a las claras, la amenaza que se cierne sobre sus personajes. En general, el cine y la televisión influyen en los autores con sus historias llenas de misterio y suspenso, logrados mediante cortes².

Otro aspecto interesante, en los relatos de los autores, es la tendencia a la combinación de géneros limítrofes, lo cual puede amplificar el miedo estético. Veamos: Emiliano González proyecta un mundo insertado en lo horrrífico-maravilloso, con algunos tintes de terror; Mauricio Molina, ficciones que se desplazan entre lo fantástico y el terror; o Bernardo Esquinca, quien mezcla el terror con lo fantástico y la novela policial. Dicha preferencia por la fusión me parece otra contribución al género de miedo: no lo limita a una sola fórmula, permitiéndole enriquecer con nuevas formas para producir el miedo estético, sin que por ello deje de pertenecer a su dominio.

² El efecto de corte constante, o aplazamiento, en la historia —al que me refiero—, fomenta el suspenso ante lo terrorífico que no acaba por mostrarse abiertamente. La técnica de Esquinca —similar a la del cine e incluso a la de la televisión— consiste precisamente en presentar perspectivas narrativas diferentes, mediante escenas donde los protagonistas reflexionan, evocan o cuentan historias. Lo anterior conduce a un efecto de zigzag constante, debido a que las mini-historias dentro del cuento (que en este punto se asemeja más con una novela) poseen su propia progresión hasta alcanzar también su propio clímax. A cada nueva historia, sea narrativa, reflexiva, explicativa o evocativa, se sucede una nueva sucesión temporal. La consecuencia: el tiempo del discurso narrativo se incrementa, aumentando el suspenso y el terror.

Otro punto que hermana las propuestas de los cuatro autores es lo erótico, las referencias sexuales en los relatos que refuerzan el efecto de miedo. Este elemento se emplea, comúnmente, como transgresión de lo sagrado, porque su proyección en las historias implica violentar las leyes religiosas vigentes. Hay dos casos que sobresalen: por un lado, Mauricio Molina quien emplea lo sexual para mostrar rituales orgiásticos que han de prolongar la larga existencia de un ser sobrenatural; por otro, Bernardo Esquinca, con imágenes sexuales que rayan lo pornográfico y que relacionadas con Teresa, la demonia, incrementan el terror.

En el caso de la voz o voces narrativas principales empleadas en los relatos, no hay nada contundente: se puede emplear un narrador homodiegético o heterodiegético, de manera indistinta, para producir el efecto de miedo, pues lo que importa es la forma cómo se modulan las perspectivas narrativas dentro del relato. Considero entonces que en una historia de miedo resulta más relevante el punto o puntos de vista elegidos desde los que se narra. Y a menudo, el miedo se intensifica si la perspectiva coincide con las impresiones subjetivas de un personaje amenazado (focalización interna, múltiple o variable), en el caso del terror; o si el punto de vista es neutro, estamos ante la omnisciencia requerida, generalmente, en el horror (focalización cero o externa).

En cuanto a las tramas argumentales, las de horror presentan una estructura lógica de las acciones que se centra en la aparición de lo monstruoso repulsivo; las de terror se abocan al choque entre lo cotidiano y lo sobrenatural, que se conecta, a menudo, con el planteamiento de un misterio a resolver, de tal forma que esa fuerza maligna no se manifieste abiertamente en la ficción. Un hecho interesante: González y Esquinca son los que presentan mayor tendencia a repetir fases, por lo que sus relatos son reiterativos, con el efecto de zigzag mencionado. Y aparte de este efecto de corte que llega a influir en lo temporal, tenemos las

analepsis y un aporte de Gonzalez: el tiempo simbólico en su ficción con la eterna Penumbria detenida en una hora: las cinco de la tarde, el eterno y horrífico presente.

Ahora, un aspecto que me parece fundamental en el género es el espacio. Los enunciados descriptivos sobre lugares articulan las dimensiones ideológicas y simbólicas de los relatos, e inciden en la creación de una atmósfera macabra adecuada. Y como muestra, por su alto valor simbólico que los convierte en ejes temáticos de los relatos, tenemos el espacio sórdido y realista de León, que proyecta la descomposición del hombre en varios planos, o el imaginario y onírico de González, cuya ciudad nos remite al gótico.

Destaca, a su vez, la proyección del espacio sagrado de la antigua ciudad de México-Tenochtitlán, el cual constituye una aportación al género de terror por parte de Molina: el sustrato prehispánico reactiva el miedo ante fuerzas ancestrales pero de carácter autóctono, símbolo de nuestra identidad; el espacio abierto y natural, concebido por Esquinca en las montañas de Tapalpa, también vernáculo, donde se hallan las piedrotas: símbolo de la memoria, del pasado convertido en una fuerza fantasmal capaz de aterrorizar al hombre.

