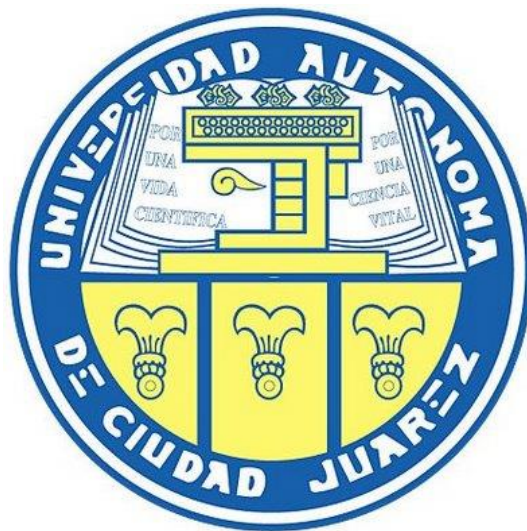


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y ADMINISTRACIÓN
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS



**Los rostros de lo oculto: una aproximación a la narrativa de
Bernardo Esquinca**

Tesis que para obtener el grado de Maestro presenta:

Rafael Leyva Rodríguez

Director: Dr. Luis Carlos Salazar Quintana

Codirector: Dr. Roberto Sánchez Benítez

Contenido

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: LA GENERACIÓN DE BERNARDO ESQUINCA	11
Narradores de los 70.....	14
Algunas ideas generacionales	20
Otras propuestas: <i>Carretera perdida</i> y <i>La generación z</i>	25
Asomos al mundo de lo oculto: el terror y sus formas en narradores de los 70....	30
<i>Breve repaso de lo fantástico como género literario</i>	30
<i>Entre lo fantástico y el terror</i>	33
CAPÍTULO 2: EL CONTAGIO EN LA “TRILOGÍA DE TERROR”	43
Maleficios y presagios funestos	44
Lo aparentemente animado	57
La representación imaginaria del mal: simbología teriomorfia	70
El contagio y sus formas.....	81
CAPÍTULO 3: LA SAGA CASASOLA: INSERCIÓN DE LA NOVELA NEGRA	
SOBRENATURAL	92
La saga Casasola o la reinención del género negro	94
Lo fantástico, lo extraño y otros temas insólitos en <i>La octava plaga</i>	100
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	126

Resumen

En la presente investigación se ofrece un análisis de algunos de los elementos que caracterizan la narrativa de Bernardo Esquinca, a través de los cuales el autor logra crear mundos alternos en los que convive lo cotidiano con lo fantástico, el terror y el misterio emanados de un pasado que pervive a través de objetos, ritos telúricos, animales y energías misteriosas que se propagan en la Ciudad de México desde edificios antiguos, librerías de viejo, cloacas y templos enterrados, estableciendo así una genuina relación entre el pasado y la metrópoli actual. Con esto, se pretende ahondar en los factores expresivos de la obra de Esquinca como son lo siniestro, la teriomorfia, el contagio o el pasado que constituyen los *leit motifs* de esta que podría llamarse «poética de lo oculto». Es interés de este estudio, por tanto, generar las condiciones para reivindicar el valor estético de algunos géneros que hasta hace muy poco eran considerados menores y que, no obstante, reclaman todavía un lugar en la historia de la literatura mexicana contemporánea.

La tesis, dividida en tres capítulos, analiza en primera instancia el lugar que ocupa Esquinca como miembro de una generación híbrida, escéptica y multiforme, vinculada a los escritores nacidos en la década de 1970; enseguida, se estudian los aspectos más relevantes de su cuentística, tomados de la “Trilogía del terror”; y por último, se aborda el estudio de dos novela de la saga Casasola, *La octava plaga* y *Toda la sangre*, con el fin de explicar las propiedades diferenciales de la obra en su conjunto.

Palabras clave: Generación de los 70, Lo siniestro, Teriomorfia, Contagio, Fantástico, Sacrificio.

Introducción

La idea de realizar una tesis sobre la literatura de Bernardo Esquinca, habida cuenta de ser un narrador que admiro, surge de la necesidad de hablar sobre un género por demás popular en nuestra cultura, pero realmente poco abordado por críticos e investigadores en el mundo académico. Con todo, la narrativa de terror, así como el cine y el cómic, despiertan un interés general en el gusto colectivo actual. Por ello, en este estudio propongo algunas claves para valorar esta narrativa y ver cómo el escritor jalisciense actualiza los principios de este mal llamado “subgénero”, mediante una serie de elementos estilísticos dignos de notar. Una poética que, intencionalmente o no, el autor ha ido configurando a través de su obra para ofrecer una producción artística innovadora y original, pese a que generalmente toca temas que podrían ser considerados clichés o lugares comunes. En consecuencia, esta tesis intenta despertar el interés de distintos públicos sobre un autor y un género poco estudiado en la literatura mexicana contemporánea. De esta manera, a lo largo de esta investigación realizo un análisis de algunas características que constituyen el sistema expresivo de la obra de Esquinca. Para tal efecto, me valgo de diferentes posturas críticas suministradas por el análisis psicológico y simbólico, que representan pilares fundamentales para comprender la construcción del significado de los mundos posibles creados por nuestro autor.

He de decir que la idea de desarrollar este proyecto tuvo lugar a partir de la lectura de algunos textos sobre el Manicomio General La Castañeda, los cuales se relacionaban con el tema que elegí durante el curso propedéutico de la Maestría en Estudios Literarios de la UACJ. Recientemente había leído *Carne de ataúd* (2016), tercera novela de la saga

Casasola y conocía ya *Demonia* (2011), segundo cuentario de la “Trilogía del terror”. Saber de ambos libros y mi eterna afición al género de terror en todas sus expresiones, fueron los impulsos necesarios para poder decidirme a realizar este trabajo. La tarea siguiente fue la recopilación de toda la obra de Esquinca: tres volúmenes de cuentos y tres novelas –en ese momento no se había publicado la última entrega de la saga Casasola– que serían el objeto de análisis principal. Más adelante, mi propósito fue conseguir bibliografía crítica sobre la obra del escritor jalisciense, lo cual me llevó a encarar algunas dificultades debido a que su haber crítico se reduce a unas cuantas publicaciones sueltas en revistas, entrevistas, reseñas y acercamientos académicos mínimos.

La hipótesis que defiende a lo largo de mi exposición es que la narrativa de Bernardo Esquinca recurre a una diversidad de conceptos simbólico-imaginarios y recursos estilísticos que desembocan en el sentimiento de miedo y terror, lo cual solo en principio podríamos vincularlos con el género de lo fantástico, ya que los mundos representados en Esquinca generan múltiples ambientes y tonalidades. Considero, entonces, que ejemplificar estas variaciones a través de algunos textos representativos del autor permite distinguir los valores y funciones que entran al servicio del efecto estético de su obra. De este modo, la presente investigación identifica conceptos y nociones como lo siniestro, lo teriomorfo o el contagio, mediante los cuales nuestro autor genera ambientes terroríficos que actualizan el género y potencian su expresividad literaria.

En el primer capítulo, “La generación de Bernardo Esquinca”, se describe el contexto en que nuestro escritor comienza a publicar. Se trata de un acercamiento y, al mismo tiempo, una ponderación que problematiza sobre la generación a la que podría vincularse nuestro autor, a la luz de los escritores nacidos en la década de 1970. ¿Quiénes son?, ¿qué están publicando?, ¿sobre qué está escribiendo esta “generación sin nombre”? A propósito

del tema, se irá estableciendo un enfoque hacia la literatura de géneros¹ que estos escritores han propuesto.

Otro aspecto que se aborda en el primer capítulo concierne a las características que distinguen a dicha generación a partir de la descripción de algunos textos a modo de manifiestos. En estos, Jaime Mesa y Geney Beltrán Félix proponen rasgos que distinguen a los escritores nacidos en los años de 1970. Al respecto, sobresale en este apartado el asunto del cosmopolitismo y el de la definición de estilos personales, alejados de los intereses de sus compañeros de generación y, más aún, donde se intenta rehuir de la idea convencional de escribir la “gran novela mexicana” o en su caso, de establecer un “gran tema” que los distinga como generación única tal como en su momento fueron los artistas ligados al tema de la Revolución Mexicana o aquellos que escribieron sobre “la ciudad” en la generación de Medio Siglo. También se discute acerca de la ventaja que para este grupo heterogéneo ha significado la modernidad y el arribo de internet en el umbral de dos siglos, pues supone un medio para conseguir –como son los autores de blogs y otros recursos digitales–, un mayor alcance y una amplia distribución de su escritura de manera simple y gratuita, sin tener que atravesar por la burocracia del mundo editorial. Dentro de este mismo tema, hago ver la relevancia de dos textos especialmente significativos: *Carretera perdida* (2002), de Bernardo Esquinca y *La generación z* (2012), de Alberto Chimal, en tanto que hay en estos libros claves para entender a muchos autores del mismo periodo que ofrecen una respuesta a la inclinación que este conjunto de escritores tiene por los temas extravagantes y exóticos. A diferencia de los primeros manifiestos, los de los autores citados no desarrollan ideas clasificadoras propiamente; en contraste, indagan en temas sociales de carácter global que

¹ En el contexto en que nos encontramos, debe entenderse literatura de género como aquella literatura que pertenece a un género menor, tal es el caso de la narrativa maravillosa, ciencia ficción o de terror.

de una u otra manera han afectado e influido a más de un escritor cuya obra comenzó a tener impacto a partir de la década de 1990. El acercamiento que nos proponemos a esta generación híbrida –y ciertamente inasible– nos ofrece una idea de cómo se han desarrollado algunos géneros literarios considerados hasta hace poco como menores, y cómo en estas narrativas se representa la modernidad, la cultura pop y la violencia, de un modo más comprensible con relación al mundo contemporáneo.

En el segundo capítulo, me propongo el análisis de algunos cuentos de la “Trilogía del terror”, mediante conceptos clave que sirven para comprender los ambientes y mundos creados por Esquinca: lo siniestro, la teriomorfia y el contagio. Para el primero, me fue relevante el apoyo de los textos “Lo siniestro” (1919), de Sigmund Freud y *Lo bello y lo siniestro* (1982), de Eugenio Trías. Uno de los elementos que distingue la narrativa de Esquinca es el manejo justamente de los conceptos mencionados, pues su producción rescata muchos de los elementos que el psicoanalista austriaco distinguió en sus ensayos sobre el tema. Un ejemplo lo encontramos en las aseveraciones que Freud propone a partir de su lectura de *El hombre de la arena* de Hoffman, y que, posteriormente, Trías rescata, donde se puede distinguir el tema de los maleficios y los presagios funestos. En Esquinca, propongo el análisis de los relatos “Mientras sigan volando los aviones” y “El amor no tiene cura”, en virtud de que en ambos existen indicios que pueden analizarse a través de la categoría de lo siniestro. Una característica más relevante aún es el temor a lo inanimado; dicho rasgo lo analizo en “Sueña conmigo” y “Espantapájaros”, dos cuentos que ejemplifican el miedo infantil a que un objeto, específicamente, una muñeca o una escultura, cobren vida y que puedan ejercer en los personajes algún tipo de trastorno o daño.

Otro aspecto que se analiza en este segundo capítulo es el simbolismo teriomorfo. A través de la figura animal, desarrollo una interpretación sobre el papel de los insectos en los relatos “La vida secreta de los insectos” y “Moscas”. Para sustentar la perspectiva de interpretación, me valgo del libro de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) y de otras obras convenientes para nuestra lectura del universo narrativo de Esquinca. Al interpretar el simbolismo entomológico de los mundos representados del jalisciense –pues sobre todo sobresalen las imágenes de insectos–, creo que es posible comprender la imaginación material y dinámica que impulsa el sentido onírico, fantástico y en otros casos terrorífico de sus historias,

Para cerrar este capítulo se aborda el tema de los contagios, visto desde su significado más literal –es decir, el de la transmisión de una enfermedad–, hasta su concepción metafórica, que involucra temas como el de la maldición o el de la influencia del pasado en el presente, lo cual se materializa a través de objetos y espacios. Para cumplir con este cometido, propongo la revisión de los cuentos “Pabellón 27” y “El gran mal”.

Por último, en el tercer capítulo abordo las primeras novelas de la saga Casasola. En ellas analizo los rasgos más relevantes de la novela negra, además de explicar la forma como Esquinca reinventa este género. Para abundar en este objetivo, pongo a la vista del lector los recursos literarios de que se vale nuestro autor para dar cuenta de cómo dichos elementos se integran en una realidad que de suyo resulta más compleja que lo sencillamente fantástico, como es la pervivencia del mundo escatológico prehispánico. Para satisfacer esta intención, analizo en primera instancia *La octava plaga* (2011), donde pondero las nociones de lo fantástico y lo extraño, además de regresar al tema de los contagios; en segundo lugar, en *Toda la sangre* (2013), pongo sobre la mesa la representación del mundo prehispánico, teniendo como detonantes los sacrificios y rituales,

los cuales generan los ambientes misteriosos y ocultos que envuelven a la moderna Ciudad de México.

Capítulo 1:
La generación de Bernardo Esquinca

De noche, a la luz de una lámpara de tenue resplandor, escucho el zumbido persistente de una mosca cuyo aletear implanta en mi mente la imagen radical de un cuerpo descompuesto; puedo, desde la comodidad de mi silla, contemplar el mar de ratas grises de diabólica mirada que se oculta en las entrañas de la gran ciudad. Recuerdo ahora, con espasmo, las voces guturales de una vieja película de terror, mientras que una serie de pasos, lentos y arrítmicos, se manifiestan al otro lado de mi puerta. Cierro el libro que tengo entre las manos y pienso en las imágenes sugeridas por lo leído, pienso, en cómo un narrador como Bernardo Esquinca ha conseguido hacer de la narrativa de terror algo atractivo y novedoso en un país que ha desatendido los horrores de la imaginación para ocuparse de los horrores impuestos por la realidad: la violencia, la corrupción, el crimen organizado. Nacido en 1972, originario de Guadalajara, Jalisco, pero residente de la Ciudad de México, Esquinca se encuentra en proceso de construcción de una obra que con seguridad adquirirá un estatus de culto entre aquellos lectores que disfrutan de lo macabro, como bien ha comentado Iván Farías al decir: “Bernardo Esquinca es un temerario. En un país donde la literatura de terror es menospreciada por la crítica (y buscada por miles de lectores) él ha logrado ganarse a la crítica y al mismo tiempo tener un grueso grupo de seguidores fieles”.²

La calidad de sus narraciones, su cada vez más amplio séquito de lectores y la buena recepción con que la crítica ha visto sus libros le han dado al escritor la oportunidad de situarse poco a poco, pero con seguridad, en un lugar favorable de la actual literatura mexicana. Sobre la cohesión creativa de Esquinca, ha señalado Vicente Francisco Torres que “el conjunto de sus libros constituye una obra coherente porque sus temas y obsesiones

² Iván Farías, “Terror en la Ciudad de México”. *Letras explícitas* (22 de setiembre, 2014) [En línea]: <http://letrasexplicitas.com/terror-en-la-ciudad-de-mexico/> [Consulta: 24 de setiembre, 2017].

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 de terror”.³ Por su parte, el narrador sinaloense Élmer Mendoza ha dicho: “Es un escritor elegante cuya principal virtud es la brevedad. Lo que economiza en palabras lo invierte en una seguridad firme en el tratamiento del suspenso y en una capacidad para crear emoción que consigue que lo sigamos embebidos en las soluciones probables de sus enigmas”.⁴ Las características señaladas por Torres y Mendoza, así como la búsqueda de un tema personal, la formación activa de una obra literaria, entre otros rasgos, lo convierten no solo en un notable autor contemporáneo; también lo señalan como uno de los más destacados escritores de su generación: los nacidos entre 1970 y 1979, década que sin lugar a dudas ha desplegado un abanico de nombres que mucho significan para la nueva narrativa nacional: Alberto Chimal, Luis Jorge Boone, Daniela Tarazona, Guadalupe Nettel, Ernesto Murguía, Bibiana Camacho, por mencionar solo algunos.

En las líneas que se ofrecen a continuación, propongo una revisión panorámica de los narradores nacidos en la mencionada década, con la finalidad de ubicar a Bernardo Esquinca como parte de una generación que se encuentra en pleno desarrollo y que nutre sus mundos posibles de lo macabro, lo extraño, lo siniestro o lo terrorífico. El objetivo de este primer capítulo es ofrecer un panorama introductorio sobre el lugar que ocupa Esquinca en la literatura contemporánea mexicana. Para tal propósito, nos acercaremos al contexto social de estos escritores y finalmente intentaremos ubicar algunos narradores que,

³ Vicente Francisco Torres, “Bernardo Esquinca, el escritor invisible”. *Revista de la Universidad de México*, 111, (mayo, 2013), [En línea]: <http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=16&art=406&sec=Rese%C3%B1as#subir> [Consulta: 5 de marzo, 2018].

⁴ Élmer Mendoza, “La octava plaga, de Bernardo Esquinca”. *El Universal* (9 de mayo, 2017) [En línea]: <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/elmer-mendoza/cultura/2017/05/9/la-octava-plaga-de-bernardo-esquinca> [Consulta: 5 de marzo, 2018].

al igual que Bernardo Esquinca, se han ocupado de crear una literatura que apuesta por el exotismo literario heredado de autores como Francisco Tario y por subgéneros narrativos, muy distantes de ser considerados canónicos.

Narradores de los 70

Hablar de la generación de escritores que nacieron entre 1970 y 1979 resulta conflictivo por dos razones principales; la primera es porque se trata de un listado amplio de autores no comparable a grupos o generaciones previas donde puedan identificarse nombres canónicos, por ejemplo, el Ateneo de la Juventud, los Contemporáneos o la Generación de Medio Siglo. En contraste, tan solo Jaime Mesa distingue a cien autores de la generación actual en un trabajo titulado “100 protagonistas de la Generación Inexistente”, que será retomado más adelante. Segundo, porque resulta un conjunto casi inclasificable, es decir, son autores independientes, por tanto, no persiguen la idea de un tema que los unifique como generación ni se encuentran a la espera de una obra cumbre que represente un parteaguas como en su momento lo fue *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; antes bien, velan por sus propios intereses como bien lo ha expresado Jaime Mesa: “La generación de los setenta es egoísta. Estamos ocupados pensando en nuestros temas individuales, renegamos, sin el mayor asomo de ofuscación, de aliarnos como generación porque, en la mayoría de los casos no tenemos una conciencia social fuerte, o sí, pero siempre resulta algo superficial, dicho en entrevistas más bien porque “debe decirse” o porque pensamos que por ahí está el Gran Tema”.⁵

⁵ Jaime Mesa, “La generación inexistente”. Fondo de Cultura Económica (29 de marzo, 2008) [En línea]: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705 [Consulta: 13 de agosto, 2017].

Han sido ya diversos los nombres con que se ha denominado a la generación aludida y han sido propuestos en su mayoría, en apariencia influidos por el manifiesto firmado por los integrantes del *Crack*, a través de textos semejantes que expresan algunas ideas y características que distinguen al grupo. En un libro titulado *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (2009), editado por José Carlos González Boixo, el propio editor distingue dichos textos en la siguiente cita:

Estos textos manifiestos, a los que habrá que añadir otros, son, en orden cronológico, los siguientes: Geney Beltrán, «Historias para un país inexistente» (2004-2005); Rafael Lemus, «Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana» (2007); Jaime Mesa, «La generación inexistente» (2008); Tryno Maldonado, «Introducción» a *Grandes hits* (2008). Sí parece, pues, que se pueda hablar de una generación literaria que ha ido recibiendo diversos nombres, la «No Generación», «Generación de la Crisis», «La generación inexistente», «Generación Atari».⁶

Más adelante serán pues, retomadas algunas de estas ideas generacionales, dando especial interés a las propuestas por Geney Beltrán Félix y Jaime Mesa. También tomaré en cuenta los puntos que Alberto Chimal se plantea en *La generación z* (2012), puesto que desarrolla algunas ideas valiosas en torno al asunto de los temas de este amplio grupo de narradores, así como los tópicos que el propio Bernardo Esquinca analiza en su libro de ensayos *Carretera perdida* (2002).

¿Quiénes son estos autores? Buena parte de este grupo se compone de escritores que comenzaron a publicar hacia finales de los años de 1990 y más concretamente hacia la década del 2000 en editoriales comerciales de mayor alcance, aunque existen casos como el de Alberto Chimal, cuyo primer libro de cuentos *Los setenta segundos*, aparece en 1987.

⁶ José Carlos González Boixo, «Introducción. Del 68 a la generación inexistente», en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana/Vervuert, Ciudad de México, 2009, pp. 7-23.

Otros nombres que conforman esta generación controvertida son, por ejemplo, los de Carlos Velázquez, Julián Herbert, Ximena Sánchez Echenique, David Miklos, Antonio Ortuño, entre otros. No es la intención de este apartado ahondar en la extensa lista de narradores de los 70 que ofrecen autores como los ya señalados por Jaime Mesa o Tryno Maldonado en sus estudios, pero resulta pertinente mencionar, al menos, los que han tenido mayor influencia como creadores y dentro del mundo editorial.

La escritura que se ha desarrollado entre los autores de esta generación es variada y se mueve entre la narrativa, la poesía, la dramaturgia, el ensayo y la crónica. Autores como Alberto Chimal o Bernardo Esquinca han enfocado su obra hacia la narrativa y sus aportes se han manifestado tanto en el área del cuento como en la novela; no obstante, otros como Luis Jorge Boone han demostrado un dominio sobre las diferentes formas de escritura y han publicado obras de diversos ámbitos. Un caso interesante es el de Bernardo Fernández *Bef*, quien no solo ha publicado libros de cuentos y novelas, sino que ha incursionado en el género de la narrativa gráfica. Otro aspecto en el que se ha insistido sobre los nacidos en los 70 es la ausencia de un tema literario porque existe en ellos un rechazo a la búsqueda de un tema generacional. En otro momento, Mesa habla de la búsqueda del tema mexicano de la siguiente manera:

La búsqueda del Tema Mexicano no es una búsqueda en México, se sale de las fronteras. El nacionalismo ha provocado la repulsión a esbozar un Gran Tema Mexicano. Simplemente es imposible en este país, en este tiempo. Ya no existe lo nacional que en el pasado unificaba. Ahora existe lo global. Si vemos, o arriesgamos los Grandes Temas Globales del Siglo XXI podríamos mencionar la Migración, los Contrastes, la Guerra (¿Estados Unidos podría ser el símbolo?) y el Problema de la Identidad.⁷

⁷ J. Mesa, art. cit, sec. "En busca del tema", § 3.

Entiéndase entonces que los temas que se han contemplado son de una multiplicidad tan amplia como la generación misma, gracias a los cuales han surgido obras de relativa importancia, que se han destacado tanto entre su círculo generacional como en el conjunto literario de sus creadores; así pues, encontramos autores como *Bef* (*¡¡Bzzzzzzt!! Ciudad interfase*, 1998) que se han visto interesados en escribir historias de ciencia ficción y novela negra; Ernesto Murguía (*Las puertas de la oscuridad*, 2004), quien se ha dedicado al terror desde una perspectiva realista y casi siempre con un enfoque juvenil; Julián Herbert (*Canción de tumba*, 2012), experimentando desde el aspecto autobiográfico; Daniela Tarazona (*El animal sobre la piedra*, 2008), que ha conservado la esencia del género fantástico clásico en sus dos novelas publicadas; David Miklos (*Brama*, 2012), interesado en el erotismo simbólico. El caso de Bernardo Esquinca (*La octava plaga*, 2011), significa la conjunción de todos los temas que le interesan y obsesionan: el terror, la novela negra, lo fantástico, la nota roja; no obstante, muy a pesar de la multiplicidad temática existe entre estos autores una reconciliación con los géneros marginados desde ese rechazo ferviente hacia el nacionalismo que los ha distinguido de otras generaciones. Para ellos: “La imagen visible de México a finales de los sesenta no puede ser más negativa: corrupción, falta de democracia, violencia, ausencia de futuro. Liberados de la idea y el compromiso de nación, la nueva generación, «los nietos de Rulfo», podrán escribir sobre cualquier tema, desde su preciado «individualismo»”.⁸ Así pues, temas muy concurridos por estos narradores han sido el terror, lo fantástico, la narrativa policial, la ciencia ficción, el cosmopolitismo, pues son más efectivos para deslindarse de la responsabilidad de dar con ese “gran tema” debido al exotismo y a los alcances que permite este tipo de escritura.

⁸ J.C. González Boixo, *op. cit.*, p. 17.

Respecto a la difusión de muchos de estos autores puede hablarse de las antologías, puesto que este tipo de publicaciones han sido una constante entre ellos. Una de las principales es la titulada *Grandes hits. Vol. 1/Nueva generación de narradores mexicanos* (2008), de Tryno Maldonado, de la cual, Geney Beltrán Félix ha dicho: “Mentiroso el título, además. Me disculpo al incurrir en el dominio de lo literal, pero *Grandes hits*, compilación de 19 relatos de narradores mexicanos nacidos entre 1970 y 1979, no reúne textos leídos previamente con fervor, es decir, páginas reconocidas como pilares de la narrativa reciente: son más bien, casi todos, inéditos”.⁹ Resultan también atractivos otros trabajos de compilación como *Tierras insólitas: antología de cuento fantástico* (2013), de Luis Jorge Boone y *Festín de muertos: antología de relatos mexicanos de zombis* (2015), de Raquel Castro y Rafael Villegas, que si bien no compilan escritores de los 70 propiamente, son estos los que ocupan la mayor parte del contenido. Acerca del tema, y citando de nuevo a Jaime Mesa, leemos que:

Quizá las cuatro antologías recientes más importantes y que contienen a autores de esta generación son: *20 años de Narrativa. Jóvenes Creadores de FONCA* que con selección y prólogo de Eduardo Antonio Parra publicó Conaculta en 2010 y que consigna a unos 19 autores de los setenta de cuarenta autores en total (el resto: casi todos de los sesenta). Luego viene *22 voces. Narrativa mexicana joven, vol. 1*, compilada por David Miklos y que en 2015 lanzó la editorial Mala letra. Hay que destacar que acá ya encontramos a tres autores de la década de los ochenta. También podemos revisar: *República de los lobos. Antología del cuento mexicano reciente* (Algaida, Cádiz) con selección y prólogo de José Manuel García Gil y que resulta interesante por la visión desde la lejanía.¹⁰

⁹ Geney Beltrán Félix, “Grandes hits. Vol. 1 / Nueva generación de narradores mexicanos, de Tryno Maldonado (ed.)”. *Letras Libres* (31 de agosto, 2008) [En línea]: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/grandes-hits-vol-1-nueva-generacion-narradores-mexicanos-tryno-maldonado-ed> [Consulta: 6 de marzo, 2018].

¹⁰ Jaime Mesa, “100 protagonistas de la generación inexistente”. *Literal* (20 de abril, 2016) [En línea]: <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/> [Consulta: 6 de marzo de 2018].

Debe señalarse también que algunos textos de Bernardo Esquinca han sido incluidos en estas antologías. Un caso en particular interesante es *La tienda de los sueños: un siglo de cuento fantástico mexicano* (2015), compilada por Alberto Chimal, puesto que solo se incluyen tres autores de la generación de los 70 siendo uno de ellos Bernardo Esquinca con su relato “Moscas”. Respecto a las antologías González Boixo señala que:

El interés comercial de las editoriales nos ha proporcionado en los últimos años una serie de antologías que pretenden mostrar la existencia de esta última generación de narradores mexicanos. El conjunto de autores antologados es amplio y poco fiable, a juzgar por el escaso número de nombres que vemos que se repiten en dichas antologías. Lo cual, por otra parte, es lógico, pues son pocos los que empiezan a tener una obra literaria de cierta entidad numérica (algo prescindible, desde luego, si apareciese una obra singular –cosa que no ha ocurrido). Por otra parte, como es fácil de imaginar, la polémica está servida, pues resulta difícil aceptar una selección basada en criterios muy dispares y, a veces, subjetivos.¹¹

Luego de su planteamiento, el autor señala algunos títulos de antologías que para él son relevantes, coincidiendo con Jaime Mesa únicamente en la mención de *Grandes hits* y destacando algunas como *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de siglo* (1997), *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio* (2000) o *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003).

Como parte de esta generación de narradores, Esquinca, junto con Chimal, Boone, Miklos, *Bef* y Velázquez, es uno de los más prolíficos. Su narrativa en constante desarrollo no deja de sorprender en el manejo de temas tan comunes para el género fantástico que son tomados incluso por clichés literarios y propios de su campo. El autor reinventa, consigue

¹¹ J.C. González Boixo, *op. cit.*, p. 13.

renovar el terreno de lo siniestro para evitar que su obra sea previsible y caiga en lugares comunes. Se trata de uno de los autores que mejor representan al género de terror entre los escritores de su época, o como él mismo ha preferido denominar al tipo de escritura que practica: *weird fiction*.

Algunas ideas generacionales

De acuerdo con José Carlos González Boixo, las discusiones generacionales de este grupo de narradores se han mostrado a través de manifiestos donde se han expuesto ideas, rasgos en común y otros temas que competen al conjunto en general. El autor ha distinguido cuatro textos que han dado valiosas claves para la clasificación de estos narradores. En este sentido los escritos de Geney Beltrán Félix y Jaime Mesa, resultan ser los de mayor aporte, puesto que además de dar algunos nombres a la generación en cuestión, también tocan asuntos fundamentales para entender la literatura que estos escritores han ido publicando desde los últimos años de los 90. El primero de ellos, “Historias para un país inexistente”, de Geney Beltrán Félix, escritor culiacanense, nos habla del nacionalismo, de cómo y por qué los escritores nacidos a partir de los años 60 se alejan poco a poco de una cultura que ha hecho de lo nacional su principal tema de interés. Se asume al conjunto como herederos de Rulfo o de Tario, como hijos de estos, puesto que sus escrituras se encaminan hacia un rumbo diferente, ya no a la búsqueda de una identidad mexicana, sino a la observación de un campo global, cosmopolita, porque para ellos México ya no existe sino como una ficción, como un espacio decadente azotado por el crimen, la pobreza, la indiferencia, el cinismo político. En su ensayo, Beltrán Félix, luego de exponer la renuncia de Tario por lo

nacional, al hacer que sus narraciones sean protagonizadas por perros, féretros, trajes, gallinas y demás animales y objetos, expresa que:

Tiempo después, escritores como Sergio Pitol, Salvador Elizondo y Juan García Ponce se alojaron en la extranjería, la escritura y el erotismo como si se tratara de patrias posibles [...]. La ficción de la literatura ha venido señalando que el cuentito de La Nación se derrumbó hace tiempo, que tal vez no existió nunca. La Historia es poco menos que sólo una historia, la invención de una comunidad falsamente unida en hitos y mitos inciertos y vacuos.¹²

Dada la inexistencia del espacio, entonces, Beltrán Félix aboga por una generación difícil de definir que rechaza ese patriotismo vacío y voltea la mirada hacia el verdadero rostro de lo nacional, hacia ese México decadente que les fue heredado. Aporta entonces los primeros nombres con que se ha denominado a este conjunto de creadores: la No Generación, la Generación de la crisis. Así pues, nace la pregunta ante los temas de escritura sobre la cual el ensayista señala que:

Ante la muerte de México, ¿qué nueva ficción escribiremos? Frente a la orfandad de la Patria (¡ah, esa mayúscula tan chantajista!), la narrativa de esta No Generación ha de hablar no del «ser mexicano», entelequia dudosa y demagógica, sino, como Rulfo, como Tario, de la Condición Humana, por más etérea o fanfarrona que a algunos les parezca esa frase. Los temas serán y son los de siempre, los de la literatura a secas: los territorios de la infancia, el amor, el desamor, el erotismo, la muerte, la identidad y sus destrucciones, la soledad, el arte, lo irracional, el otro, la violencia (hoy urbana), la ficción misma.¹³

¹² Geney Beltrán Félix, “Historias para un país inexistente”, en *Blog en estado comatoso*. Blogspot.mx (2 de julio, 2008) [En línea]: <http://elgeney.blogspot.mx/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> [Consulta: 8 de abril, 2018].

¹³ *Ibid.*, § IV.

Más interés sobre los temas de esta generación lo presenta Jaime Mesa en el ya citado texto “La generación inexistente”, en el cual, influido por el trabajo de Beltrán Félix, ahonda de nuevo en los temas que trata el autor de Culiacán, pero enfocando sus ideas hacia la búsqueda del nuevo gran “tema mexicano”, que en algún momento ocupó la etapa revolucionaria, asunto que, como señala el autor, es huérfano entre las posibilidades de otro tema de carácter nacional, puesto que además del movimiento armado, no se ha podido adoptar otro tema con un impacto semejante. Para Mesa, al igual que para Beltrán Félix, la idea de escribir sobre lo mexicano es impensable, bien dice el autor que: “Debido a la globalización, a la estandarización del conocimiento, al somos ciudadanos del mundo, la búsqueda, preocupación y escritura del Gran Tema Mexicano es absurda por sí misma, vista como piedra aislada en el ciclo de este país o de la Literatura Mexicana”;¹⁴ antes bien, el tema debe ir más allá de las fronteras de la mexicanidad, debe ser, pues, como bien lo definen los textos, de carácter global.

Otro de los aspectos que Jaime Mesa aborda en su ensayo es sobre el eje radial sobre el que actualmente los escritores ejercen su actividad. La tecnología y la llegada del internet, así como el recurso de las antologías, han sido elementos fundamentales para la difusión de la escritura, ya sea por medio de redes sociales, revistas electrónicas o los cada vez más populares blogs, donde un escritor tiene la libertad de publicar cuanto desee. Aunado a este rasgo de la modernidad, Mesa expone la preocupación del desplazamiento del libro como objeto físico, en razón de su paulatina desaparición por las publicaciones virtuales:

¹⁴ J. Mesa, art. cit., sec. “En busca del tema”, § 4.

Nuestros nuevos enemigos son éstos (no los autores del Boom; tampoco, por supuesto, los nacidos en los sesenta) [...], los editores y dictaminadores que lidian con columnas interminables de manuscritos no solicitados de autores que tras varios intentos de publicación se vuelven más viejos y han encontrado en internet (en los blogs e incluso en los ofrecimientos de “publique usted su libro”) el sitio ideal para la exclusión de ese sitio al que sólo unos privilegiados pueden llegar. Actualmente, si un joven de los setenta vende mil libros en un año (de ediciones de 2 mil) publicado por una editorial de prestigio, se asombrará por las 3 mil entradas al mes que puede tener un blog de alguien anónimo pero eficaz en contar sus problemas personales.¹⁵

Estamos pues, ante la primera generación de escritores que han aprovechado los recursos electrónicos para darse a conocer, para publicar cuentos, poemas, críticas, ensayos. Es una generación capaz de mantener discusiones a la distancia sin la necesidad de desplazarse físicamente. Así y todo, este grupo de escritores sigue rindiendo culto a la letra impresa, al papel, al libro como símbolo, como medio de contacto con las mentes más lúcidas de estos y de otros tiempos. Dice el autor: “Los escritores de la primera década del siglo XXI, aún queremos ver nuestros libros publicados en papel. Aún confiamos en ese objeto que fue el primer soporte de los Grandes Maestros de todos los tiempos”.¹⁶ Es hacia ese punto a donde se dirige la visión de Mesa, hacia la inquietante duda de ser la última generación que pueda publicar libros impresos, por distópica que la idea resulte.

Quizá el aporte más significativo que el autor propone sea el nombre de “Generación Inexistente”, que elabora a partir de ideas ya vistas en el ensayo de Beltrán Félix. Otro punto destacable es la lista final que Mesa incluye con el subtítulo de “21 autores para el siglo XXI”, puesto que en su apartado ya distingue a cierto grupo de narradores como “autores de la Generación Inexistente”. Es oportuno mencionar ahora que Mesa considera a

¹⁵ *Ibid.*, sec. “Oscurantismos de principios de siglo”, § 7.

¹⁶ *Ibid.*, § 8.

Bernardo Esquinca como integrante de este conjunto literario, destacando así su aporte como uno de los más importantes de una extensa lista. Mesa concluye su texto de la siguiente manera:

Son los autores que han recibido, de una u otra forma, atención y reconocimiento de escritores de las generaciones anteriores, publican en editoriales comerciales en la primera década del siglo XXI y han salido más allá de los círculos locales. Cada uno tiene una búsqueda radicalmente distinta, pero motivada por el deseo de hacer literatura. La lista es una guía de lectura, pero también un juego de azar ante la pregunta: ¿estará entre ellos el autor que se inscriba sólidamente en la tradición de la literatura mexicana?¹⁷

Con base en las ideas que estos y otros autores han propuesto, José Carlos González Boixo distingue cinco rasgos que unifican a los nacidos en los 70 y los caracterizan. Entre los puntos que ubica se encuentra “la existencia de una generación”, tema que ya se ha discutido bastante entre estos escritores. Otro es el “No tema mexicano”, que hemos comentado anteriormente. También los distingue como “La generación de Internet” por esa relación entre creador y modernidad de la que se han visto beneficiados en el aspecto que se refiere a la difusión. En otro punto, señala que se trata de una “Generación de becarios” que han recibido el apoyo de instituciones en favor de la cultura que otorgan becas a los creadores, tal es el caso de organismos como CONACULTA y fondos editoriales como Tierra Adentro, que no favorecen a todos, pero sí a una buena parte de estos escritores. Finalmente, González Boixo alude a las propuestas de Tryno Maldonado para señalar que se trata de una “Generación huérfana y desencantada”, pues, según menciona: “A la carencia de escritores en las generaciones inmediatas a ellos del relieve de Rulfo o de

¹⁷ *Ibid.*, sec. “21 autores para el siglo XXI”, § 1.

Fuentes, a los que pudiesen seguir u oponerse, se une el desencanto producido por la situación del país”.¹⁸

Otras propuestas: *Carretera perdida* y *La generación z*

Además de los escritores mencionados antes, Alberto Chimal y Bernardo Esquinca han desarrollado también textos que conciernen a los escritores de su generación, aunque desde ángulos muy diferentes a los ya vistos, y también, en cierto modo, más personales. En este punto, las propuestas adquieren mayor relevancia para el presente estudio puesto que exponen ideas que se aproximan más a los temas que aquí interesan, es decir, que el enfoque de estos autores tiene más que ver con la literatura que practican que con la idea de categorizar un conjunto de nombres. No les preocupa tanto definir una generación, más bien, abordan aspectos que los demás autores han pasado por alto y que posteriormente definen la expresión literaria de muchos de ellos.

En uno de sus primeros libros, *Carretera perdida: un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (2002), Esquinca propone, no una serie de características en torno a los narradores de los años 70, sino una serie de ensayos literarios que abordan temas de interés general para una generación que vivió de cerca la década de 1990; es decir, Esquinca escribe sobre temas que muy posiblemente influyeron de alguna manera en la formación literaria de más de uno de estos narradores. Se muestran en el libro temas que van desde la ciencia ficción hasta la narrativa policial, pasando por autores como J.G. Ballard, Bret Easton Ellis o Chuck Palahniuk; asimismo, el autor habla sobre temas generales de cine de la época, donde expone puntos de vista sobre películas como *American Psycho* (2000) o *Fight Club* (1999). Acorde con su tiempo, Esquinca escribe en su libro sobre los primeros

¹⁸ J.C. González Boixo, *op. cit.*, p. 18.

videojuegos explícitamente violentos donde comienza a involucrarse el asesinato como una forma de entretenimiento; también nos habla sobre la formación de personajes del mundo del arte como la francesa del *performance* Orlan o Marilyn Manson, cuyas obras llamaron fuertemente la atención del entorno social de los años en que fueron desarrolladas, dada la extravagancia tanto de los creadores como del producto artístico.

Tenemos pues que *Carretera perdida* es un libro que aborda el aspecto cultural de una década que tomó al mundo por sorpresa; sin embargo, lo que llama más la atención del texto es la universalidad de su contenido: no solo da cuenta de lo acaecido culturalmente, su autor desarrolla temas inquietantes y escabrosos, desde la leyenda urbana de las películas *snuff*, donde se pagan grandes cantidades de dinero para conseguir la filmación de asesinatos reales, pasando por las masacres efectuadas por jóvenes en escuelas de los Estados Unidos; desde la mente de los asesinos seriales, el voraz andar de la tecnología, hasta los feminicidios en Ciudad Juárez que han ocurrido en los últimos años.

El libro de Esquinca retrata los conflictos que debieron afrontar los miembros de la generación aludida a lo largo de este trabajo; es un texto que de un modo indirecto involucra al conjunto. Sergio González Rodríguez explica que:

Carretera perdida arroja luz en la noche alienada que se fuga a velocidad de escape. Una suerte de manifiesto de quienes nacieron en el último tercio del siglo XX, y donde confluyen imaginarios, libros y películas irrenunciables. La inercia de un futuro que nos succiona a todos se transparenta mediante este empeño literario cuya estrategia consiste en descifrar lo decisivo y prevenir lo fatal.¹⁹

¹⁹ Sergio González Rodríguez, “Contraportada”, en Bernardo Esquinca, *Carretera perdida: un paseo por las últimas fronteras de la civilización*. Nitro Press, Ciudad de México, 2002.

El libro de Esquinca no es un conjunto de características que distinguen a una generación señalando puntos en común y temas a los que se renuncia. No pretende, como sus demás compañeros, bautizar y mucho menos delimitar un grupo de escritores que han nacido en la misma década. Antes bien, unifica a la generación a través de acontecimientos que vivieron muy de cerca. De modo específico y conciso, profundiza en aquellos fenómenos que propiciaron un cambio en la forma de ver el mundo no solo de quienes se dedicarían a la escritura, sino también de la población en general. *Carretera perdida* es, a su modo, un manifiesto de quienes se han visto influidos por su contexto, esto es, los efectos del crimen en la juventud de los años 90 y el rol implacable de la violencia explícita en la cultura pop: el cine, las series de televisión, los videojuegos. Con este libro, Esquinca pone sobre la mesa el que posiblemente podría ser ese gran tema discutido por Mesa y Beltrán Félix: el contexto, la década de los 90 vista como una especie de umbral hacia un cambio repentino que, para bien o para mal, significó parte esencial del aprendizaje intelectual de quienes debieron afrontar tal torrente de cambios. Quizá a esto se deba la dificultad de localizar ese nuevo gran tema mexicano, Así, el boom de internet y demás medios de comunicación, transformaron a esta década, de modo que incidieron en el tema generacional a través de los fenómenos globales.