Por todo lo anterior, el género de miedo refleja, mejor que otros, el enfrentamiento del hombre con sus temores atávicos. De ahí que desde siempre se haya conectado con los mitos y las leyendas alrededor de lo sobrenatural maligno. La narrativa de miedo —surgida entonces como una necesidad de exponer lo inexpresable y lo espantoso— se erige como el género excepcional desde el que se proyecta al hombre enfrentado con sus temores más inconfesables, ante la angustia que le provoca un mundo descompuesto en sus leyes esenciales.

Pese a todo, el miedo en la literatura mexicana representa un campo todavía poco explorado por nuestros escritores e investigadores. Por ello, reitero la invitación a los investigadores y al público en general para que lean y conozcan la propuesta narrativa de

nuestros escritores mexicanos adentrados en el género. Sirva como muestra esta breve investigación sobre cuatro autores mexicanos, cuyos relatos cultivan el miedo estético; esto es, convertido en arte que simboliza los temores tanto individuales como colectivos de una sociedad. La tarea es larga todavía, pues existen muchos aspectos que analizar sobre el funcionamiento y la composición de un cuento de miedo, y sobre el género en sí. Esto sin contar las múltiples perspectivas de estudio sobre el fenómeno más allá del estructuralismo, como lo simbólico, la estética de la recepción y los estudios culturales, entre otros. Dejo, pues, esa tarea a otros que deseen continuarla y enriquecerla. También espero que haya sido estimulante este mundo de la oscuridad y otros fantasmas en el que se ha adentrado el lector.

BIBLIOGRAFÍA

1- Directa

Esquinca, Bernardo. *Demonia*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2011.

----- «Bernardo Esquinca». Entr. Emily Hind. *La Generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*. México: Ediciones y gráficos Eón, 2013. 211-232.

----- *Los niños de paja*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2008.

González, Emiliano. *Almas visionarias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

----- *Casa de horror y de magia*. México: Joaquín Mortiz, 1989.

----- *Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

----- *Historia mágica de la literatura I*. México: Editora y distribuidora Azteca, 2007.

----- «Introducción». *Miedo en castellano: 28 relatos de lo macabro y lo fantástico*. México: Samo, 1973. 7-12.

----- *Los sueños de la bella durmiente*. México: Joaquín Mortiz, 1978.

León, Lorenzo. «Diferentes, la literatura y el periodismo». Entr. Juan Manuel García Junco Machado. *Unomásuno*, 10 de octubre de 1987: 24.

----- «En México hacen falta más autores de cuentos de terror: LLD». Entr. Arturo Jiménez. *La jornada*, 22 de mayo de 2007. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/22/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>>. Consultado el 5 de mayo de 2014.

----- *La realidad envenenada o de la arquitectura del horror*. Oaxaca de Juárez: Almadía / Ciclo Editorial, 2007.

Molina, Mauricio. *Años Luz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.

----- *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

----- «Prólogo». *Cuentos de terror*. Selección de Mauricio Molina. México: Alfaguara, 2004. 7-10.

2-. Indirecta

Sobre Bernardo Esquinca

«Bernardo Esquinca» s.f. *Enciclopedia de la Literatura en México. Fundación para las letras mexicanas*. Web. <<http://www.elem.mx/autor/datos/331>>. Consultado el 25 de julio de 2014.

«Bernardo Esquinca, entre el género policiaco y el fantástico». *Informador.mx*. 2 de agosto de 2013. Web. <<http://www.informador.com.mx/cultura/2013/475936/6/bernardo-esquinca-entre-el-genero-policiaco-y-el-fantastico.htm>>. Consultado el 25 de julio de 2014.

«Esquinca, Bernardo.» Lara Váldez, Josefina y Rusell M. Cluff. *Diccionario biobibliográfico de escritores de México (1920-1970)*. México: INBA / Universidad Veracruzana / Brigham Young University, 1994. 158.

Hind, Emily. «Prólogo». *La Generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70. De Abenshushan a Xoconostle*. México: Ediciones y gráficos Eón, 2013. 11-25.

Torres, Vicente Francisco. «Bernardo Esquinca. El escritor invisible». *Revista de la Universidad de México* 111 (mayo de 2013): 93-95. Web. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/406/public/406-2872-1-PB.pdf>. Consultado el 25 de julio de 2014.

Sobre Emiliano González

«González Campos, Emiliano.» Lara Váldez, Josefina y Rusell M. Cluff. *Diccionario biobibliográfico de escritores de México (1920-1970)*. México: INBA / Universidad Veracruzana / Brigham Young University, 1994. 197-198.

Mandujano Jacobo, Pilar. «González, Emiliano». *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Ed. Aurora Ocampo. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004. 194-196.