El caso de Alberto Chimal tiene más que ver con los escritores que con su contexto. En su ensayo “La generación Z” (2012), Chimal desarrolla dos momentos para explicar su propuesta: la parte “Melancólica” y la parte del “Zombi”, no sin antes explicar que el nombre que da a la generación no tiene relación alguna con el narcotráfico, por aquellas interpretaciones que pudieran derivar de la “Z”, pero sí con los más populares personajes del cine de terror por algunos rasgos que tienen que ver con la muerte y la resurrección.

En la parte “Melancólica”, el autor alude a las discusiones que se han venido ya mencionando: la idea, pero sobre todo la necesidad de establecer una generación de escritores que compartan algunos rasgos y que a la vez se diferencian tanto entre sí por no compartir un tema que los unifique, aspecto que quizá, sea el que más los distingue como una generación. Chimal, sin embargo, distingue el tema del tiempo y la memoria como el tópico que se ha venido gestando en varias obras de este grupo. Se trata también el desencanto por el país que ha sido heredado a estos escritores. Chimal explica en su libro que: “La gente de la generación, se decía, no tiene una propuesta común. Los textos que han publicado no comparten una poética. Todos están, en fin, dispersos: desunidos cuando, supuestamente, los de otras generaciones habrían escrito de modo más concertado y esto habría sido mejor”.²⁰ Hasta este punto, Chimal coincide con sus coetáneos en las ideas sobre el país y la escritura que se desarrolló en los últimos años, donde destaca los nombres de algunos escritores que desde su punto de vista han publicado obras valiosas; no obstante, añade el tema del tiempo y la memoria, que los autores habían pasado por alto.

El aporte significativo del autor viene después de este primer repaso, el cual llega a resultarnos más familiar y tiene que ver con la renuncia al asunto del tiempo y la memoria. Los zombis, esos personajes siniestros que tuvieron su origen en el vudú –que George A. Romero definió con la imagen del cadáver que vuelve a la vida–, abandonan su tumba y provocan estragos violentos entre los vivos con la finalidad de comer su carne; sólo que aquí además “se han vuelto escritores”. Dice Chimal al respecto que se trata de esos autores que después de un largo silencio volvieron a publicar libros, a diferencia de tantos otros que publicaron una o dos obras y quedaron en el olvido sin mayores atenciones. Estos últimos

²⁰ Alberto Chimal, “Generación Z”. *La generación z y otros ensayos*. El Centauro, Ciudad de México, 2012, pp. 13-24.

permanecen en la muerte sin llegar a convertirse en resucitados. Como los muertos vivientes de las películas, estos escritores vuelven a la vida, reaparecen después de años sin ofrecer publicaciones, tal es el caso de Guadalupe Nettel, quien después de su primera publicación *Juegos de artificio* (1993) no reapareció sino hasta 2006 con su novela *El huésped* (2006). Otro caso es el de Bernardo Fernández *Bef*, quien desde 1997 no se manifestó hasta 2004. Un rasgo que distingue a los zombis es el cambio, es decir, después de la resurrección no vuelven a ser los que eran antes; esto significa que los narradores presentan cambios importantes en las obras que publican en sus nuevas etapas, algunos de ellos, dejando de lado el tema que Chimal distingue y dando paso a temas como la ciencia ficción y la novela negra, o bien, conservando sus temas, pero escribiendo de manera totalmente diferente a sus primeras obras. En su libro, Chimal explica que:

El zombi es una criatura que vuelve de la muerte; que no debería poder moverse y de todas formas se mueve; que es y no es la persona que vivió, y por tanto inquieta y perturba a quienes lo conocieron. Podríamos llamarlos también revivientes, resucitados. Algo más que comparten con los personajes del cine, en cualquier caso, es que su voz cambia: se quiebra, deja de ser la que era, y al mismo tiempo conserva un eco de sí misma: el germen de su pasado, el alma devuelta a la fuerza al interior del cuerpo.²¹

En este sentido, Bernardo Esquinca podría considerarse otro ejemplo de zombi en la literatura mexicana puesto que desde la aparición de sus primeros dos libros *La mirada encendida* (1993) y *Fábulas oscuras* (1996), hubo un silencio de casi diez años hasta volver a ver un libro *Belleza roja* (2005); asimismo, con sus nuevos libros llegó también la consolidación de un estilo narrativo que hoy en día coloca a Esquinca como uno de los más importantes exponentes de la literatura de género. Para Chimal, pues, si pudiera existir un

²¹ *Ibid.*, p. 22.

tema unificador distintivo de esta generación es la denominada “Generación z”, que es la renuncia del tema del tiempo y la memoria y el apego a propuestas exóticas abordadas por una minoría mirada con desapego y desconfianza.

Asomos al mundo de lo oculto: el terror y sus formas en narradores de los 70

En este apartado pretendo delimitar el marco de nombres presentado por autores de manifiestos y dar atención a un puñado de estos que de una u otra manera se han aproximado al género de terror y a sus diversas manifestaciones desde la narrativa.

Breve repaso de lo fantástico como género literario

En México, la narración fantástica se remonta a las últimas décadas del siglo XIX, cuando José María Roa Bárcena cuenta la historia de un sacerdote que acude a confesar a un hombre en su lecho de muerte y este, al día siguiente, descubre con horror que el confeso había muerto tiempo atrás. La historia del padre “Lanchitas” (1878), es considerada por especialistas como el primer ejemplo de literatura fantástica en el país, aunque su popularidad comienza con autores como Manuel Gutiérrez Nájera o Amado Nervo ya a principios del siglo XX durante el Modernismo, alojándose en una extranjería que alcanzaría su máximo esplendor en autores como Francisco Tario. En otros casos, se aprovecharon las atmósferas propias del entorno rural: la noche oscura, sus ruidos, el sentimiento de soledad y la superstición como bien hizo Manuel José Othón en su clásico poema *Noche rústica de Walpurgis* (1907) y en muchos de sus relatos. Más adelante, el género cristaliza con la publicación de “La cena” (1912), de Alfonso Reyes. Poco a poco van apareciendo temas que otorgarían mayor riqueza al género; Roa Bárcena, por ejemplo,

propone uno de los tópicos más clásicos: la historia de fantasmas, mientras que Manuel José Othón ahonda en el folklor popular mediante el uso de seres tales como brujas y nahuales, que cabe mencionar, tienen su germen en la oralidad medieval y las supersticiones de la época que posteriormente poblarían los primeros experimentos relativos a la narración gótica. Vicente Riva Palacio es otro autor que se encargó de compilar una serie de tradiciones y leyendas de la cultura mexicana que, de igual manera, daban los primeros pasos por el amplio espectro del género fantástico. Por su parte, Alfonso Reyes explora el onirismo y cuestiones que se han analizado como primeros asomos de realismo mágico e incluso surrealismo en México. Ya durante la segunda mitad del siglo XX esta literatura dio autores que mostraron una vitalidad concebida para el género: Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, que exploraron la riqueza de la ficción fantástica a través de innovadoras propuestas estéticas.

Gran parte de este conjunto ha alimentado su obra de la gran tradición gótica anglosajona, de seres y asuntos que descienden de una literatura puramente fantástica: fantasmas, aparecidos, vampiros, otros seres inexistentes y hechos que irrumpen en la realidad a la cual estamos acostumbrados, ciñéndose a los parámetros más clásicos del género. Tenemos pues, como ejemplo, los cuentos de Amparo Dávila, quien ha experimentado con la descripción de seres que nunca son nombrados y que bien pueden ser completamente naturales; sin embargo, hay una tendencia a la ambigüedad, como ocurre en los relatos “El huésped”, “Alta cocina” o “Moisés y Gaspar”.²² Otro ejemplo sería *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, donde el autor consigue crear una atmósfera opresiva con tintes de la narración europea propia de autores como Ann Radcliffe o incluso Charles Maturin. El encuentro entre lo verdadero y aquellas anomalías que atentan contra la lógica tienen

²² Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*. FCE. Ciudad de México, 1ª ri., 2011.

pues, en muchos casos,²³ la intención de provocar en la mente del ser humano sensaciones como el miedo, el desconcierto, la duda o la vacilación dependiendo del lazo que el lector consiga establecer con el escritor, sea por el efecto que este choque produce en la psique o por la incomodidad de una atmósfera bien lograda, pues, como ha señalado Lovecraft: “La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad de un texto no reside en su argumento, sino en la creación de un estado de ánimo determinado”.²⁴ En el caso de la narrativa mexicana, el elemento fantástico o sobrenatural, además, puede verse influido por el contexto que viven los autores o bien para invocar un pasado que se niega a ser olvidado, por ejemplo, los casos de Juan Rulfo y Carlos Fuentes: el primero decide sutilmente abordar los efectos de la Guerra Cristera en su obra breve, y el segundo encuentra en el pasado un fantasma simbólico que aún es capaz de influir en nuestro presente. A partir de estas características, podemos ubicar a algunos de ellos no solo como exponentes de lo fantástico, sino como notables ejemplos de la mejor literatura de terror escrita en México, porque lo cierto es que casi todos estos autores escribieron como mínimo un relato donde lo fantástico cede paso al miedo para ingresar en lo que conocemos como cuento de terror. Cabe entonces bosquejar de manera breve una definición de lo fantástico que nos permita ingresar en ese subgénero, esa raíz pocas veces abordada y mal vista incluso, pues es necesario destacar que la literatura de terror, si así lo precisa, puede prescindir de aquellos rasgos propios de lo inexplicable y enfocarse en temas que más allá de lo sobrenatural, se encuentran arraigados a nosotros más de lo que pudiéramos imaginar.

²³ Cabe señalar que no todos los cuentos fantásticos persiguen tal efecto.

²⁴ Howard Phillips Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*. Leviatán, Buenos Aires, 1998, p. 13.

Una de las definiciones más reconocidas de lo fantástico la propuso Tzvetan Todorov, quien entiende este género como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.²⁵ Lo fantástico es de este modo un encuentro violento entre realidades diferentes, un choque entre cotidianidad y un fenómeno inexplicable que puede devenir en diversas manifestaciones que por su naturaleza se clasifican como sobrenaturales. Ante una aparición o acontecimiento que la lógica no puede explicar, el teórico francés señala que el receptor del hecho debe “optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de un ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”.²⁶ Surgen entonces los conceptos de lo extraño y lo maravilloso, que servirán para clasificar diferentes estilos del género fantástico. En adelante, la literatura de terror se verá más beneficiada del concepto de lo extraño que de lo maravilloso, pues este segundo requiere aceptar lo inexplicable como parte de la vida común y corriente dentro de mundos donde todo puede ser posible.

Entre lo fantástico y el terror

Es bien sabido que la literatura fantástica ha alojado como compañero de viaje al relato de terror y, en general, a otros subgéneros semejantes; sin embargo, esto no significa que toda narración terrorífica tenga que adscribirse a su naturaleza. El escritor Jesús Palacios, en su prólogo a la antología de cuentos *Nido de pesadillas* (1986), de Lisa Tuttle, señala que:

²⁵ Tzvetan Todorov, “Definición de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 47-64.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

La mejor literatura de horror, que descende y se nutre de la gran tradición gótica, no trata, como a veces pueda parecer superficialmente, del enfrentamiento supuestamente eterno entre el Bien y el Mal. Ni siquiera debe ser forzosamente «fantástica», en el sentido literal, tan llevado y traído, de la «irrupción de lo imposible» en el marco supuestamente racional de nuestra realidad cotidiana.²⁷

En su libro, *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), H.P. Lovecraft entrega una sentencia, hoy en día mítica, que reza lo siguiente: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido”.²⁸ Por una parte, Lovecraft saca a flote la cuestión esencial del relato de terror: el miedo. El miedo es, ciertamente, una emoción que acompaña al hombre desde su estado más primitivo y lo acompañará hasta el fin de los tiempos. Se trata del ingrediente básico del terror y, en el cuento, busca generar como mínimo el escalofrío; por otra, Lovecraft afirma que el temor más cruento es aquel que no conocemos, reincidiendo en lo que ya había planteado Sigmund Freud en “Lo siniestro” (1919), al exponer que todo aquello que nos resulta desconocido o no nos es familiar adquiere atributos propios de este concepto. La aseveración del escritor de Providence es completamente válida si la consideramos desde la intención principal del texto, es decir, esbozar un esquema de la evolución del horror sobrenatural con motivo también, de exponer, en cierto modo, algunos principios que conformarán el movimiento que él mismo comenzó y generó una escuela de escritores influidos por sus ideas: el terror cósmico, que, muy a grandes rasgos, consiste en narrar, a manera de mitología moderna, sobre horrores primordiales fuera de este mundo que amenazan a la humanidad; no obstante, la universalidad que estas palabras de Lovecraft

²⁷ Jesús Palacios, “Donde anida el horror: las pesadillas sutiles de Lisa Tuttle”, en Lisa Tuttle (ed.), *Nido de pesadillas. Fábulas de Albión*, Madrid, 2014, pp. 9-15.

²⁸ H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 9.

han adquirido y las mutaciones que el terror como género ha experimentado permiten que en la actualidad podamos cuestionarnos si en verdad es lo desconocido más terrible que lo que percibimos día con día.

Con el acertado comentario de Palacios y la idea de Lovecraft, constatamos que una de esas metamorfosis en el género ha sido romper con lo exclusivamente fantástico y generar también una variante de corte realista y posible, donde el monstruo sea el propio ser humano y no cualquier entidad fantasmal o demoníaca y que sin embargo persiguen el mismo efecto: el miedo. Encontramos, pues, en Edgar Allan Poe, los primeros asomos de este cambio en textos famosos como “El corazón delator” o “El gato negro”, donde lo fantástico se resume a situaciones psicológicas en los protagonistas: enfermedades hereditarias o delirios de acoso y persecución. En este sentido, los cuentos que Lisa Tuttle presenta en *Nido de pesadillas* abordan, desde una perspectiva de género, situaciones terroríficas experimentadas por mujeres llenas de una insoportable realidad. Una de estas es el miedo a convertirse en víctimas de agresión sexual. En *El umbral de la noche* (1976), Stephen King ofrece una serie de cuentos en los que no obstante ser narrados desde lo fantástico, el libro incluye un valioso prefacio donde el autor reflexiona sobre los efectos del cuento de terror en el lector y los diferentes tipos de miedo que, como seres humanos, nos rondan constantemente:

El miedo es la emoción que nos ciega. ¿A cuántas cosas tememos? Tenemos miedo de apagar la luz con las manos húmedas. Tenemos miedo de meter un cuchillo en la tostadora para desatascar un bollo sin desenchufarla antes. Tenemos miedo de lo que nos dirá el médico cuando haya terminado de examinarnos. Nos asustamos cuando el avión se convulsiona bruscamente en pleno vuelo. Tenemos miedo de que se agoten el petróleo, el aire puro, el agua potable, la buena vida. Cuando nuestra hija ha prometido llegar a casa a las once y ya

son las doce y cuarto y la nieve azota la ventana como arena seca, nos sentamos y fingimos contemplar el programa de Johnny Carson y miramos de vez en cuando el teléfono silencioso y experimentamos la emoción que nos ciega, la emoción que reduce el proceso intelectual a una piltrafa.²⁹

Es posible pues, distinguir posturas diferentes en cuanto a los efectos del miedo y a los diferentes caminos que existen para llegar a este. Desde los temores más naturales como la enfermedad, la soledad, la muerte o lo cotidiano de los actos que menciona Stephen King, hasta los miedos que nos infunde nuestro propio contexto: guerras, asaltos, violencia de género; pasando, claro está, por el amplio campo de lo fantástico que han cultivado, entre otros, Lovecraft, Richard Matheson, Algernon Blackwood o Robert Bloch. En México, como ya se ha visto, el género fantástico ha impulsado una amplia tradición de cuento de terror que se ha mantenido como parte esencial de nuestra literatura y que ha sido versátil en su experimentación. Algunas páginas atrás se mencionó la relación que existe entre los narradores de los años 70 y aquellos temas que tienen que ver con lo siniestro, lo extraño o lo sobrenatural, y es que, a pesar de la aversión de que han sido objeto los subgéneros a los que se inclinan muchos de estos autores, lo fantástico, y en especial el terror, son asuntos que cada vez cobran más adeptos, así como creadores que se suman al corpus de la narrativa de terror nacional que desde el siglo XIX, Así, desde los cuentos de José María Roa Bárcena, hasta los albores del siglo XX con autores como Fuentes o Pacheco, estos géneros han ido conformando una tradición que evoluciona constantemente. De esta manera, entre los miembros de la generación que nos ocupa vamos a notar un conjunto de influencias que van desde los clásicos del género hasta aquellos rasgos que Rodolfo JM propone en los siguientes términos:

²⁹ Stephen King, *El umbral de la noche*. Debolsillo, Ciudad de México, 2013, p. 15.

En los autores nacidos a partir de 1960, la práctica de narrar historias macabras se ha presentado con mayor constancia. Es, podría decirse, un signo de los tiempos: el cine, el *comic*, los videojuegos, e incluso ciertos tipos de música (del *rockabilly* al rock gótico), han hecho del terror tanto su parque de juegos como su laboratorio de experimentación. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en la figura del muerto viviente, ya sea zombie o vampiro, que el cine ha utilizado como metáfora ideal para expresar los males de la sociedad, desde el consumismo y las enfermedades de transmisión sexual hasta los diferentes tipos de depredación humana.³⁰

La antología *Festín de muertos*, sin ir más lejos, presenta un puñado de escritores de entre los 60 y 70, que han representado a través de esta figura un sinnúmero de problemáticas actuales de nuestra sociedad. De los nacidos en los años 70 hay una cantidad considerable de autores que han escrito al menos un cuento con esta tendencia. Escritores como Daniela Tarazona, Luis Jorge Boone, Bernardo Fernández *Bef*, Omar Delgado, Rodolfo JM, Gonzalo Soltero, Karen Chacek o Arturo Vallejo son algunos autores que han incursionado ya sea en una ocasión o de manera asidua.

Entre los escritores de los años 70 que han destacado, se puede hablar de Alberto Chimal como uno de los narradores que más han experimentado con el género fantástico y que han dedicado ya varias obras de su producción literaria al tema, entre las que destacan *Historia siniestra* (2015) y *Los atacantes* (2015). Un rasgo que ha distinguido su escritura es el uso frecuente de la brevedad; así, una obra como *Historia siniestra* aprovecha el recurso de la fugacidad para generar el habitual escalofrío de lo extraño en su lector. Chimal explora los recovecos ciudadanos para observar y volcar en sus pequeños textos

³⁰ Rodolfo J M, “La literatura de terror en México” (PDF, p. 21) [En línea]: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/73_vi_nov_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_73_19_21.pdf [Consulta: 21 de septiembre, 2018]. Puede verse también su libro *El abismo: asomos del terror hecho en México*. Ediciones SM, Ciudad de México, 2015.

aquellos miedos cotidianos que la urbe padece. La observación aguda y los curiosos personajes que habitan el entorno, le hacen saber que se encuentran ahí; así pues, el autor plantea, a manera de cuenta regresiva, situaciones que se vuelven normales dada la frecuencia con que ocurren para dar cuenta de la brutalidad ignorada y los conflictos sociales que afectan profundamente al entorno tales como el secuestro o la prostitución. Leemos pues, en el texto “Ciudad X”, que el mismo Chimal ha definido como “mitad historia de horror, mitad poema civil”,³¹ y que se mueve entre lo realista y lo fantástico, textos como los siguientes: “99 cuerpos aparecen enterrados en una fosa clandestina”,³² “Los 80 espectadores de una película de terror en un cine sienten a la vez el contacto de una mano que les toca un lado del cuello”,³³ o “Sin identificarse, las voces de 72 muertos llaman una tras otra, durante el día, a la estación de música clásica”.³⁴

Otra manera en que Chimal aborda lo fantástico es a través del recurso de la oralidad. Cuentos como “La mujer que camina para atrás”, dan muestra de que la tradición oral mexicana sigue estando vigente en nuestro espacio. En el texto una mujer que trabaja de noche cuenta a su esposo el encuentro que tuvo durante su infancia con el espectro de una mujer en una calle del centro histórico de la Ciudad de México; esta, al proferir la frase “Sigues viva”, con una voz ultra terrenal, que la llena de miedo, desaparece caminando hacia atrás en la oscuridad de la noche. Momentos más tarde, el esposo tiene un encuentro con el mismo fantasma que acababa de relatarle su esposa. Si bien el recurso de la brevedad queda de lado en este cuento, Chimal utiliza la idea para reflexionar sobre el contexto de violencia que vive el país. Por una parte, Chimal describe cómo dos noches antes los

³¹ Alberto Chimal, *Historia siniestra*. Cuadrivio, Ciudad de México, 2015, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

personajes del relato sufren un asalto en el que son despojados de todas sus pertenencias; por otra, aprovecha la escena nocturna que tiene por escenario para describir la escena de un crimen recién perpetrado, el cual consistía en el asesinato de un hombre; no obstante, el motivo principal se emparenta más con la leyenda popular, de modo que remite a personajes como “La llorona”, o a eventos históricos importantes tales como el temblor de 1985. En el caso de Chimal, no podemos decir que dedica especial atención al género de lo siniestro, pues su extensa producción constituye una considerable cantidad de experimentos que abordan incluso mundos maravillosos.

Otro autor que se vale del contexto, y no de temas necesariamente fantásticos, pero que definitivamente se encuentran muy relacionados con lo extraño y lo siniestro es Ernesto Murguía. En el cuento titulado “Las puertas de la oscuridad”, por ejemplo, se alude a varios tipos de violencia comunes: el feminicidio, la violencia intrafamiliar, el maltrato infantil, la violencia contra los animales. En el cuento se cuenta la historia de dos niños; uno sufre maltrato de su padre y otro descubre que su madre es una prostituta. Torturan a un pájaro hasta la muerte, hacia el final del relato, de modo que ambos personajes descubren sus tendencias homicidas y posteriormente encuentran en el asesinato de mujeres una forma de diversión. En el texto, el autor explora la narrativa de terror desde una perspectiva realista y en algunos casos liga sus tramas al tema de la adolescencia y la juventud. No hay en él asomos que pudieran indicar un evento sobrenatural, pero desde el inicio se hacen notar rasgos propios de lo siniestro o de lo extraño que van de la introducción de los personajes hasta la manera en que el narrador desarrolla la atmósfera del texto, lo que da como resultado una digna historia de horror. Otros textos como “El umbral de las brujas”, sí que pueden relacionarse de forma directa con una postura de carácter fantástico al tratar

abiertamente sobre temas como la brujería y muy en particular, asuntos que recuerdan la aparición de la nota roja.

Otra manifestación de lo fantástico se da en algunas obras de Bibiana Camacho, narradora que con algunos cuentarios y novelas publicadas se ha ido posicionando como una de las voces más llamativas del género. En su segundo libro de cuentos, *La sonámbula* (2013), aparece un relato titulado “La criatura”; el título por sí mismo sugiere la presencia de una entidad que no es humana y, por ende, se sugiere también la idea de lo sobrenatural. El argumento versa sobre una pareja de ancianos que luego de una noche de lluvia encuentran, por la mañana, en el jardín de su casa, un gusano blanco de aspecto repulsivo que, a capricho del hombre, se quedará en la casa como una mascota que mitigará la soledad de la pareja. Con el paso de los días, la narradora del relato nos informará que su esposo sufre pérdida de la memoria y que con el desarrollo del gusano la enfermedad empeorará gradualmente hasta culminar en su muerte. La idea resulta sugerente en tanto que existe una similitud con algunos temas que Bernardo Esquinca emplea con frecuencia a lo largo de toda su narrativa, es decir, lo relacionado con la figura animal. El relato de Bibiana Camacho responde así a una tradición ya consagrada dentro de la narrativa mexicana: la idea del invasor, vista concretamente en cuentos como “El huésped” o “Alta cocina” de Amparo Dávila, donde una criatura extraña o animal desconocido perturbará el orden de todas las cosas y generará un ambiente de opresión entre los habitantes del sitio con su sola presencia. Otro ejemplo es “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, donde una pieza prehispánica cobra vida para apropiarse del espacio personal del protagonista del relato. Existe también la idea de un ser manipulador; en el cuento, los personajes se vuelven cada vez más adeptos al gusano hasta el punto de alimentarlo en sus propias manos.

En otra de sus obras, *Lobo* (2017), Bibiana Camacho consigue crear una novela que se mueve por diversos campos. Podría hablarse de una narración que maneja el terror a la manera de los cuentistas clásicos –pienso por ejemplo en el momento de los primeros encuentros con el gato blanco que se instala en la habitación de Berenice, protagonista de la narración y que establece un paralelismo claro con “El gato negro”, de Poe, puesto que el encuentro en la oscuridad y el hecho de que ambos gatos sean tuertos, sugiere la influencia del norteamericano además del nombre de la protagonista–. La diferencia de los colores también es notable: mientras que el negro sugiere la muerte y la tragedia, el gato blanco pareciera ser lo opuesto, el único atisbo de esperanza de la protagonista. Por otra parte, la novela aborda el atroz realismo que el país ha experimentado en los últimos años, como ya se venía comentando en la forma narrativa de Chimal; temas como la violencia, el narco y las desapariciones de personas son referidos por la narradora a través de múltiples metáforas que con frecuencia nos recuerdan que en una realidad como la de México, el terror deja de ser un género arraigado al campo de la fantasía y pasa a formar parte del plano de lo tangible, de lo real.

Ahora bien, en su literatura Bernardo Esquinca se vale de lo fantástico a través de diferentes recursos. Su narrativa cuentística se aproxima al género de terror desde las acepciones más clásicas, es decir, que los motivos más característicos conviven entre sus páginas, por lo que con frecuencia encontramos relatos sobre “aparecidos”, magia negra, vampiros, zombis, posesiones demoníacas, entre otros temas. Pero también se sirve del terror no fantástico, que nos acerca a conflictos reales que, no por estar más cerca de lo constatable, infunden menos temor. Su novelística incursiona en el género negro; no obstante, el elemento fantástico persiste y, como era de esperarse, Esquinca tiene la clave para crearnos sensaciones terroríficas que se encuentra en este mundo, pues como él mismo

dijo en alguno de sus relatos: “El infierno está aquí”, de manera que él, junto con sus coetáneos, han sabido replantear el género en nuestro país y volverlo una propuesta atractiva e innovadora. En los siguientes capítulos, se abordarán algunos rasgos clave de su narrativa; aspectos fundamentales que lo han dotado de originalidad y de una identidad propia que hacen destacar su obra dentro de esta generación llamada “zombie” o “inexistente”.

Capítulo 2:
Lo siniestro, la teriomorfia y
el contagio en la “Trilogía de terror”

Integrada por tres libros, *Los niños de paja* (2008), *Demonia* (2012) y *Mar negro* (2014), la “Trilogía de terror” es la conjunción de todas las inquietudes de Bernardo Esquinca. Conviven en ella, en primer lugar, las obsesiones personales, los temas que encontramos a lo no solo en los cuentos sino a través de su obra en general: los insectos, el pasado, la nota roja. También se encuentra en ella el gran acervo cultural del autor: sus intereses musicales, cinematográficos y literarios, dando paso a una producción literaria de carácter referencial en la que podemos distinguir la influencia de cineastas y escritores como David Lynch, Dario Argento, J.G. Ballard o Stephen King, entre otros.

Si bien, en el capítulo anterior señalé algunas formas en que los contemporáneos de Esquinca tratan el género de terror, en este capítulo entro directo a su obra y analizo algunos de los elementos que nos llevan a la estética del terror en su narrativa. El capítulo aborda tres aspectos clave que conviven en la obra de Esquinca. Los primeros dos apartados son un acercamiento al tema de lo siniestro, en torno al aspecto de los maleficios y lo aparentemente animado, donde las ideas de Sigmund Freud y Eugenio Trías fungen como principal soporte. Después, se estudia la imagen simbólica de los animales partiendo del concepto de teriomorfía propuesto por Gilbert Durand; y para concluir entramos en uno de los temas más recurrentes en la obra de Esquinca: lo referente a los contagios y sus diferentes formas de manifestarse. Así pues, este segundo capítulo tendrá como eje tres temas esenciales que señalan el modo peculiar de ser de la narrativa de Bernardo Esquinca.

Maleficios y presagios funestos

En este apartado propongo realizar un análisis que tendrá como fundamento el estudio de dos relatos de Bernardo Esquinca: “Mientras sigan volando los aviones” y “El amor no

tiene cura”.³⁵ Me apoyo principalmente en lo propuesto en el texto de Sigmund Freud, “Lo siniestro”,³⁶ cuando refiere al tema de los maleficios y los presagios funestos vaticinados por personajes con deseos insistentes o bien, fundados a través de sentimientos negativos, por ejemplo, la envidia. La finalidad del presente análisis es revisar de qué manera Esquinca retoma uno de los temas más antiguos de la cultura universal como detonante de su narrativa.

De entrada, lo siniestro nos remite a lo oculto, a todo aquello que de alguna u otra manera es capaz de provocarnos miedo; por ende, nos referimos a un concepto que connota distintas sensaciones como el espanto, la angustia o la ansiedad, aspectos importantes para sumergirnos en la metafísica de los mundos creados por Esquinca. Lo siniestro, explica Freud, produce espanto porque nos aproxima al campo de lo desconocido, a cosas que quizá no deseamos ver, o bien, que resultan de naturaleza insólita o extraña; sin embargo – también explica el psicoanalista–, no todo lo novedoso o desconocido tiene por qué generar un sentimiento repelente.³⁷

Dentro de esta categoría, Freud incluye el tema de los maleficios y los presagios funestos, de manera que estos pueden influir en algún acontecimiento, objeto o personaje. El psicoanalista inicia su ensayo resumiendo la anécdota de *El anillo de Polícrates*, de Friedrich Schiller, donde se cumplen al instante los deseos de su personaje principal; acto seguido, quienes le rodean comienzan a definirlo como un ser siniestro. A continuación, Freud relata la experiencia de un paciente que, habiendo deseado la muerte de un hombre que ocupara la habitación que él pretendía, vio su deseo cumplido dos semanas más tarde.

³⁵ Bernardo Esquinca, *Los niños de paja*. Almadía, México, 2016. En adelante se cita por esta edición, señalando directamente el número de página

³⁶ Sigmund Freud, *Obras completas* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Siglo XXI, Ciudad de México, 2012.

³⁷ *Ibid.*, p. 2484.

La situación definida como siniestra pudo incluso ser mayor, según el autor, si esta hubiera ocurrido antes por la relación de proximidad entre la palabra y el hecho.³⁸

Otro aspecto que explica el psicoanalista es el miedo a ser víctima del “mal de ojo”,³⁹ pues se entiende como una de las formas más siniestras de la superstición. Consiste en acentuar la envidia que se tiene por un objeto deseado; se expresa a través de la mirada una notoria manifestación del mal, por lo tanto, la envidia adquiere una fuerza mayor que almacena la intención de perjudicar a un ser ajeno.

Los ejemplos que pone sobre la mesa Freud se rigen por la fuerza de la mente; de atinada manera los llama “omnipotencia del pensamiento” puesto que ambos aspectos implican un deseo de intenciones nocivas. El primero, quien desea un “malfortunio”, se convierte en un portador de presagios, aunque lo haga de manera inconsciente; el segundo obra premeditadamente por medio del maleficio. En “Lo siniestro”, el autor señala que:

El análisis de estos diversos casos de lo siniestro nos ha llevado a una vieja concepción del mundo, al *animismo*, caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa, por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos (Mana [*sic*]) y finalmente por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de este período evolutivo se defendía contra la innegable fuerza de la realidad.⁴⁰

Quizá el tema de los presagios sea uno de los más antiguos en cuanto a lo siniestro se refiere; no obstante, la presente cita nos recuerda que no es una cualidad vista solo en la mente humana; hay evidentes registros en el mundo clásico que testimonian esta práctica

³⁸ *Ibid.*, p. 2496.

³⁹ *Ibid.*, p. 2497.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 2497.

humana. Recuérdese, por ejemplo, el oráculo de Delfos, que realiza algunos de los vaticinios más reconocidos de la tragedia griega como es el caso del destino de Edipo. Sin ir más lejos, el relato titulado “La pata de mono”, de W.W. Jacobs muestra –si lo interpretáramos de acuerdo con Freud–, el empleo de un objeto dotado de magia a través del cual pueden cumplirse los deseos más fervientes de alguien, aunque esto desemboque en consecuencias fatales.

Muchos rasgos estudiados por Freud en su ensayo se hacen presentes en la narrativa de Esquinca, incluso más allá de los que el psicoanalista considera siniestro; tal es el caso del sentimiento de asco. Al respecto, Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*, analiza de manera admirable la propuesta de Freud y la hace extensible a otras sensaciones dignas de notar como la repulsión y lo abyecto. Pero vayamos al análisis de nuestro primer cuento.

“Mientras sigan volando los aviones” narra la historia de un hombre que sueña con desastres aéreos. Así, la oración inicial del cuento “Esa noche, Gabriel Galván no soñó con aviones que caían” (p. 23), consigue resumir el asunto de la historia. El argumento se ocupa de mostrar cómo el protagonista encara el porvenir y ejecuta un falso atentado en el aeropuerto de la Ciudad de México; sin embargo, en este el personaje termina abatido por un policía que forma parte del sueño inicial del personaje.

La historia es narrada por una voz omnisciente por medio de fragmentos intercalados en los que conocemos detalles de los tres personajes principales, hasta hacerlos coincidir en espacio y tiempo al final del relato. El primero, Gabriel Galván, se define como un personaje que sueña cataclismos, como un ser que conoce el momento preciso en que llegará el caos y que se identifica como alguien predestinado a cumplir una misión trascendente en su vida. El segundo, Mariano Ruiz, es un personaje cuyos rasgos responden al del policía o el detective que posteriormente resolverá el enigma del relato; y, finalmente,

Lydia, empleada del aeropuerto Benito Juárez, quien se verá relacionada con el personaje de Galván a través del diario de memorias donde este narra sus caóticos sueños.

Si bien, Freud confiere importancia a la realización del deseo, vamos a ver en el relato de Esquinca que no existe deseo como tal, puesto que el personaje sueña, es decir, no espera que la tragedia se materialice ni manifiesta interés en verla ocurrir; no obstante, sí existe la consumación de un deseo: el protagonista quiere morir para poder liberarse. Tal idea es representada a través de lo onírico: “Sabía perfectamente lo que tenía que hacer y lo que sucedería. Lo había soñado infinidad de veces: los policías confundiendo sus acciones para que un pequeño sacrificio restaurara el frágil equilibrio entre el cielo y la tierra” (p. 24).

Así pues, Gabriel Galván corresponde a la categoría de persona extraña, opta por el auto sacrificio; no solo es capaz de conocer el destino de los aviones sino el rumbo que tomará su propia existencia; es un portador de tragedias, una suerte de oráculo de la fatalidad. Es un personaje que se torna siniestro por los rasgos a los que responde y porque su presencia representa lo trágico en el relato.

En *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías resume la propuesta de Freud diciendo que “un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)”.⁴¹ Por tanto, podemos ubicar estos rasgos en Galván y las consecuencias que conlleva cruzarse con él dentro del mundo posible creado en la narración. Al respecto, es necesario hablar sobre la función que cumple el diario de Gabriel Galván en el relato pues este, al contener los sueños del autor, se transforma en una forma de instrumento oracular, un objeto que al ser leído puede contaminar la vida del lector –emoción que hace extensible a

⁴¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 5ª ed., 2001, p. 43.

cada lector que toma el texto de Esquinca—. Así, vemos en esta historia que Lydia llega a sentir incomodidad y miedo, acaso una sensación directamente relacionada con lo siniestro, por la minuciosidad con que su autor redactaba su diario:

Ese cuaderno contenía los registros de una mente extraña. Su dueño soñaba todas las noches con aviones que caían sobre la ciudad. Cada accidente estaba descrito con detalle, incluyendo el número de pasajeros y las mutilaciones que sufría cada cuerpo. Pero lo más curioso es que el pasajero estaba convencido —lo dejaba claro al final de cada relato— de que sus sueños evitaban que ocurrieran auténticos accidentes (p.25).

Es importante señalar que hacia el final de la narración puede observarse que se desarrollan otros temas distintivos de lo siniestro. Por una parte, el tema del doble, puesto que llega un momento de reconocimiento entre Galván y Ruiz que se advertía desde el inicio de la narración, cuando ambos personajes vestían gabardinas grises de aspecto desgastado: “El parecido de los atuendos lo hizo sonreír. ¿Las cosas ocurrían por casualidad o porque había una suerte determinada?” (p. 25). A propósito, Freud menciona en su ensayo lo siguiente: “Nos hallamos así, ante todo, con el *tema del doble* [...] con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de procesos anímicos de una persona a su doble —lo que nosotros llamamos telepatía—”.⁴² Este rasgo lo podemos observar en los personajes masculinos de nuestro relato en virtud de que comparten una imagen y en razón de que, finalmente, transmiten el contenido de sus sueños a otros personajes. Por otra parte, se presenta el tema del retorno, el regreso a un mismo punto de partida, puesto que el destino que recorre Ruiz en la narración no es otro que el convertirse en lo mismo que fue Galván antes de morir, es decir, el soñador de accidentes aéreos ahora

⁴² S. Freud, *op. cit.*, p. 2493.

sería él: “Levantó la vista: nada perturbaba el cielo. Antes de abandonar la azotea, en un gesto mecánico, dejó su gabardina sobre el catre. Esa noche comenzaría a soñar con aviones” (p. 29). Vemos aquí cómo Ruiz en definitiva debe afrontar el mismo destino que Galván; de esta suerte, se da una sucesión de acontecimientos en forma especular. Al respecto, Trías menciona en su trabajo: “La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural”.⁴³

Así, entonces, “Mientras sigan volando los aviones” es un relato que reúne un considerable número de motivos relativos a lo siniestro, aunque en este caso el tema que sobresale es el concerniente a los presagios ya que desde el comienzo del relato son estos los que articulan la historia, de cuyas consecuencias sobrevendrá el desenlace y, con ello, el efecto estético de la narración.

El siguiente relato, “El amor no tiene cura”, narra la historia de un hombre desesperado por recuperar a una esposa que lo ha abandonado; debido a esto recurre a la ayuda de una bruja denominada “la Pitonisa”, la cual impone al protagonista una misión que debe cumplir o de lo contrario no podrá recuperar a su cónyuge. La voz narrativa corresponde a la primera persona. Uno de los temas principales del relato es la obsesión por recuperar al ser amado; sin embargo, el tema más evidente es la brujería. La primera línea del relato reza llanamente así: “Creí que las brujas salvarían mi vida” (p. 53). Con relación al apelativo de “La pitonisa”, el diccionario de la RAE ofrece las definiciones siguientes:

Del lat. tardío *pythonissa*.

1. f. adivinadora.

2. f. Sacerdotisa de Apolo, que daba los oráculos en el templo de Delfos sentada en el trípode.

⁴³ E. Trías, *op. cit.*, p 43.

3. f. Encantadora, hechicera. U. en la traducción de algunos lugares de la Escritura. La pitonisa de Endor.

Como podemos observar, la pitonisa es el nombre que recibían las sacerdotisas que cultivaban la adivinación y, por decir así, tenían una forma de contacto privilegiado y mágico con las deidades. Dichas mujeres podían comunicar de este modo el destino de los seres humanos. En el cuento de Esquinca, tenemos así en una de las primeras escenas que una cantidad considerable de personas –en la que se incluye al protagonista–, acude a consultar a la bruja para conocer lo que la fortuna le depara. La mujer toma el papel de oráculo y sacerdotisa. Leemos en el texto lo siguiente: “Media hora después, estaba sentado en una minúscula recepción junto a un grupo de personas desconocidas y de estratos sociales variados. Una mujer sentada frente a un escritorio me había informado que antes de mí faltaban por pasar cuatro personas. ‘Carajo’, pensé, ‘de haber sabido ni me apuro’” (p. 53). El tema freudiano comienza así dentro del texto; no obstante, el matiz siniestro de la situación se manifiesta sucintamente hasta el momento del vaticinio funesto que realiza la Pitonisa a nuestro protagonista:

–Perdiste a una mujer –dijo.

–Sí. Mi esposa me dejó hace seis meses.

–Todavía la amas. Ella a ti también. La puedes recuperar...

– ¿Cómo? Haré lo que sea.

–Tienes que volver aquí en tres días con un ramo de crisantemos. Tu vida va a cambiar, ya lo verás. Si es que logras llegar...

– ¿A qué se refiere?

–Algo te va a impedir venir aquí. Te vas a enfermar o igual y te va a dar flojera. Pero si vienes, tu problema se arreglará. Te lo garantizo (p. 54).