Olvera Vázquez, Jorge. «Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González». Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Torres, Vicente Francisco. «Nota introductoria». *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*. Emiliano González. México: UNAM / Coordinación de difusión cultural. Dirección de literatura, 2010. 3-5.

Monterroso, Augusto. «La literatura fantástica en México». *Literatura y vida*. México: Alfaguara, 2004. 61-78.

Serrato Córdova, José Eduardo. «El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña». *Isla Flotante*, Vol. 5(2013): 27-44. Web. <<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/1517/IMAGINARIO%20GOTICO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Consultado el 12 de agosto de 2014.

Sobre Lorenzo León

«Lorenzo León Díez.» s.f. *Fundación para las Letras Mexicanas (flm)*. <<http://www.elem.mx/autor/datos/579>>. Consultado el 20 de marzo de 2014.

Ruiz, Bernardo. «Aproximación a la prosa de Lorenzo León Díez». «El Búho» 113, suplemento cultural del *Excelsior* (8 de noviembre de 1987): 4.

Serrato, José Eduardo. «León Díez, Lorenzo». *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Ed. Aurora Ocampo. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004. 332-335.

Sobre Mauricio Molina

Chimal, Alberto. «Mauricio Molina: La rotura del mundo». *Revista de la Universidad de México* 107 (2013): I-III.

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=12&art=245&sec=Rese%C3%B1as>>. Consultado el 23 de septiembre de 2014.

Domínguez Michael, Christopher. «Molina, Mauricio». *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 388-390.

García Galindo, Estela. «Mantis religiosa: Una nueva visión del cuento fantástico mexicano». *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX* 22 (semestre 1, 2004): 277-290. Web. <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1928>>. Consultado el 23 de septiembre de 2014.

«Mauricio Molina». s.f. *Fundación para las letras mexicanas (flm)*. Web. <<http://www.elem.mx/autor/datos/1750>>. Consultado el 24 de agosto de 2014.

«Mauricio Molina». s.f. *INBA. Coordinación Nacional de Literatura*. Web. <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/indice-geografico/mexico/ciudad-de-mexico/897-molina-mauricio>>. Consultado el 24 de agosto de 2014>.

Serrato, José Eduardo. «Algunas reflexiones sobre el cyberpunk en México como género popular y de culto». *Pucara* 25 (2013): 119-138. Web. <http://www.academia.edu/6216577/La_edici%C3%B3n_universitaria_como_pr%C3%A1ctica_de_extensi%C3%B3n_y_difusi%C3%B3n_cultural_de_las_universidades_p%C3%BAblicas_en_Am%C3%A9rica_Latina_estado_de_la_cuesti%C3%B3n_y_actualidad_p._205_>. Consultado el 18 de agosto de 2014.

----- «Molina Cardona, Mauricio». *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Ed. Aurora Ocampo. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004. 358-359.

Vega Zaragoza, Guillermo. «Mauricio Molina. Lo extraño y lo siniestro». *Revista de la Universidad de México* 102 (2012): 106-107. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0212/vega/02vega.html>>. Consultado el 22 de agosto de 2014.

Teórico-críticas

Alazraki, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?» *Teorías de lo fantástico*. Introd., comp. y bibliografía de David Roas. Madrid: Arco / Libros, 2001. 265-282.

Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.

Borges, Jorge Luis. «La pesadilla». *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 35-54.

----- y Bioy Bioy Casares . «¿Qué es el género policial?» Laforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996. 249-250.

Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1989.

Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Checarlo bien. Madrid: Antonio Machado, 2005.

Cortázar, Julio. «Del cuento breve y sus alrededores». *Último round*. Barcelona: Ediciones destino, 2004. 42-55.

- Delameau, Jean. *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 2012.
- Duque, Félix. «Terror». Rubí, Andrés Ortiz Osés y Patxi Lanceros. *Diccionario de la existencia. Asuntos relevantes de la vida humana*. Barcelona / México: Barcelona: Anthropos Editorial; México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, 2006. 571-576.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2006.
- Eliade, Mircea. «Mefistófeles y el Andrógino o el misterio de la totalidad». *Mefistófeles y el Andrógino*. 30-47. <<http://viejotopo.org/Biblioteca%20Virtual/Eliade%20-%20Mefistofeles%20Y%20El%20Androgino.PDF>>. Consultado el 29 de noviembre de 2014.
- El abismo. Asomos del terror hecho en México*. Ant. Rodolfo J. M. México: Ediciones SM, 2011.
- Esquinca, Bernardo y Vicente Quirarte. «Prólogo». *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México [XIX-XXI]. Tomo I*. Ed. Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2013. 9-13.
- «Prólogo». *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México [XIX-XXI]. Tomo II*. Ed. Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2013. 11-23.
- Freud, Sigmund. «Lo siniestro». Hoffmann, E. T. A. *El hombre de la arena*. Trad. L. López Ballesteros y de Torres. Barcelona: Torres de viento, 2001. 9-35.
- Giobellina, Fernando. «El cuerpo sagrado. Acerca de los análisis de fenómenos de posesión religiosa». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)* 34 (Abril-junio

de 1986): 161-193. <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_034_09.pdf>.