La Pitonisa profetiza un evento negativo al protagonista del relato. No es un destino veraz del que se habla; es, de hecho, incierto y sombrío ya que, de no acudir a su cita, el protagonista sufrirá la consecuencia de su falta. Vemos cómo se manifiesta uno de los motivos freudianos de lo siniestro que Trías rescata y que fue anteriormente citado: la Pitonisa, como personaje siniestro, es portadora de un presagio funesto. Podría tratarse de una simple petición de regresar, pero al añadir la advertencia “Si es que logras llegar”, convierte sus palabras en una amenaza, en un infortunio del cual solo cabe esperar una consecuencia negativa –en su caso, la desdicha amorosa, el riesgo de no recuperar a su esposa–. Tras las palabras de la adivina, los días de nuestro personaje se tornan oscuros pues comienza a desarrollar un sentimiento de paranoia hacia todo lo que le rodea. Intenta cumplir su meta a cualquier precio; por ejemplo, evita tomar baños, toda vez que el agua fría de su casa podría provocarle una enfermedad, motivo suficiente para evitar su llegada a la cita. Otra medida que adopta el personaje es evitar comer alimentos próximos a la caducidad pues de igual manera podría caer en él un mal provocado por la ingesta. Sobre este aspecto en particular, Freud señala que:

En *El anillo de Polícrates*, el huésped se aparta horrorizado al advertir que todos los deseos del amigo se cumplen al instante, que cada una de sus preocupaciones es disipada sin tardanza por el destino. Su amigo se le ha tornado «siniestro». La razón que para ello se da a sí mismo –que *quien es demasiado feliz debe temer la envidia de los dioses*– nos parece demasiado oscura, pues su sentido está velado mitológicamente.⁴⁴

Así pues, tenemos en el cuento de Esquinca dos personajes que se tornan siniestros. Por una parte, la Pitonisa, en virtud de que, si bien, este personaje no hace evidente sus malos deseos tal como lo indica Freud, sí podríamos decir que su sola presencia provoca

⁴⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 2496.

“malfortunios”, como tiene a bien señalar Trías, lo cual la convierte en poseedora de malos presagios; por otra, podría considerarse al narrador-protagonista como entidad siniestra, puesto que sus actitudes toman un camino negativo tras el vaticinio que la adivina realiza, es decir, que la idea de cruzarse con un individuo portador de lo fatídico tendrá como consecuencia la desgracia.

En este momento es oportuno recordar que la categoría de lo siniestro no recae solo en personas de apariencia extraña. Hemos visto en una cita del propio Freud algunas páginas atrás que también pueden atribuirse a otros elementos fuerzas mágicas. En el presente relato, tenemos al comienzo la presencia de una rata muerta, la cual no porta precisamente un mal presagio, pero sí se relaciona con lo negativo en tanto que su papel en la historia supone una conexión directa con el mal y la fatalidad, características que desde el inicio distinguen a este personaje:

Salí de mi departamento aquella mañana y, frente a la puerta de uno de mis vecinos, encontré una rata muerta. Enorme. Parecía un gato. Más que repugnancia, sentí miedo: aquello era un mensaje directo sobre lo que se gesta en los intestinos de la ciudad. Brinqué el animal, abrí la reja exterior, subí a mi auto y arranqué apurado: iba tarde a mi cita con la Pitonisa (p. 53).

La rata se impone como un símbolo de lo grotesco, de lo abominable, y ello provoca que tenga una repercusión importante sobre el personaje. Su presencia no presagia pero representa el infortunio en razón de que su figura aparece al principio del cuento, permanece durante el desarrollo de la narración y, de este modo, concluye como si las ratas significaran el más siniestro de los males para nuestro narrador: “Me senté en el sillón de la sala, escoba en mano. Me dije: ‘Pon atención a cualquier ruido. Vendrán más ratas. Ellas no se largarán jamás’” (p. 62).

Así pues, la rata se relaciona con la enfermedad y lo infeccioso. Recuérdese, por ejemplo, *Nosferatu: phantom der nacht* (1979), de Werner Herzog,⁴⁵ la célebre película donde las ratas, a manera de plaga, descienden de un navío desolado, abordado solo por sus tripulantes muertos y transmiten la peste a una comunidad entera que poco a poco se va mermando ante el maleficio llevado por el conde Drácula. El hecho de que Esquinca incluya una rata muerta contribuye al sentido idóneo de la atmósfera malsana de ese mundo posible. La figura del roedor es una manifestación directa de la muerte, como se ha visto desde siempre en otros casos de la literatura universal; piénsese, por ejemplo, en el cuento ya clásico de “El pozo y el péndulo”, de Edgar Allan Poe, donde las ratas tienen un papel importante de modo que ayudan a la configuración del ambiente macabro de la historia. En este relato, se da cuenta de un prisionero de guerra caído en manos de la Inquisición; la celda de diabólica estructura depara al presidiario únicamente la muerte; se trata pues, de fenecer a causa del pozo o de la afilada cimitarra oscilante. La rata, aunque actúa más como salvadora del protagonista, no deja de ser una figura funesta, conserva ese carácter mítico-simbólico de la peste negra que, por ende, la vincula inevitablemente a la muerte. La humedad de la cloaca, la oscuridad de la celda y la glotonería de los roedores plasman en este relato el terror casi sobrenatural que generan los roedores: “Hacía varias horas que cerca del caballete sobre el que me hallaba acostado se encontraba un número incalculable de ratas. Eran tumultuosas, atrevidas, voraces. Fijaban en mí sus ojos rojos, como si no

⁴⁵ Werner Herzog (dir.), *Nosferatu: phantom der nacht* (prod. Werner Herzog; guion Werner Herzog; elenc. Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz *et al.*; mús. Popol Vuh; foto. Jörg Schmidt-Reitwein). Gaumont, Wismar, Alemania, 1979, 107 min. [Película].

esperasen más que mi inmovilidad para hacer presa. ‘¿A qué clase de alimento –pensé– se habrán acostumbrado en este pozo?’”.⁴⁶

Otro de estos casos es “Las ratas del cementerio”, de Henry Kuttner, donde la función de los animales es meramente destructora. Se trata de un cuento que conserva los elementos clásicos del relato de terror que tanto nutriría la pluma de Lovecraft. En el texto vemos con claridad cómo las ratas toman un matiz de tintes fantásticos que van a intensificar el temor supersticioso y la idea de los roedores como plaga de proporciones apocalípticas. En este cuento es necesario relacionar la idea del miedo a estos seres más allá de la sensación del asco que estos producen., tal es el ambiente que genera el cuento de Esquinca. Por último, conviene citar *El umbral de la noche*, de Stephen King. En unos de sus cuentos, “El último turno” –de manera similar a la de Kuttner, el *best seller* norteamericano– se rescata la idea de la rata como ser monstruoso y genera más que nada horror en sus lectores, así como el intenso sentimiento de repugnancia que Trías desarrolla en su libro.

Vemos, en consecuencia, que las ratas aportan como arquetipos culturales un valor siniestro, de modo que su carácter potentemente sensible connota el sentido de un mal presagio. Para estudiosos del símbolo como Juan Eduardo Cirlot, las ratas son representaciones del mal: “Se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China. El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante”.⁴⁷ Así y todo, para Jean Chevalier las ratas también pueden revelar signos favorables: “la rata es en Asia un animal de buen augurio”.⁴⁸

⁴⁶ Edgar Allan Poe, “El pozo y el péndulo”, en *Cuentos completos*. Penguin Clásicos, Ciudad de México, 2016, p. 613.

⁴⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 9ª ed., 1992.

⁴⁸ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986.

Sin embargo, en atención a la interpretación que ofrece Cirlot, la rata es una entidad que propicia repugnancia. No es extraño que la gente comúnmente tema la presencia de estos seres en el hogar o, bien, que huya despavorido ante su presencia intimidante. Aunque, como dijimos líneas arriba, en el cuento de Esquinca el protagonista no siente específicamente náuseas ante la visión del cadáver, es innegable que hacia el final la repulsión es evidente y el horror se ve acrecentado ante la idea del arribo de otras ratas. Y es que, en efecto, para Eugenio Trías el asco es una categoría que alimenta lo siniestro; de hecho, al abordar esta sensación, el filósofo español alude a la rata como medio para subrayar las características del estado nauseabundo. Veamos su ejemplo:

Entre los tabús programáticos de la especie humana, esos universales antropológicos, se puede inventariar el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición [...]. También lo que atenta las fuentes mismas del vivir, así la rata, transmisora atávica de infecciones apocalípticas. Tanto más si está muerta y despanzurrada.

Alguien anda desprevenido por la calle y pisa una rata muerta medio espachurrada. Se sigue automáticamente un grito de dolor y espanto. Si es otro aquel a quien tal malfortunio le sucede, el mirón incidental logrará acaso vencer, si media distancia suficiente, el horror y la repugnancia que la escena espontáneamente le produce. ¿Qué sentimiento tiene el poder de sublimar y transfigurar el asco en estas condiciones?⁴⁹

La cita de Trías ejemplifica de la mejor manera un tema que en la narrativa de Esquinca es esencial –tema al que seguramente volveré en algún momento–, el cual, puede llevar a un individuo al sentimiento de horror más elevado o, bien, producir un sentimiento de vacío y perplejidad ante algo un espectáculo tan abyecto. Así pues, la figura de la rata es un elemento que trasciende por su simbolismo cultural. La proyección que han adquirido las ratas en diferentes momentos históricos –pensemos en la peste negra provocada por la

⁴⁹ E. Trías, *op. cit.*, p 22.

infección de estos roedores durante la Edad Media–, hasta su aspecto mítico, ha contribuido a su representación siniestra en la literatura. Así, los mundos creados por Esquinca recrean y, en todo caso, potencian las fibras del miedo a través de las ratas.

Lo aparentemente animado

Hemos visto ya –como parte del inventario de los motivos siniestros que Freud define en su ensayo–, algunos de estos temas reflejados en los cuentos de Esquinca. Los presagios, las maldiciones, los malos augurios e incluso el tema del doble en “Mientras sigan volando los aviones” y “El amor no tiene cura”, respectivamente, comienzan a definir ya, para nuestro propósito, las atmósferas en las que surgen las historias de nuestro autor. En este apartado, haré revisión de uno de los temas que sustentan las teorías de Ernst Jentsch y que Freud cuestiona y desarrolla en su trabajo ya aludido. Me refiero a lo “aparentemente animado”. Para cumplir con nuestro propósito, analizaré el cuento “Espantapájaros”, de *Los niños de paja*, y “Sueña conmigo”, del tercer libro de Esquinca, *Mar negro*.

Tenemos entonces que Freud se remonta hasta los pioneros en el tema de lo siniestro y rescata las propuestas donde E. Jentsch propone que un ser con apariencia viviente posee en efecto vida, y que este rasgo es por excelencia una de las principales categorías de lo siniestro; no obstante, para llegar a una conclusión favorable sobre este aspecto, Freud realiza una lectura analítica de *El hombre de la arena*, de E.T.A Hoffman, con lo cual consigue señalar un elemento que, al menos en el relato que selecciona, representa un motor mayor del sentimiento de lo siniestro.

El hombre de la arena es un relato de carácter epistolar que narra la anécdota de un personaje llamado Nataniel y un perturbador episodio de su infancia en donde identifica al desagradable abogado llamado Copelius con la figura del hombre de la arena, el cual

realizará visitas nocturnas a su casa que significarán los momentos más aterradores de su juventud dada la sugestión generada a partir de la historia narrada por su madre y su nana sobre el personaje que da nombre al relato y que, posteriormente, provocará la muerte de su padre en un fatal incendio. De la misma manera se desarrolla la anécdota de Nataniel con la muñeca Olimpia, “hija” del profesor Spalanzani, que más tarde se descubrirá como ser inanimado, hecho que culminará con la locura del protagonista del relato, y es sobre este punto que Freud reflexiona, puesto que no debe considerarse, según el autor, que la muñeca como objeto aparentemente animado, sea el principal objeto siniestro de la narración, sino uno más oscuro: el tema del arenero, que aterroriza a los niños pues los enceguece con arena y los roba en costales para ofrecérselos a sus hijos, quienes consecutivamente devorarán sus ojos; esto, desde luego, sugiere una conexión a un tema más propio de Freud, puesto que el temor a perder un miembro, y especialmente los ojos, ejemplifica el complejo de castración que a su vez se vincula a la pérdida del miembro viril como uno de los miedos más profundos y enigmáticos, Freud señala que:

Colocándose en un punto de vista racionalista, podría tratarse de negar que el temor por los ojos esté relacionado con la angustia de castración: se encontrará entonces perfectamente comprensible que un órgano tan precioso como el ojo sea protegido con una ansiedad correspondiente, ya hasta se podrá afirmar que tampoco tras la angustia de castración se esconde ningún secreto profundo, ninguna significación distinta de la mutilación en sí. Pero con ello no se toma en cuenta la *sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril*, manifestada en sueños, fantasías y mitos, ni se logrará desvirtuar la impresión de que precisamente la amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos.⁵⁰

⁵⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 2491.

El tema de la castración es pues, uno de los que para Freud tienen mayor fuerza con respecto a lo siniestro. Así lo refiere Olga Estrada Mora en su texto “La estética y lo siniestro” donde lo pone a la par de temas como la magia, las actitudes frente a la muerte y la omnipotencia del pensamiento; sin embargo, y a pesar de la insistencia de Freud sobre la figura del arenero como principal motivo siniestro, Eugenio Trías elabora un listado de categorías en donde destaca lo dicho por ambos autores:

«La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado»: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto de unión sutil entre lo inanimado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente: un cuadro que parece tener vida.⁵¹

Así pues, el tema de lo aparentemente animado se extiende por la literatura como una tradición y es posible encontrarlo en obras clásicas y contemporáneas. En la mitología griega, por ejemplo, se habla de los primeros autómatas pues se sabe que Prometeo crea al ser humano y que Hefesto fabricaba mujeres que se ocupaban de ayudarlo en sus labores dedicadas a la herrería, así como también es creador Talos, el gigante de bronce. En otros casos tenemos relatos como *La venus de Ille* (1835), de Prosper Mérimée, donde se narra cómo un visitante de la ciudad de Ille es testigo de la venganza efectuada por una antigua estatua de Venus que toma vida para matar a un hombre. Otro es *El Golem* (1915), de Gustav Meyrink, que tiene como eje central un antiguo mito judío que consiste en la creación de un ser a partir de la Cábala y que tras consumir su invocación se convierte en portador de tragedia e infortunios. No es necesario mencionar las similitudes que existen entre estas obras y el relato de Hoffman.

⁵¹ E. Trías, *op. cit.*, p 43.

Con mayor cercanía al tema, la narrativa mexicana ofrece dos textos que vale la pena conocer; el primero: “La sorpresa”, de Guadalupe Dueñas, es un relato que sin dejar lugar a dudas se adscribe a la línea de lo siniestro y resulta un grato ejemplo de la narrativa de terror mexicana que se gestó en la llamada Generación de Medio Siglo. En el texto se habla sobre la decoración de un pino navideño que consiste en una serie de muñecos y no la parafernalia tradicional con que suelen ser decorados; el árbol, de macabro aspecto genera temor en el hijo del matrimonio que discute sobre la peculiar decoración. Mientras la pareja argumenta sobre el tema, el hijo advierte, no sin avisar a sus padres, que los pequeños seres han comenzado a moverse y que lo amenazan, naturalmente es ignorado por ellos, hasta que el relato culmina con la muerte del niño ocasionada por la visión lúgubre de cientos de pequeñas heridas cubriendo su cuerpo. El segundo relato, “Chac Mool”, de Carlos Fuentes, ocupa también un puesto distinguido en la cuentística fantástica de nuestro país. En el texto, estructurado a modo de diario encontrado, el protagonista narra cómo adquiere una antigua figura de un Chac Mool en un mercado de la Ciudad de México, y cómo, ante su estupefacción es testigo de diversos hechos sobrenaturales acaecidos en su departamento: imparables fugas de agua, pasos en la noche, ruidos, desórdenes y la siniestra metamorfosis de la escultura en un humano que poco a poco lo va expulsando de su hogar hasta llevarlo a sufrir una muerte terrible. Tenemos pues, en ambos casos dignos ejemplos de literatura siniestra que han desarrollado el tema de los objetos aparentemente animados.

En “Sueña conmigo”, Bernardo Esquinca ofrece un relato que explora este tema desde una perspectiva un tanto distante de la de los autores referidos, puesto que la muñeca que presenta Esquinca no es animada, sino que se manifestará a través de una serie de pesadillas experimentadas por el protagonista. Su argumento versa sobre un hombre que reúne una colección de muñecas antiguas que como rasgo particular comparten historias

macabras en la historia que va desde su fabricación. Cierta día el narrador del texto recibe una muñeca de origen desconocido y mientras su presencia se va tornando cada vez más inquietante, decide pedir ayuda a un detective, mismo que le hace llegar la figura, de esta manera llega a desentrañarse un conflicto familiar que convertirá a la muñeca en portadora de una maldición gestada en el odio de su hermana gemela abandonada en un orfanato. Al tiempo que el argumento principal del relato, el autor presenta una serie de documentos sobre algunas de las muñecas que ha adquirido en donde ofrece datos de fabricación, origen y una breve narración sobre la maldición que supuestamente las vuelve parte de su colección. Al final se ofrece una ficha sobre la muñeca principal del cuento.

Así pues, al igual que en otros de los relatos vistos, el tema de las muñecas sugiere un amplio conocimiento de la cultura popular en general por parte del autor. Es bien sabido que la literatura y el cine han hecho del tema de lo aparentemente animado una parte fundamental del género de terror y de la ciencia ficción, así se hable de autómatas, robots, estatuas o muñecas y es que, como ya ha referido Freud, la imagen de una entidad de apariencia animada o bien, algo que sabemos no puede de ninguna manera vivir y que de pronto adquiere movimiento, no puede sino generar un terror arcaico que se gesta en la infancia y que sigue provocando inquietud aun en la etapa adulta.

En un principio el título del cuento “Sueña conmigo”, sugiere la idea central del relato pero sin ser evidente, es decir, no lanza atisbos, ni indicio alguno del tema que se abordará, ni imágenes que evidencian que el narrador contará una historia que trata sobre muñecas, esta información, sin embargo, llegará a los lectores al instante de adentrarse en el texto; no obstante, el título tomará significado hasta después, cuando sepamos que “Sueña conmigo” es una expresión articulada por Greta, la muñeca, en la actividad onírica del narrador. La primera línea del texto reza: “Mi casa está llena de muñecas

embujadas”,⁵² a partir de esta oración surgen una serie de imágenes e ideas arraigadas a la colectividad de la Ciudad de México o a conocimientos de mayor excentricidad, piénsese, por ejemplo, en la tétrica imagen de la famosa Isla de las muñecas, en Xochimilco, donde el tétrico aspecto y las historias de espíritus y fantasmas que circundan el sitio han generado temor, pero también un creciente interés turístico, cabe mencionar que a dicha atracción se le dedica un cortometraje en la película *México bárbaro* (2014).⁵³ La oración inicial, y todo lo que viene, remite también a la cultura del cine:

Son mi posesión más valiosa, la envidia de mis colegas coleccionistas. Llevo veinticinco años recolectándolas en tiendas de antigüedades, bazares, ventas de garaje, tianguis e incluso más recientemente en Internet. Mi afición por los viajes me ha permitido adquirirlas en distintas partes del mundo. Por eso mi colección es tan valiosa. A todas las precede la leyenda de estar poseídas, todas tienen una historia siniestra detrás (p. 129).

Casi resulta imposible imaginar que la narrativa de Esquinca no se nutre del vasto mundo del cine de terror, y es difícil, en especial para quienes están familiarizados con el tema, no imaginar las atmósferas de importantes películas de culto como *The devil-doll* (1936), de Todd Browning,⁵⁴ *Dead of night* (1945), de Charles Crichton,⁵⁵ *House of wax* (1953), de André de Toth⁵⁶ o *Trilogy of terror* (1976), también de Dan Curtis.⁵⁷ Quizá sea

⁵² Bernardo Esquinca, “Sueña conmigo”, en *Mar negro*. Almadía, México, 2016, p. 129. En adelante se cita por esta edición, señalando directamente el número de página.

⁵³ Jorge Michel Grau, Laurette Flores Bornn *et al.* (dir.), *México bárbaro* (prod. Salomón Askenazi, Hugues Barbier *et al.*; guion Isaac Exban, Laurette Flores Bornn *et al.* elenc. Adrián Aguirre, Dulce Alexa *et al.*; mús. Joel Alonso, Edy Lan). LuchaGore Production, Oniria Films *et al.*, México, 2014, 105 min. [Película].

⁵⁴ Todd Browning (dir.), *The devil-doll* (prod. Tod Browning; guion Garret Fort; elenc. Lionel Barrymore, Maureen O’Sullivan *et al.*; mús. Franz Waxman; fotógr. Leonard Smith). MGM, Estados Unidos, 1936, 78 min. [Película].

⁵⁵ Charles Crichton, Alberto Cavalcanti *et al.* (dir.), *Dead of night* (prod. Michael Balcon; guion John Baines, Angus MacPhail; elenc. Mervyn Johns, Roland Culver *et al.*; mús. Georges Auric; fotógr. Stanley Pavay). Ealing Studios, Reino Unido, 1945, 103 min. [Película].

⁵⁶ André Toht (dir.), *The house of wax* (guion Crane Wilbur; elenc. Vincent Price, Phyllis Kirk *et al.*; mús. David Buttolph; fotógr. Bert Glennon). Warner Bros, Estados Unidos, 1953, 88 min.

más evidente observar estas relaciones en el aspecto biográfico del protagonista y su infancia, puesto que el argumento del relato inevitablemente termina por relacionarse con el pasado, con la representación infantil que existe entre las muñecas y el tema del juego, como ocurre en una cantidad considerable de películas de terror, lo que desde luego ha sido explotado por la cultura pop aun en nuestros días y por consiguiente se ha convertido en un cliché.

Con respecto al tema de lo infantil se puede establecer una primera y evidente, relación entre las figuras de muñeca y niño, si se considera el valor de los juegos infantiles; no obstante, gran parte de las historias macabras sobre muñecas involucran también a niños. Freud señala lo siguiente:

Pero con las muñecas nos hemos acercado bastante a la infancia. Recordaremos que el niño, *en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados*, y que gusta tratar a su muñeca como si fuera de carne y hueso. Hasta llegamos a oír ocasionalmente, por boca de una paciente, que todavía a la edad de ocho años estaba convencida de que si mirase a sus muñecas de una manera particularmente penetrante, éstas adquirirían vida.⁵⁸

Freud acepta que los temores fundamentados por Jentsch y vistos en sus propios pacientes pueden ser fácilmente demostrados y aceptados como rasgo de lo siniestro, pero continúa rebatiendo la idea de “El hombre de arena” y de la entidad que da título al relato como verdadero motivo. Antes que representar un temor angustiante, la imagen del muñeco viviente representa un deseo, recuérdese que en el cuento de Hoffman Nataniel se enamora de la muñeca Olimpia antes de temerla y que para él solo resulta amenazante la figura del

⁵⁷ Dan Curtis (dir.), *Trilogy of terror* (prod. Dan Curtis; guion William F. Nolan, Richard Matheson *et al.*; elenc. Karen Black, Robert Burton *et al.*; mús. Bob Cobert; fotógr. Paul Lohmann). ABC Circle Films, Estados Unidos, 1975, 72 min. [Pélicula].

⁵⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 2493.

abogado, lo siniestro entonces, se origina en un deseo infantil y asimismo lo señala el psicoanalista: “De modo que en este caso la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan solo en una creencia infantil”.⁵⁹

En el cuento de Esquinca podemos ver cómo se materializa este deseo, que no se funda precisamente en el deseo infantil freudiano, es decir, la ilusión que genera en el infante el contemplar a su muñeca en movimiento, sino que surge a partir del deseo de hacer daño, algo parecido al vudú o al mal de ojo, si se recuerda que los maleficios también son pieza fundamental de lo siniestro. Conforme avanza la narración el lector descubre que quien narra tuvo alguna vez una hermana gemela a quien había prometido no abandonar nunca, ambos, reclusos en un orfanato, son adoptados por una pareja de ricos que tiempo después deciden regresar a la hermana pues resuelven que no les hace ninguna falta, sin objetarse, el protagonista del cuento rompe su promesa y decide quedarse con la pareja, tiempo después viene el olvido y posteriormente el deseo ferviente de venganza. El único personaje que no abandona a la hermana del protagonista es su muñeca, el orfanato cierra sus puertas, pero ella permanece enclaustrada y justo antes de morir susurra al oído de la muñeca la frase “sueña conmigo”. Tiempo después, y Esquinca no ofrece una explicación para esto, el juguete llega a manos del coleccionista solo para irrumpir en su paz espiritual pues esta genera una atmósfera extraña y por las noches lo visita en sueños: “Desde entonces, ella acude todas las noches a visitar a su hermano. Y, aunque a él no le gusta, ahora son inseparables” (145). Es en este punto que el narrador adquiere el temor infantil, y por consiguiente, se puede considerar a la muñeca Greta como un ser aparentemente animado, pues, aunque solo se manifiesta a través del sueño, es evidente que el protagonista

⁵⁹ *Idem.*

se ve aquejado por la presencia de la muñeca aun estando despierto y el temor a que esta cobre vida se acrecienta conforme sus ensoñaciones se vuelven más violentas y el trabajo del detective da sus resultados.

Quizá pueda establecerse una comparación entre este cuento de Esquinca y “La muñeca reina”, de Carlos Fuentes, puesto que al final, en los dos textos se suscita lo extraño en relaciones que tienen la infancia como punto de partida. Queda aquí demostrado lo que Eugenio Trías señala cuando habla sobre los autómatas, figuras de cera, muñecas etc.:

Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que algunas de las dimensiones más hondas del erotismo.⁶⁰

Simbólicamente, las muñecas tienen un peso importante cuando se trata del tema de la infancia, pero también su figura se ha visto arraigada a la representación de enfermedades mentales como ocurre en la película *Tourist trap* (1979), de David Schmoeller,⁶¹ en la que un psicópata elabora maniqués con los cuerpos de sus víctimas. La definición que Juan Eduardo Cirlot ofrece sobre la muñeca es la siguiente:

La muñeca como símbolo tiene más presencia en psicopatología que en las corrientes fundamentales del simbolismo tradicional. Es bien sabido que en varias enfermedades mentales el paciente crea una muñeca, que procura mantener oculta. Según J.-J. Rousseau, la

⁶⁰ E. Trías, *op. cit.*, p. 43.

⁶¹ David Schmoeller (dir.), *Tourist trap* (prod. J. Larry Carrol; guion David Schmoeller; elenc. Chuck Connors, Jocelyn Jones *et al.*; mús, Pino Donaggio; fotógr. Nicholas Josef von Sternberg). Charles Band Productions, Estados Unidos 1979, 90 min. [Película].

personalidad del individuo enfermo se proyecta en el juguete. En otros casos se ha interpretado como una forma de erotomanía o desviación del instinto maternal: dicho de otro modo, una vuelta o regresión a un estado infantil. Recientemente, en el llamado “Pop-art”, las muñecas han sido incluidas en imágenes pictóricas informales. En España, Modesto Cuixart ha creado la obra más impactante y profunda de este tipo, cuyo simbolismo manifiesto se asocia a los *putti* del arte renacentista, aunque, por una inversión del significado, las muñecas de Cuixart se muestran mutiladas y sucias, como si fuesen cadáveres de niños exterminados por bombas u otras fuerzas destructivas (323).⁶²

Vemos pues, que Cirlot desarrolla una definición acertada en cuanto al tema de la enfermedad mental pero también con respecto a lo dicho sobre el regreso al estado infantil, pues este es el tema manifiesto del relato de Esquinca y en general de muchos otros ejemplos como veremos en el siguiente cuento.

En “Espantapájaros”, se ofrece otro punto de vista en relación del mundo de la infancia con lo inanimado muy diferente al que se presenta en “Sueña conmigo”. El texto narra sobre los periodos vacacionales que toma un grupo de niños en una propiedad rural familiar en los cuales se dedican al juego de las escondidas. En la búsqueda de sitios para ocultarse la granja les produce fascinación y curiosidad, pero evitan la proximidad dadas las advertencias del primo mayor del grupo, pues, según se narra, en la granja todas las noches aparece el fantasma de un granjero que, en realidad, no es más que un viejo espantapájaros. La historia, más que presentar un relato de tema fantástico encierra en su breve extensión una narración sobre el incesto.

El cuento de nuevo dispara el tema de los temores infantiles. No se basa en el deseo de ver andar una figura inanimada sino en la directa representación del miedo. El temor es infundado en la oralidad, en la habladuría, en la falsedad del relato que generan figuras

⁶² J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 323.

como “el coco”, “el hombre del costal”, “el robaniños”; hay en el texto una presencia, una imagen fantasmal o demoniaca que acecha a los protagonistas y que se convierte en vertedero de pesadillas:

Cierta noche de tormenta –le había confesado–, Edgar le mostró al fantasma. Él no quería, pero fue llevado a la fuerza. En medio del sembradío, bajo la luz de los relámpagos, observó la aterradora aparición: se elevaba por encima de las mazorcas, extendiendo los brazos como si quisiera abrazarlo. Los cabellos del granjero parecían serpientes y en el rostro tenía una mueca congelada, a medio camino entre una sonrisa y un grito (44).

En este sentido el relato funciona de la misma manera que “El hombre de la arena”, puede incluso señalarse que “Espantapájaros” comparte algunos de los rasgos de la narración de Hoffman según lo que Freud explica. Al principio tenemos una advertencia, en Hoffman la madre de Nataniel cuenta al pequeño sobre este personaje para obligarlo a dormir y dejar trabajar a su padre, esto genera curiosidad en el infante; después la nana ofrece la historia con lujo de detalles y aunado al morbo de conocer a la figura que todas las noches va a su casa, llega el miedo. En Esquinca, está la advertencia de Édgar, el primo mayor, quien dice a los demás que nunca deben acercarse a la granja: “Nadie debía visitar la granja abandonada, porque en ella rondaba el espíritu de su antiguo propietario: un granjero enloquecido que asesinó a su familia con la guadaña y después se suicidó rebanándose el cuello” (43). La idea en Esquinca se vuelve amenazante puesto que se involucra una historia realista hasta cierto punto pero que pudo o no haber ocurrido. Acto seguido, se presenta la figura esencial del miedo, en Hoffman, Nataniel, según las historias referidas por la nana, cree que el hombre de la arena es un ser malvado que arroja arena a los ojos de los niños, luego los encierra en costales y los lleva a la luna, para que ahí, sus hijos, unas extrañas criaturas que tienen picos largos puedan devorar sus ojos. En Esquinca

la figura del miedo es representada por el espantapájaros descrito, el cual pareciera generar el mismo terror supersticioso del ser de Hoffman en los demás niños, pero no en Daniel, narrador protagonista del relato, quien, al igual que Nataniel, mantiene siempre esa curiosidad de contemplar lo desconocido a pesar del temor que ambos sienten. Así pues, conforme avanzan las narraciones, el lector cae en cuenta de que las entidades siniestras pasan a identificarse con figuras terrenales descubiertas por la inquietud infantil, en Hoffman, cuando Nataniel encara el miedo decide ocultarse en el lugar donde su padre trabajaba para poder contemplar al hombre de la arena, su sorpresa es grande cuando descubre que el monstruo al que teme es Copelius, un abogado que gustaba de atemorizar a los niños y que se convertirá en la cara de la desgracia para su familia, desde entonces, para el niño, y aun para el adulto, la figura del hombre de arena se representó con la imagen del perverso abogado. En Esquinca, la noche en que Daniel decide ir a la granja para observar al fantasma, y porque uno de sus primos le platicó que Edgar la visitaba con frecuencia para platicar con el ente, desplaza también la figura fantástica del espantapájaros, al igual que Nataniel desplaza al hombre de la arena, para identificarla con lo real: pasa de temer al espectro para temer a su primo:

Daniel tenía ante él una visión que no alcanzaba a comprender. Por un lado, estaba el espantapájaros, imponente y silencioso, alzándose sobre sus dominios para impedir que las aves se comieran la cosecha. Había visto otros antes y conocía su función. Lo que no entendía era lo que hacían Édgar y Lorena: ella arrodillada, con el rostro sobre la tierra; él detrás, con los ojos cerrados, jadeante. Quería escapar de ahí, pero al mismo tiempo no podía dejar de mirar (46).

En el cuento de Esquinca, como se habrá visto, se cumple la función de lo aparentemente animado, el espantapájaros no adquiere vida en ningún momento, pero

funge como el motor generador del miedo. A través de su figura se crea un juego doblemente perverso: el atemorizar a las presencias infantiles y el ocultar una relación incestuosa, que cabe mencionar, ocurre no solo con una, sino con la mayoría de las primas mencionadas en el texto; además, como si se tratase de una obsesión o una manía, Édgar gusta de guardar recuerdos de cada una de sus víctimas, la visión de estos resulta impresionable para Daniel. Hacia el final del relato, la presencia del espantapájaros no parece inquietar en lo más mínimo al protagonista, pero es un hecho que posteriormente para él, será inevitable relacionar estas imágenes propias del campo con el descubrimiento de una sexualidad temprana, justo como ocurre en la etapa adulta de Nataniel, quien luego de relacionar al arenero con el abogado, consigue olvidar los hechos de su infancia para en su etapa adulta desenterrarlos involuntariamente tras conocer a un vendedor de barómetros que no puede dejar de relacionar con el ser que arruinó su infancia. Lo inanimado pierde entonces sus poderes fantásticos donde lo más esencial es el miedo primitivo y supersticioso a los fantasmas o seres terribles y monstruosos del folklor, y sirven de motivo para pasar a mostrar terrores terrenales y por ende mayores, como si de alguna manera Hoffman y Esquinca nos recordarán que la realidad suele ser mucho más perversa que la más siniestra narración fantástica, pues, al fin y al cabo, en estos relatos la fantasía pasa a un segundo plano.

Tenemos pues, que estos relatos aprovechan un artificio semejante pero que en su desarrollo toman rumbos diversos: a su manera, “Sueña conmigo” es a la vez muchos relatos; por una parte, el autor ha desarrollado el argumento inicial que se refiere al protagonista y lo acaecido con la muñeca Greta, el detective y su hermana gemela; por otra, ha tenido el acierto de incluir breves narraciones intercaladas con el principal argumento, donde se cuentan las historias, algunas sumamente inquietantes, de las muñecas más

importantes de la colección del narrador. En este cuento, Esquinca ha conseguido narrar desde el cliché sin caer en lo repetitivo, es un texto que a todas luces sigue las pautas de lo siniestro y que consigue ejemplificar dignamente el tema de lo aparentemente animado; mejor aprovechado este recurso lo encontramos en “Espantapájaros”, pues, como ya se ha mencionado, el relato es capaz de mostrarnos dos vertientes diferentes que nos llevan a experimentar un sentimiento de miedo.

La representación imaginaria del mal: simbología teriomorfia

En este apartado propongo la lectura analítica de dos relatos: “La vida secreta de los insectos” y “Moscas”, partiendo del libro primero de *Las estructuras antropológicas del imaginario*, de Gilbert Durand,⁶³ dedicado al régimen diurno de la imagen y en el cual el autor analiza la simbología teriomorfa, es decir, la representación de los animales.

Se persigue el objetivo de conocer cómo se relacionan las imágenes animales del narrador jalisciense con la propuesta de la simbología durandiana y cómo estas representaciones, por demás comunes en los cuentos de nuestro autor, constituyen parte fundamental de la construcción imaginaria del mal visto a través de imágenes de naturaleza siniestra y visualmente grotesca. Parto entonces de la pregunta: ¿Cuál es la función de las imágenes animales, especialmente de los insectos, en la formación del imaginario oculto de Bernardo Esquinca? A los relatos ya mencionados se sumarán otros cuando sea pertinente mencionarlos.

Durand explica en su libro cómo en la representación de imágenes los animales son las que más abundan. Se nos remite al pensamiento teriomorfo desde la infancia, a través de

⁶³ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (trad. Víctor Goldstein). FCE, Ciudad de México, 2004.

imágenes mitológicas, y a su vez, arraigados a la cultura occidental, desde el consumismo y la mercadotecnia por medio de animales de peluche, dibujos animados o libros infantiles. La imaginación y los sueños son otro factor pues es posible relacionar figuras animales con otros elementos o atributos; dice Durand que: “para nuestra imaginación, la salamandra permanece ligada al fuego, el zorro, a la astucia, la serpiente sigue “picando” a pesar del biólogo, el pelícano se abre el corazón, la cigarra nos enternece mientras que el gracioso ratón nos repugna”.⁶⁴ El teórico utiliza el concepto de bestiario para referirse a dicha simbolización, al pensamiento arraigado de una sociedad que tiene la imagen animal predeterminada en el pensamiento colectivo así como en la individualidad humana. Otro aspecto que señala Durand es la sexualización de los símbolos teriomorfos, en la cual se atribuye a gran parte del bestiario significaciones fálicas e incestuosas como, por ejemplo, el toro, el chivo, el asno, el carnero y el caballo.

Un tema de interés es el esquema de lo animado, Durand explica que a través de un movimiento rápido e indisciplinado puede llegar a provocarse inquietud.⁶⁵ Se habla del hormiguelo como una representación del movimiento desordenado de las hormigas, conservando únicamente la imagen provocada por el bullicio y no la cualidad de la hormiga; esto supone una primera relación con la animalidad imaginativa y una de las más conocidas manifestaciones de la imagen teriomorfa. El tema del movimiento nos lleva entonces a pensar en las diversas cualidades de la fauna pequeña. Durand señala que “para la conciencia común, cualquier insecto y cualquier parásito son larva”,⁶⁶ por lo que se relacionan directamente con el verbo de origen francés *grouiller* que significa, “hervir”, “moverse” u “hormiguelar”. Así pues, la imagen del insecto y de los mamíferos pequeños

⁶⁴ *Ibid.*, 73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶ *Ibid.*, p.77.

comienza a formar parte del imaginario del mal, partiendo de las acepciones apocalípticas sobre ranas y saltamontes que explica Victor Hugo: “Schlegel coincide con Hugo cuando ve en el saltamontes una reunión bullente [*grouillant*] y pernicioso. Tema que Hugo toma en préstamo del *Apocalipsis*, donde saltamontes y ranas [...] se turnan para simbolizar el mal, dirigidas por Abadón “el destructor”, el ángel del abismo”.⁶⁷ El discurso de lo repugnante también comienza a formar parte de la simbolización entendida a partir del movimiento. La repugnancia entonces, surge a partir de la idea del caos y la relación de este con el infierno y sus diferentes representaciones:

Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por el arquetipo del caos [...]. El infierno siempre es imaginado por la iconografía como un lugar caótico y agitado, como lo testimonian el fresco de la Sixtina como las representaciones infernales de Jeronimus Bosch o la *Dulle Griet* de Pieter Bruegel. En Bosch, por otra parte, la agitación corre a la par de la metamorfosis animal.⁶⁸

Así pues, en la literatura se ha hecho manifiesto el símbolo teriomorfo en cuantiosas ocasiones y se ha aprovechado para diferentes fines. En una obra como *Rebelión en la granja*, de George Orwell, en la que un grupo de animales se rebela contra los humanos y establecen todo un sistema social, laboral y económico, cada especie toma una significación diferente, los caballos corresponderían, no a una simbolización de la virilidad como ha referido Jung, sino a la clase social trabajadora y sujeta a la explotación, mientras que los cerdos, quienes se identifican como los seres más inteligentes de la granja, corresponden a la clase dominante de la URSS, punto de crítica de Orwell. Otro texto de contenido social es el cuento de Juan José Arreola “El prodigioso miligramo”, que describe todo un modelo

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 77-78.

de sociedad valiéndose de la figura de la hormiga. Asimismo, la novela gráfica *Maus*, de Art Spiegelman, utiliza personajes antropomórficos para narrar la historia de un sobreviviente del holocausto; por una parte, los ratones en la narración representan al pueblo judío, por otra, los nazis son representados por gatos. Personajes de otras nacionalidades, por ejemplo, polacos, suecos o franceses, son representados por cerdos, ciervos y ranas respectivamente.

Con mayor proximidad a la idea del descenso que va sugerida a través del régimen diurno de la imagen que plantea Durand, tenemos otros ejemplos que sugieren el mencionado sentimiento de repulsión y horror. Baste mencionar relatos como “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga, donde la figura de un parásito enorme se convierte en un símbolo manifiesto del mal en la literatura y que su movimiento lento, a la vez que terrible, significa una especie de descenso infernal del protagonista de la historia. Otro cuento, “El gato negro”, de Poe, sugiere una narración de corte realista, que trata sobre un hombre cuyo alcoholismo, lo lleva a tornar en odio su pasado amor por los animales. El descenso aquí es lento y caótico, como el lento pulular de los insectos, y el horror se manifiesta tras la figura de un gato, ser ya de por sí cargado de una portentosa fuerza simbólica dada su relación con la noche, la superstición del gato negro y la brujería. Tenemos pues una entidad que no comparte rasgos con los seres rastreros que veremos en los textos de Esquinca, y que, sin embargo, pasa a formar parte del régimen diurno de la imagen por su significación que indica rasgos catastróficos. Otro texto más en que podemos observar simbología teriomorfa es “El gusano conquistador”, también de Poe, poema en que el autor de numerosos cuentos muestra, a través de la figura de un gusano, la fatalidad humana, la inevitabilidad de la muerte y la irrevocable fugacidad del hombre.

Sin ir más lejos, uno de los cuentos que analicé antes “El amor no tiene cura”, tiene como elemento clave la figura de la rata, aunque vista desde el tema de los presagios, la rata se convierte en portadora de horror, su función aquí es la de generar repugnancia, no la repulsión que Durand atribuye al movimiento, sino un sentimiento que surge desde esa inmovilidad del roedor muerto. Es más importante en este caso, como vimos en el libro de Trías, la violencia del asco, la visión estrepitosa del cadáver arrojado al mundo, quieto, expuesto a la mueca del viandante que lo encuentra en el camino y a la burla, o a la arcada, del espectador casual. Recordemos que la rata yace muerta durante el transcurso del cuento, solo hacia el final se hace presente el movimiento de los roedores, imagen que, desde luego, representa fatalidad para nuestro personaje.