Consultado el 4 de octubre de 2014.

Greimas, Algirdas Julien. *La semiótica del texto: Ejercicios prácticos: Análisis de un cuentode Maupassant*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1983.

Gubern, Román y Joan Prat Carós. *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: La estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Iglesias, Claudio. «Prólogo». *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Buenos Aires: Caja negra, 2007. 7-20.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. A. Gimbernat. Madrid: Taurus, 1987.

King, Stephen. *Danza macabra*. Trad. Oscar Palmer Yáñez. Madrid: Valdemar, 2010.

Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. Barcelona: Paidós, 2004.

Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

----- . *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

Losilla, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1993.

Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Martínez de Mingo, Luis. *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf ensayo, 2004.

Martínez Lucena, Jorge. *Vampiros y zombis posmodernos*. Barcelona: Gedisa editorial, 2010.

Messac, Régis. *El detective novel y la influencia del pensamiento científico*. 1929.

- Nava, Marisol. «La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico en México». 13 de diciembre de 2013. Revista *Tierra Adentro*, del CONACULTA. <<http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-Mexico/>>. Consultado el 14 de junio de 2014.
- Negroni, María. *Galería fantástica*. México: Siglo XXI, 2009.
- Ortiz, Enrique. «La Coatlicue y su simbolismo». 17 de julio de 2014. *Proyecto diez. Periodismo con memoria*. <<http://www.proyectodiez.mx/2014/07/17/la-coatlicue-y-su-simbolismo/43046>>. Consultado el 18 de noviembre de 2014.
- Padilla, Ignacio. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México: Taurus, 2013.
- Pacheco, José Emilio. «Introducción.» *Antología del modernismo*. Tomo I y II. México: UNAM / ERA, 1970. XI-LIV.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI / UNAM, 1998.
- . *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI / UNAM, 2001.
- Poe, Edgar Allan. «La filosofía de la composición». *Escritos sobre poesía y poética*. Comp. y trad. María Condor. Madrid: Ediciones Hiperión, 2009. 123-142.
- Praz, Mario. *El diablo, la carne y la muerte en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona: Acantilado, 2009.
- Quiñónez, Isabel. «Prólogo». Peza, Juan de Dios. *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la Ciudad de México*. México: Porrúa, 1988. IX-XLVII.
- Quirarte, Vicente. «La sintaxis del vampiro». *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós, 2005.

- Reyes Calderón, Jaime Ricardo. *Teoría y didáctica del género terror*. Bogotá: Magisterio, 2006.
- Roas, David. «La amenaza de lo fantástico». *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco / Libros, 2001. 7-44.
- Romero, Lucía. «El teatro del horror: El Gran Guiñol». 6 de febrero de 2014. TCLY-Cinerex. <<http://thecitylovesyou.com/cinerex/el-teatro-del-horror-el-gran-guinol/>>. Consultado el 18 de octubre de 2014.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori (Debolsillo), 2007.
- Serrano Marín, Vicente. *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010.
- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila editores, 1996.
- Torres, Vicente Francisco. «Cuentos mexicanos de hoy». México: Universidad Veracruzana, 1991. Colección digital UVM. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1666/1/199178P5.pdf>. Consultado el 18 de agosto de 2014.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Trocchi, Anna. «Temas y mitos literarios». *Introducción a la literatura comparada*. Ed. Armando Gnsici. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. 129-169.

Vampiros vivos y vampiros muertos. Selección y textos de Edgar Ceballos. México: Editorial Posada, 1972.

Varinia, Frida. «Prólogo.» *Agonía de un instante: Antología del cuento fantástico mexicano*. México: Quadrivium editores, 1992. 17-31.

Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. París: Presses universitaires de France, 1974.
----- . *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. Juan Aranzandi. Madrid: Taurus, 1980.

3-. General

Diccionario esencial de la lengua española. Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

Hoffmann, E.T.A. *El hombre de la arena*. Trad. L. López Ballesteros y de Torres. Barcelona: Torre de Viento, 2001.

Lovecraft et al. *Los mitos de Cthulhu*. Trad., selección, estudio preliminar, introducción, y notas de Rafel Llopis. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Maupassant, Guy de. *El horla y otros cuentos fantásticos*. Trad. Esther Benítez. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Perrault, Charles. «La bella durmiente del bosque». *Cuentos de Perrault*. s / Tr. México: Porrúa (Sepán cuantos), 2006. 57-67.

Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*. Trad. Julio Cortázar. Barcelona: Editorial Andrés Bello Española, 1999.

Shelley, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