En la narrativa de Bernardo Esquinca es común encontrar, o bien, relatos dedicados a la imagen hormigueante de los insectos o textos que no los incluyen como tema central, pero que con frecuencia muestran escenas sugerentes que describen seres de dicha naturaleza. El tema es, abiertamente, una de las obsesiones más interesantes del autor. Esquinca lo ha referido con asiduidad en diversas entrevistas: “Los insectos me dan terror, no puedo ni pisar un alacrán”.⁶⁹ Vemos entonces que los tres volúmenes que conforman la “Trilogía del terror”, *Los niños de paja*, *Demonia* y *Mar negro*, abren con cuentos que abordan este aspecto desde perspectivas diferentes entre sí, pero que a fin de cuentas, revelan al lector que Esquinca es un autor interesado en mostrar aquellos elementos que le intrigan y le obsesionan de manera intrínseca y que a su vez sabe llevar por medio de argumentos que ahondan en el lado oscuro de la mentalidad humana. En su artículo titulado “La otra literatura”, Enrique Macari señala, con respecto a la trilogía de Esquinca que:

⁶⁹ Víctor González, “Me interesa el lado oscuro del alma humana: Bernardo Esquinca”. *Milenio* (2 de noviembre, 2014) [En línea]: http://m.milenio.com/hey/Bernardo_Esquinca-milenio_dominical-los_ninos_de_paja_0_400760115.html [Consulta: 14 de octubre, 2017].

La “Trilogía del terror” –conformada por las colecciones de cuentos *Los niños de paja*, *Demonia* y *Mar negro*– representa un muestrario de las obsesiones que atraviesan toda la obra de Esquinca. En primer lugar, por supuesto, los insectos –los insectos como representantes de la oscuridad primordial, como emisarios de un pasado ignorado, como contrapunto de la vida humana (“La vida secreta de los insectos”, “Moscas”, “Los padres antiguos”).⁷⁰

Tenemos pues que el primer cuento de *Los niños de paja* es “La vida secreta de los insectos”. El texto ofrece un personaje que denota una conducta obsesiva, en primer lugar, porque busca establecer contacto con Lucía, su esposa muerta, para intentar esclarecer las causas de su fallecimiento ocurrido en circunstancias extrañas; en segundo, porque se trata de un entomólogo forense y su trabajo consiste en determinar la causa de muerte de las personas a través de los insectos que devoran el cuerpo durante el proceso de putrefacción. Ambos temas quedan aclarados perfectamente tan solo en el primer párrafo del relato: “Dos noticias: 1) Hoy voy a hablar con mi esposa, tras dos años de no hacerlo. 2) Mi esposa está muerta. Falleció hace dos años, en extrañas circunstancias”.⁷¹

La primera aproximación al tema se realiza a través del protagonista de la narración. Esta relación entre bichos y ciencia forense generan la idea inicial de la muerte. Se establece una conexión evidente entre las imágenes que describe Esquinca con las abominaciones corporales de Lucio Fulci, Lamberto Bava o Ruggero Deodato en el cine de explotación de los años sesenta, donde solían exhibirse escenas de antropofagia y cuerpos en avanzado estado de descomposición acompañados en la mayoría de los casos por cantidades abundantes de gusanos, cucarachas, moscas y otros ejemplos abordados también

⁷⁰ Enrique Macari, “La otra literatura”. *Letras libres* (7 de julio, 2015) [En línea]: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/la-otra-literatura> [Consulta: 14 de octubre, 2017].

⁷¹ Bernardo Esquinca, “La vida secreta de los insectos”, en *Los niños de paja*, Almadía, Ciudad de México. p.7.

por el narrador que nos ocupa. Así pues, el cuento nos muestra escenas como la siguiente, en la que podemos encontrar fragmentos indudablemente influenciados por los diálogos de Donald Pleasence en la película *Phenomena* (1985), de Dario Argento:⁷²

A los bichos les gusta dejar sus huevos en el rostro, los ojos o la nariz de las víctimas. La clave es relacionar los ciclos biológicos de los insectos con las etapas de descomposición del cuerpo, lo que permite aproximarse al momento en que ocurrió la muerte. [...] A los insectos también les gusta alimentarse de la carne putrefacta. Algunos de ellos son moscas, escarabajos, arañas, hormigas, avispas y ciempiés. Y son voraces: los restos de un adulto humano expuestos al aire libre pueden ser devorados rápidamente. Los entomólogos llamamos a la fauna necrófila “escuadrones de la muerte” (p. 8).

Las imágenes representadas por Esquinca son abstractas; la sola idea de imaginar un cuerpo siendo devorado por una colonia de larvas sugiere movimiento, un movimiento caótico semejante al de una llamarada que destruye y que deforma; lo animado, recordemos lo señalado por Durand, genera un sentimiento de incomodidad, una inquietud ante la indisciplina del crepitar del gusano que se desliza o de la mosca que vuela en círculos irregulares. La aparición de estos seres y la constante manifestación animal en la obra de Esquinca indican que, en efecto, hay una obsesión del autor con la imagen del movimiento; al menos en este primer relato, no se habla del insecto en su individualidad, puesto que no representaría un mal intimidante. El narrador juega con el sentimiento primitivo del terror, lleva al lector a imaginar situaciones que, trasladadas al plano de lo cotidiano, pondrían a prueba la estabilidad emocional del individuo, la cordura y la ansiedad. Otro momento del relato nos muestra lo siguiente:

⁷² Dario Argento (dir.), *Phenomena* (prod. Dario Argento; guion Dario Argento; elenc. Jennifer Connelly, Donald Pleasence *et al.*; mús. Goblin; fotogr. Romano Albani). DACFILM Rome, Italia, 1985, 110 min. [Película].

El olor de los gases que se desprenden de un cadáver es lo que atrae a los primeros insectos. Pueden percibirlo mucho antes que el olfato humano. A veces, incluso invaden a una persona durante la agonía. Los huevos que depositan ciertos insectos tienen un breve periodo embrionario y eclosionan al mismo tiempo, lo que da como resultado una masa de larvas que se mueven como un ser extraterrestre por el cuerpo. Las larvas son blancas y se introducen inmediatamente en el tejido subcutáneo. Lo licúan gracias a ciertas bacterias y enzimas y se alimentan por succión continuamente (p. 9).

Vemos de nuevo que Esquinca narra en función del movimiento; sin embargo, tiende a aproximarse más a la etimología francesa *grouiller*, dado el atributo bullicioso de la larva, agitado y siniestro dice Durand que: “En numerosas obras, Dalí relacionó directamente el hormigueo de la hormiga con el bullicio de la larva. Es ese movimiento anárquico que, de entrada, revela la animalidad a la imaginación y delimita con un aura peyorativa la multiplicidad que se agita”;⁷³ la larva es pues, una entidad terrorífica que simboliza la muerte. Su calidad de ser monstruoso es un motor del caos y la destrucción de proporciones apocalípticas. Su imagen en movimiento, aberrante en todos los sentidos, no puede más que desembocar en repugnancia, la agitación acelerada y su hormigueo, significan una reproducción infernal caótica y agitada, en la muy personal visión de Bernardo Esquinca. Una última imagen cierra el relato, la onírica:

Tengo un sueño recurrente con Lucía. Primero, veo los insectos que devoran secretamente su cuerpo. Llego a la escena del crimen y me doy cuenta de que sigue viva e intento quitárselos, pero es imposible: son demasiados. Ella me reclama: “Tú los trajiste a mí”. Después ya no puede hablar porque comienzan a salirle por la boca. Es entonces cuando le cierro los ojos y me despierto (p. 12).

⁷³ G. Durand, *op. cit.*, p. 77.

La imagen teriomorfa de los insectos toma un papel decisivo en este cierre, de manera semejante a la de Victor Hugo, cuando ejemplificaba sobre las plagas de Egipto, los insectos se tornan una invasión al cuerpo humano, una plaga que de una u otra manera nos recuerda que nuestro futuro será convertirnos en pasto de larvas. Así pues, este primer relato utiliza esta imagen para hablar sobre la muerte sin sutilezas, para generar incomodidad y mover en los lectores ese sentimiento de náusea que sabe bien controlar nuestro narrador.

El segundo relato, “Moscas”, abre la segunda parte de la trilogía: *Demonia*. El argumento versa sobre un hombre de personalidad perturbada, quien es documentado por su psicólogo en diversas sesiones, este le relata al médico cómo cree que las moscas están preparando una conspiración contra la humanidad desde hace cientos de años y cómo estas han ido poco a poco desarrollando sistemas de inmunidad contra cada nuevo recurso creado por el hombre con la finalidad de combatirlas. Los datos presentados por el paciente, y los argumentos con que informa al psicólogo resultan alarmantes por la seguridad con que el personaje los narra.

A diferencia del anterior, este texto es conciso en cuanto a la imagen teriomorfa que desarrolla. El título es abrupto, ofrece sin ambages el tema del relato. Las moscas, pues, tienen una primera analogía con el mal desde la acepción bíblica que las considera entidades destructoras hasta la relación directa con el falso dios bíblico Baal, uno de los siete reyes del infierno conocido por diversos nombres, entre los que se destaca Belcebú, cuya etimología corresponde a *Ba'al Zvuv* en hebreo. Veamos la definición que ofrece Ambrose Bierce en *El diccionario del diablo*:

Baal, s. Antigua deidad muy venerada bajo distintos nombres. Como Baal era popular entre los fenicios; como Belus o Bel tuvo el honor de ser servido por el sacerdote Berosus, quien escribió la célebre crónica del Diluvio; como Babel, contó con una torre parcialmente erigida a su gloria, en la Llanura de Shinar. De Babel deriva la expresión “blablá”. Cualquiera sea el nombre con que se lo adora, Baal es el dios Sol. Como Belzebú, es el dios de las moscas, que son engendradas por los rayos solares en el agua estancada.

Baal o Belcebú, significa “señor de las moscas”, concepto que desde luego rescata Esquinca para la elaboración de su relato. No se requieren mayores reflexiones para determinar que las moscas se ligan directamente con el mal. Al tratarse de seres que colonizan, que se agrupan o que hierven, el autor relaciona la idea de cantidad con la de Legión, la horda de demonios que constituyen una unidad; así las moscas, agrupadas forman legiones puesto que son muchas, y según el narrador del texto, atentan contra la humanidad. En el cuento, Esquinca las presenta como seres superiores, como seres capaces de desarrollar actividades más allá del entendimiento humano y vigilantes en el sentido foucaltiano de la palabra si se recuerda el concepto de panóptico. Dice el relato: “Son seres superiores, capaces de fornicar mientras vuelan, y con decenas de ojos que nos vigilan desde cualquier ángulo. Usted no lo sabe, pero estos bichos han estado en guerra con nuestra especie desde el principio de los tiempos”.⁷⁴ Veremos pues que, a diferencia del primer relato, las moscas desarrollan movimientos veloces y caóticos, no lentos y acompasados como en el caso de las larvas; así pues, esta idea va mucho más arraigada a la representación caótica del infierno que nos presenta Durand. La definición que ofrece Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos*, resulta ambivalente; primero, porque valoriza a la mosca como un símbolo de humanidad, ejemplo de unión, trabajo en equipo y

⁷⁴ Bernardo Esquinca, “Moscas”, en *Demonia*. Almadía, Ciudad de México, 2011, p. 9. En adelante, se cita por esta edición, señalando directamente el número de página.

solidaridad. Estos atributos pueden analizarse desde luego en el cuento, aunque no con buenos ojos; segundo, puesto que el autor francés nos lleva a considerar a la mosca como entidad terrible luego de resaltar sus valores no escatológicos. Vemos pues que:

Zumbando, revoloteando, picando sin cesar, las moscas son seres insoportables. Se multiplican sobre la podredumbre y descomposición, transportan los peores gérmenes de enfermedades y desafían toda protección: simbolizan una incesante persecución. En este sentido, una antigua divinidad siria, Belzebuth, cuyo nombre significaría etimológicamente el señor de las moscas, llegó a ser el príncipe de los demonios.⁷⁵

Tenemos entonces que desde la tradición bíblica las moscas han significado un mal terrible para el hombre. La relación con entidades demoníacas, plagas y enfermedades acentúan su valorización negativa; otros escritores como Augusto Monterroso, escriben también sobre estos seres, en su caso, por ejemplo, las moscas son un tema tan antiguo, tan importante como la muerte y el amor, temas que han acompañado al hombre desde sus orígenes. La visión del cine también ha contribuido a dar a las moscas una simbolización grotesca y terrible, recuérdese la película de David Cronenberg, *The fly* (1986),⁷⁶ en donde puede contemplarse la metamorfosis de un hombre víctima de un fallo científico o bien, *The Amityville horror* (1979) donde las moscas se vinculan a lo demoníaco, hasta el punto de repeler toda simbología religiosa. Así pues, las moscas son un signo regido por el movimiento, por la agitación caótica que reina en el infierno.

Otro relato, “Los padres antiguos”, que abre la antología *Mar negro*, narra dos historias que paulatinamente se cruzan. Primero, la anécdota de un escritor que llega a Chetumal y encuentra un bicho de apariencia extraña muerto en la carretera, poco a poco

⁷⁵ J. E. Cirlot, *op. cit.*, p. 729.

⁷⁶ David Cronenberg (dir.), *The fly* (prod. Stuart Cornfield; guion David Cronenberg; elenc. Jeff Goldblum, Geena Davis *et al.*; mús. Howard Shore; foto. Mark Irwin). 20th Century Fox, Estados Unidos, 1986, 100 min.

encuentra más de estos seres y desarrolla un interés obsesivo que lo lleva a descubrir información que significa un riesgo importante para su vida. La segunda narración versa sobre un militar estadounidense que viaja en búsqueda de información sobre los estromatolitos, seres sobre los que habla el texto.

A diferencia de los anteriores cuentos, este relato toca un tema que no persigue fines escatológicos o macabros; los insectos, a pesar de ser descritos con mutaciones fuera de lo común, no tienen una relación con la muerte, cadáveres o entidades infernales como el caso de las larvas o las moscas, sino que, por el contrario, el tema al que se vinculan es la vida, la creación del planeta como se conoce en la actualidad y las circunstancias que permitieron el desarrollo del ser humano. Así pues, Esquinca realiza una aproximación hacia el tema de lo primitivo, desarrolla la idea de una entidad fundadora presente en la tierra miles de años antes de la aparición del hombre; la idea, que quizá recoja cierta influencia proveniente de Lovecraft, no persigue implantar un temor patológico en la mentalidad de su lector, sino profundizar en el aspecto del pasado desde un punto de vista diferente al que nos ha acostumbrado en otros de sus relatos.

El contagio y sus formas

El contagio es un concepto de fácil comprensión. En medicina se emplea para expresar que una enfermedad se puede transmitir mediante ciertos tipos de contacto. Basta convivir unos momentos con una persona resfriada para correr el riesgo de contraer el virus y caer enfermo al poco tiempo. El contacto físico, que va de un apretón de manos a mantener relaciones sexuales inseguras, puede ocasionar estragos irreversibles. La sola idea de contraer un mal por el hecho de sostener un mínimo contacto con alguien resulta, pues,

aterradora. El contagio ha sido también la sombra de algunos de los males que más han hecho mermar a la humanidad: la peste negra, la viruela, el cólera. Pero ¿cómo se traduce esto en una propuesta estética funcional y atractiva capaz de representar diversos símbolos e incluso generar crítica de carácter social? El contagio se erige como una propuesta de altos niveles metafóricos que van más allá de la terminología médica. En literatura y cine el tema ha sido representado con frecuencia y ha dado como resultado algunas de las obras más inquietantes que se conocen. En este sentido, Bernardo Esquinca ha hecho de este uno de sus temas predilectos y ha sabido incorporarlo en diferentes ocasiones. Muy a pesar de que el tema ya se encontraba ahí, el autor ha conseguido representarlo con frecuencia sin caer en lo repetitivo. En el presente apartado repasaremos algunos relatos en donde nuestro narrador ha inquirido en el tema del contagio y observaremos el modo en cómo ha conseguido plasmarlo en su narrativa con diferentes rostros y volverlo un elemento más de la literatura de terror.

En su literatura, Bernardo Esquinca se ha hecho ya de un conjunto considerable de rasgos que se manifiestan con frecuencia en sus narraciones. Hemos hablado anteriormente de algunos atributos que se desprenden de lo “siniestro” tales como los presagios, lo inanimado o lo que simplemente nos produce aversión. También ha sido valorado el carácter simbólico que tienen algunos elementos muy propios de él: objetos, escenarios urbanos, animales. Estos últimos –fundamentales para entender su obra– son por lo habitual insectos y constituyen parte esencial del imaginario que Esquinca ha ido desarrollando, pues por lo regular van relacionados a cuestiones propias de situaciones escabrosas y terribles. Se trata pues, de un autor que ha conseguido configurar una obra donde confluyen los temas característicos de la literatura de horror y, además, las obsesiones e inquietudes que alimentan su riqueza narrativa. Es claro que el sello personal de la obra de Esquinca se

deposita en este último aspecto; más allá de explorar los registros clásicos del género, las obsesiones del escritor dotan su trabajo de cierta personalidad que la hace destacar de entre quienes se desempeñan al mismo ámbito.

Otro de esos temas que forman parte del espectro obsesivo de Bernardo Esquinca es el contagio. En sus cuentos y novelas es común encontrar situaciones que recuerdan un proceso de infección y deterioro. Infecta el mal que se manifiesta de múltiples maneras y enferma quien debe no enfrentarlo, sino padecerlo. Esquinca reproduce en su narrativa los atributos que tiene el término en medicina, pero adaptándolo a situaciones donde es posible establecer una conexión entre dichos rasgos y situaciones que en algunos casos no tienen nada que ver con enfermedades reales. En la obra de este autor es posible distinguir diversos “contagios” que suceden de maneras diferentes pero que a fin cuentas funcionan como un mal destructor sobre los personajes.

En primer lugar, el caso más evidente, es aquel que se refiere al contagio en su forma literal, es decir, la enfermedad transferida por contacto directo o indirecto. En Esquinca el contagio de enfermedades sirve para generar un sentimiento de horror en sus lectores de la manera en que películas como *Shivers* (1975)⁷⁷ o *Rabid* (1977), ambas del canadiense David Cronenberg,⁷⁸ consiguieron el mismo efecto en su época mostrando los efectos de violentos contagios sobre poblaciones atormentadas, pero muy en específico evidenciando la degeneración que sufría el cuerpo humano tras contraer enfermedades. Aunque su postura nacía en la ficción, el horror que dichas películas llegaron a generar se fundamentaba en una base realista: las pandemias. En la actualidad, el tema sigue estando a

⁷⁷ David Cronenberg (dir.), *Shivers. They came from within* (prod. Ivan Reitman; guion David Cronenberg; elenc. Paul Hampton, Joe Silver *et al.*; mús. Ivan Reitman; fotógr. Robert Saad). CFDC, Canadá, 1975, 87 min. [Película].

⁷⁸ David Cronenberg (dir.), *Rabid* (prod. John Dunning; guion David Cronenberg; elenc. Marilyn Chambers, Frank Moore *et al.*; mús. Ivan Reitman; fotógr. René Verzier). CFDC, Canadá, 1977, 90 min [Película].

la orden del día. Un caso muy reciente es la película *It follows* (2014), de David Robert Mitchell,⁷⁹ donde un grupo de jóvenes se transmiten unos a otros una enfermedad de transmisión sexual y quienes la contraen experimentan visiones aterradoras de una entidad que toma diferentes formas y los persigue hasta darles muerte. La metáfora del sida y en general, de cualquier ETS resulta más que evidente.

En la narrativa de Esquinca, si bien no accedemos al tema de las pandemias como sí ocurre en el cine de Cronenberg o en centenares de ejemplos de películas de zombis, somos situados en un plano de mayor realismo puesto que el autor no aborda casos de enfermedades ficticias sino enfermedades reales tales como la lepra y la epilepsia; sin embargo, a pesar de no incurrir en la ficción,⁸⁰ sus narraciones no escapan al aura de lo extraño. Tenemos pues dos cuentos que destacan al mostrar este tema: “Pabellón 27” y “El gran mal”.

El primero es un relato sobre La Castañeda. Dos jóvenes enfermeros descubren y leen el diario de una antigua enfermera del Hospital General en el que se narra cómo esta mujer pretendía quemar a los enfermos de lepra del Pabellón 27 para, así, liberarlos de su sufrimiento; al ser descubierta es recluida como paciente en el manicomio. Este relato muestra dos ejemplos de cómo emplea Esquinca el tema de los contagios. El primero y más evidente es el miedo, bastante humano y comprensible, a ser víctima de enfermedades extrañas y terribles. En el cuento, la lepra es una metáfora que representa la inmundicia y la corrupción moral, misma que obliga a los enfermos a ser recluidos en pabellones aislados y olvidados, como si el padecimiento fuera un castigo por males cometidos. La enfermedad

⁷⁹ David Robert Mitchell (dir.), *It follows* (prod. David Robert Mitchell; guion David Robert Mitchell; elenc. Maika Monroe, Keir Gilchrist *et al.*; mús. Disasterpeace; fotógr. Michael Gioulakis). Northern Lights Films, Estados Unidos, 2014, 100 min. [Película].

⁸⁰ En este contexto relaciono “ficción” a la invención de enfermedades en cine y literatura. Las narraciones que abordaré en seguida son, desde luego, ficticias, puesto que se ingresa, además, en el terreno de lo fantástico; sin embargo, tienen como eje central enfermedades reales.

simboliza los prejuicios de una sociedad vulnerable, así como los miedos más profundos de la misma. En su relato, Esquinca rescata los adjetivos que la lepra ha adquirido a lo largo de la historia y muestra en algunos de sus personajes el asco y horror que emanaban de la sola presencia de un enfermo: “Hoy trajeron a los Inmundos. Cuando llegaron al hospital, partieron las aguas, como Moisés. Todo el mundo se apartó de su camino: médicos, pacientes y el personal de limpieza. Incluso algunas de mis colegas enfermeras huyeron despavoridas”.⁸¹ Esquinca se vale de la idea más literal de contagio porque la idea, más allá de las metáforas que la enfermedad adquiere, produce un efecto de terror práctico pues se trata de una posibilidad realista, muy alejada de la ficción fantástica. En el libro *La enfermedad y sus metáforas* (1978), Susan Sontag escribe lo siguiente:

El mismo sentimiento exagerado de horror lo despertaba la lepra, en sus tiempos de auge. En la Edad Media el leproso era como un texto en el que se leía la corrupción; ejemplo, emblema de putrefacción. Nada hay más punitivo que darle un significado a una enfermedad – significado que resulta invariablemente moralista. Cualquier enfermedad importante cuyos orígenes sean oscuros y su tratamiento ineficaz tiende a hundirse en significados. En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad) [...]. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuye ese horror a otras cosas, la enfermedad se adjetiva. Se dice que algo es enfermizo – para decir que es repugnante o feo. En francés se dice que una fachada decrepita está *lépreuse*.⁸²

La presencia de la lepra en este cuento está pues, envuelta en significados, puede verse también como una metáfora de la soledad puesto que quienes la padecen son aislados

⁸¹ Bernardo Esquinca, “Pabellón 27”, en *Los niños de paja*. Almadía, Ciudad de México, 2016, p. 36.

⁸² Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Punto de lectura, Madrid, 2003, p. 83.

en el reino de los enfermos⁸³ o se exilian de manera voluntaria. Los protagonistas del relato, Aurora y el narrador, son descritos desde un comienzo como personajes solitarios que eligen varias formas de aislamiento voluntario: se alejan juntos del resto de sus primos durante la infancia para jugar quemando muñecas; eligen el Pabellón 27 para atender ellos mismos a los enfermos y, finalmente, enfrentan la experiencia del contagio de la lepra lo cual supone una conversión de enfermeros del Manicomio General a pacientes de este. Esta forma de abordar el tema del contagio, a pesar de tratarse de su significado esencial, esconde una serie de imágenes y símbolos que exponen la mentalidad de una sociedad llena de fobias y ofuscaciones. Las ideas de Susan Sontag en este sentido nos ayudan a comprender que las enfermedades –en especial las enfermedades que más han atemorizado a la humanidad–, se convierten en sinónimos de un sinfín de adjetivos que expresan miedo, desprecio o asco.

El segundo ejemplo de contagio en “Pabellón 27”, es aquel donde la influencia del pasado repercute en el presente. En el relato, la lectura del diario de María afecta directamente a Aurora, la protagonista, quien decide inmolarse incendiándose a sí misma para completar la tarea inconclusa de la antigua enfermera, que consistía en incendiar el pabellón para liberar del mal a los enfermos creyendo ser una elegida de Dios para cumplir con ese propósito. Esta influencia del pasado se presenta con regularidad en la narrativa de Esquinca, más adelante volveremos al tema con ejemplos que lo desarrollan con más amplitud.

El otro relato, “El gran mal”, aborda temas muy similares a los del primer cuento. Narra la historia de un hombre nacido en las torres de Mixcoac quien padece epilepsia y sueña con la figura de una mujer que le habla; sin embargo, nunca consigue entender las

⁸³ *Ibid.*, p. 13.

palabras que le dirige. Posteriormente estos hechos, en apariencia sin conexión, se verán relacionados a través del descubrimiento de un libro sobre el Manicomio General y una exposición de fotos del mismo sitio. En primer lugar, ambos relatos narran historias donde La Castañeda se ve involucrada; después, los dos textos incluyen un libro que llevará a sus personajes principales a conocer dos enigmáticas enfermeras que portan destinos trágicos para los protagonistas, así como también se aborda el tema de las enfermedades y el horror a padecerlas.

En este cuento el tema del contagio no es literal pero sí metafórico puesto que la epilepsia no es una enfermedad contagiosa. A diferencia de “Pabellón 27”, “El gran mal” nos ofrece la posibilidad de imaginar temas quizá más complejos tales como el pasado y la reencarnación. Al comienzo, el protagonista y narrador del relato explica que su nacimiento se dio en las torres de Mixcoac, es decir, la zona donde anteriormente se encontraba el Manicomio General; acto seguido, describe cómo fueron sus primeros ataques epilépticos durante la infancia y las consecuencias que estos le trajeron. Ya en su etapa adulta, comienza a tener sueños recurrentes con una enfermera que más adelante identificaremos como Leonarda Servín. El contagio finalmente llegará por anagnórisis, cuando el narrador encuentra un libro titulado *Montañas de locura. Usos y costumbres del Manicomio General La Castañeda* y encuentra en él una fotografía de la enfermera con quien sueña y, más aún, una historia donde se cuenta la relación amorosa que Servín tuvo con un enfermo del pabellón de epilépticos quien solo es llamado X. Más adelante, una exposición fotográfica sobre La Castañeda revelará a nuestro protagonista una extraña familiaridad con los pasillos del manicomio que al principio relaciona con haber nacido en la zona donde este se ubicaba, pero, al observar una foto del pabellón de epilépticos, se sugiere que se encuentra a sí mismo en ella. Finalmente, el personaje decide aislarse, a la manera de los enfermos de

lepra del primer cuento, en el departamento de Mixcoac. Abandona la medicina que controla sus ataques y al comenzar a sentirlos se descubre como el paciente X tras conseguir escuchar las palabras que la enfermera le dirigía en sueños y nunca podía escuchar: “Estuve esperando tu regreso”.⁸⁴

La temática del contagio se presenta aquí como un desdoblamiento, es decir, un hecho del pasado afecta de manera directa a un individuo. El pasado se puede manifestar de diversos modos y en este texto se sugiere un caso de reencarnación como vía de contagio: el protagonista que ignora la existencia de una persona que vivió tiempo atrás y que luego reconoce, tras una serie de eventos difíciles, que podrían ser fruto de las coincidencias. En el relato hay ciertas frases que nos hacen intuir que el pasado es un factor que repercute en el presente, por ejemplo: “De regreso en casa, mientras intentaba dormir, estuve dándole vueltas a una idea que terminó convertida en certeza: las cosas que ocuparon un lugar y que luego fueron derribadas o borradas, no ceden tan fácil su territorio”.⁸⁵ Lo anterior expresa esto pensando en el pasado prehispánico de la Ciudad de México, pero reflejado en sus recientes descubrimientos del Hospital General, más en concreto en lo acontecido con el paciente X. Esquinca encuentra en el pasado un germen capaz de manifestarse de modos diferentes en el presente, pero no cualquier hecho del pasado, sino aquellos que fueron interrumpidos con consecuencias negativas. En este caso, Leonarda Servín y X fueron separados abruptamente y lo que finalmente se concreta con la reencarnación en el narrador del relato es la historia de amor de los personajes.

La epilepsia, al igual que la lepra, es una enfermedad que adquiere un valor metafórico importante, su presencia se relaciona, en primer lugar, al tema de lo hereditario.

⁸⁴ Bernardo Esquinca, “El gran mal”, en *Demonia*. Almadía, México, 2011, p. 81.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 78.

No se trata de una enfermedad contagiosa pero sí que puede ser adquirida por herencia, posibilidad que se puede aplicar al protagonista del cuento. Autores como Jules Michelet, relacionan la epilepsia a la euforia y ciertos castigos y maldiciones relacionados con la brujería. En el texto, Esquinca explica que “Gran Mal”, es el nombre que la psiquiatría daba a esta enfermedad; sirve también la referencia para señalar que el mal y la locura son asuntos que también pueden contagiarse y en la narrativa de este autor jalisciense podemos constatarlo. En la tesis titulada *De la oscuridad y otros fantasmas* (2015), de Roberto Durán Martínez, encontramos quizá el único aporte de carácter académico que se ha escrito sobre el autor. En su trabajo, Durán Martínez profundiza en la cuestión del mal como contagio, aunque se limita al análisis del cuento “Demonia”, su tesis presenta algunas ideas de valor; para él, el contagio del mal es: “algo así como una enfermedad que se propaga como un virus, afectando a quienes entran en contacto con un poder maligno, en apariencia, sobrenatural”.⁸⁶ Asimismo, explica que

Esta idea la encontramos en la mayoría de los cuentos de la antología [y en general de toda la obra]. Por ejemplo, en el relato «El contagio», se desarrolla precisamente esta 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 [los corchetes son míos].⁸⁷

Vamos a encontrar con frecuencia narraciones que se decantan por estos temas. En el caso del primer relato, la lepra se describe como un auténtico ente contagioso, pero se da

⁸⁶ Roberto Durán Martínez, *De la oscuridad y otros fantasmas: la narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca* (dir. José Eduardo Serrato Córdoba). UNAM, Ciudad de México, 2015, p. 165 [Tesis de Licenciatura].

⁸⁷ *Ibid.*, p. 165.

más relevancia a su contenido metafórico. En el caso de la epilepsia, entendemos que se trata de una metáfora del mal y, gracias a las explicaciones de Durán Martínez, deducimos también que las enfermedades mentales pueden infectar incluso a quienes no las padecen.

A diferencia de “El gran mal”, otros cuentos nos muestran también diferentes caminos que el pasado se abre para repercutir en el presente. Así pues, tenemos textos donde se ven reflejados episodios violentos de la historia nacional, por ejemplo, el relato titulado “Como dos gotas de agua que caen en el mar”. En este texto, se reproduce la historia de Gonzalo de Salazar y Peralmíndez Chirino en la época actual: dos tiranos que fueron apresados por Andrés de Tapia y encerrados en jaulas de madera frente al palacio de Hernán Cortés en la Nueva España, por haber difundido la falsa noticia de la muerte del conquistador y aprovechar su ausencia para cometer todo tipo de atrocidades. A partir de este episodio ubicado en el famoso *Libro Rojo* (1870), de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, el autor vuelve a ahondar en el tema del mal y, además, entramos en el terreno de los hechos de sangre, decisivos en su obra, pues la nota roja constituye otro de sus temas centrales. Otro ejemplo es el tema de la memoria prehispánica, el pasado que se niega a morir y que hemos visto en autores como Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco. En un espacio como la Ciudad de México, las ruinas, los monolitos encontrados, las pirámides, se transforman en fantasmas que esperan en el tiempo para resurgir de manera violenta entre nosotros. El cuento titulado “El brazo robado”, reproduce ciertos rituales que provocarán el miedo entre los personajes del cuento, aunque este tema lo veremos desarrollado con amplitud en la saga del periodista Casasola.

Por lo anterior, el tema del contagio se convierte en uno de los instrumentos fundamentales de este narrador: desde un trato literal del tema que sirve para enfatizar los elementos de la literatura de horror y pasando por el simbolismo de las enfermedades, hasta

el empleo del pasado violento como un mal capaz de infectar el presente. Esquinca experimenta con las posibilidades que el término “contagio” sugiere y, sin duda, consigue hacerlo formar parte de una narrativa que se encuentra en constante evolución.

Capítulo 3:

La saga Casasola: inserción de la novela negra sobrenatural

En este capítulo me propongo analizar las primeras dos novelas de la saga Casasola: *La octava plaga* (2011) y *Toda la sangre* (2013). El objetivo inicial es generar un estudio que profundice en cómo su autor maneja el elemento fantástico, extraño o sobrenatural, que configura gran parte de su obra narrativa; es decir, en medio de los rasgos que distinguen a la saga como una colección de novelas negras, el análisis consistirá en estudiar todos esos aspectos, fantásticos o no, pero que se vuelven fundamentales para el desarrollo y buen uso de conceptos que ya se han mencionado y analizado con anterioridad, por ejemplo, lo siniestro, el horror, lo extraño o lo simbólico, el contagio y el mal.

En primer lugar, la saga Casasola será analizada como una unidad, sin tomar un título como base de este primer acercamiento a la serie, pero considerando ejemplos de las dos novelas que serán vistas a lo largo del capítulo para distinguir qué rasgos del género negro son conservados por Esquinca y cuáles podrían considerarse un motivo de novedad o de reinención. En el segundo apartado, el objeto de estudio será *La octava plaga* (2011); aquí se repasará esencialmente lo fantástico y lo extraño, pues son los elementos que más enriquecen al texto y que constituyen el rasgo más llamativo de la novela. En el último apartado, se abordará *Toda la sangre* (2013); para analizarla, se estudiarán conceptos relacionados con el imaginario prehispánico que aparecen en la novela y que hábilmente el narrador consigue aprovechar como elementos disparadores del género de terror; además, se pondrá sobre la mesa el aspecto simbólico para el cual Esquinca ha demostrado habilidad para integrarlo en otras obras.

La saga Casasola o la reinención del género negro

Quizá el aporte más significativo que Bernardo Esquinca ha conseguido con su obra narrativa sea la saga Casasola, serie de cuatro novelas: *La octava plaga* (2011), *Toda la sangre* (2013), *Carne de ataúd* (2016) e *Inframundo* (2017). En ellas confluyen de una manera efectiva, a la vez que insólita, los géneros fantástico y negro, llevando al lector por los más intrínsecos recovecos de la urbe, el terror y lo extraño. Esta peculiaridad, además de resultar innovadora en el campo de la novela negra nacional, es una propuesta arriesgada, dado que se trata de un género narrativo que en no muchas ocasiones ha alternado con lo fantástico y que tiende más bien a desarrollarse en el campo de lo posible. A este propósito, Ramón Gutiérrez Villavicencio señala que “el empleo de estos géneros presupone una innovación, pues a raíz de la publicación de sus novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre*, ha enriquecido el significado de los términos de lo fantástico y policiaco en la literatura mexicana contemporánea”.⁸⁸ Por tanto, se puede hablar de la propuesta de un género híbrido donde se desarrollan temas aparentemente distantes entre sí pero que conviven gracias al ingenio del narrador; asimismo, se pone sobre la mesa la posibilidad de hablar de la reinención de un género, el policiaco, añadiendo elementos novedosos como el acontecimiento sobrenatural o sustituyendo temas canónicos del género negro, por ejemplo, la figura del detective por la del periodista.

Una de las peculiaridades de la saga Casasola es la riqueza de su narrativa, esto es, que con cada novela Esquinca aborda temas que atañen no solo al lector, sino al público en general: la violencia, la cultura, la sociedad, los grupos vulnerables, en el que incluye datos de la historia nacional. Tapizada de referencias literarias y cinematográficas, la saga

⁸⁸ Ramón Gutiérrez Villavicencio, “Lo policiaco y lo fantástico en las novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre* de Bernardo Esquinca”. *Sincronía*, 69 (enero-junio 2016), pp. 239-253.

Casasola convierte a la Ciudad de México en un espacio viviente, en un personaje más, lo cual aprovecha nuestro autor para mostrarnos sus diferentes rostros: por una parte, la ciudad subterránea; por otro, la ciudad común. En el primer caso, la ciudad es el escenario de todas las aventuras de este singular periodista, el espacio que alberga personajes humanos e infra-humanos en sus numerosas calles, callejones, edificios históricos, cantinas, moteles; la ciudad vista como un gran nido de insectos donde se gestan toda clase de males, toda clase de seres capaces de atentar contra la integridad humana; aquí también se hace presente la parte invisible: sus túneles, sótanos, madrigueras en que los antagonistas de Esquinca ocultan su rostro demencial. En cuanto a la otra ciudad, el narrador retrata la cotidianidad de la gran metrópoli, habitada por civiles comunes que cruzan la calle; vendedores, vagabundos, los misteriosos “mirones” que aparecen justo a tiempo para observar una escena del crimen o el resultado de aparatosos accidentes de tránsito. En su aporte, Gutiérrez Villavicencio menciona que

...la virtud de estas novelas es su propuesta narrativa pues Esquinca concibe a la ciudad de México como un escenario en donde todo puede suceder; es decir la ciudad se convierte en un elemento de misterio que se manifiesta a través de sus edificios, sus calles, los negocios, las cantinas e incluso sus habitantes. La ciudad remite a una geografía inacabada en donde los sueños pueden transformarse en pesadillas.⁸⁹

Esta tipificación de la ciudad permite que los lectores puedan ubicar la influencia de las que, quizá, sean las obras más importantes de la narrativa negra en México: *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli y *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal; recuérdese que personajes como Roberto de la Cruz o Filiberto García tuvieron entre sus

⁸⁹ *Ibid.*, p. 240.

andanzas la de recorrer calles con la intención de perpetrar el crimen, en el caso del personaje de Usigli, o bien, de resolverlo.

La saga de Esquinca se convierte en una propuesta narrativa que reinventa la novela negra en México en virtud de que conserva y transforma muchos de los rasgos más frecuentes de este género; asimismo, dota su novelística de todo el estilo que también caracteriza sus cuentos como se ha visto hasta ahora: la incursión en lo extraño, lo insólito o lo siniestro, así como el terror a través del simbólico-social. Una característica relevante es el personaje protagónico que suele identificar con la figura del detective, el cual por lo común es acompañado de un personaje que se vuelve su colaborador y, de alguna manera, su comparsa. En un estudio que aborda diversos puntos del género negro y el policíaco, Diana Cerqueiro propone –con base en los rasgos que definen los cuentos de Poe que se cree inauguran el género, “Los crímenes de la calle Morgue”, “La carta robada” y “El misterio de Marie Roget”–, un breve listado en cinco incisos que distinguen la narrativa negra en su primera etapa evolutiva. De estas, encontramos particularmente dos en la saga Casasola:

1. Un detective aficionado, no perteneciente a la policía ni a ningún cuerpo organizado, poseedor de unas extraordinarias cualidades deductivas y de observación, excéntrico, narcisista, frío, que se muestra despectivo con respecto a la capacidad de la policía y sus métodos.
2. Un narrador coprotagonista amigo del detective, a quien auxilia en sus labores investigadoras, marcando, además, la superioridad del detective sobre él mismo y sobre el lector.⁹⁰

⁹⁰ Diana Cerqueiro, “Sobre la novela policiaca”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2,1 (2010) [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4865826> [Consulta: 24 de julio, 2018].

Si bien Casasola no es un detective, es un personaje que no pertenece a ningún tipo de cuerpo organizado como señala Cerqueiro; es, además, un personaje que evoluciona. Si bien, *La octava plaga* muestra al primer Casasola como un hombre inseguro de sus habilidades, que recién ha llegado a la nota roja, luego de haber escrito en una sección cultural, en *Toda la sangre* este personaje aparece como un tipo seguro de lo que hace, con nuevas estrategias para realizar su trabajo y, desde luego, con una capacidad de observación y deducción más desarrollada que en la primera novela. Podría decirse que de algún modo es más intrépido, por lo que la autoridad pone trabas para frustrar sus intentos por resolver el misterio.

En las novelas de Casasola, vemos también a esos personajes amigos y colaboradores del protagonista que son piezas fundamentales en el descubrimiento de los crímenes. Uno de estos personajes es Verduzco, quien tiene su primera aparición en *La octava plaga*, cuya función es definitiva para la decisión que Casasola tomará sobre realizar por cuenta propia investigaciones de carácter detectivesco: “—Aprendes rápido...Tengo la impresión de que estás dejando atrás al *periodista* y le estás dando paso al reportero. Ya verás que en la nota roja desarrollarás tus instintos como en ninguna otra sección. Aquí se trata de hacerle al detective. ¿No te parece fascinante?”.⁹¹

No obstante, el paso de Verduzco por la saga Casasola será breve, al menos en vida, pues posteriormente se manifiesta a manera de aparición al igual que otros personajes de la saga. El verdadero colega de nuestro narrador es un fotógrafo veterano de la nota roja a quien solo conoceremos con el sobrenombre del Griego, rasgo común a lo largo de la obra. Este personaje tiene un cuaderno de memorias donde escribe episodios de su vida, cuyo

⁹¹ Bernardo Esquinca, *La octava plaga*. Almadía, Ciudad de México, 2017, p. 49. En adelante se cita por esta edición, señalando directamente el número de página.

contenido encarga a Casasola para que revise y corrija su estilo. El Griego es tan intuitivo como lo es un periodista; es gracias a él que se consigue solucionar muchos de los enigmas que se presentan.

Si bien, se ha mencionado antes que las zonas urbanas son el espacio donde se desarrollan estas novelas, las ciudades, efectivamente son un punto en común de la narrativa de tema policial, dice Juan José Galán Herrera que:

El espacio elegido por este tipo de novelas es de tipo urbano, aunque no faltan algunas en las que el entorno rural sirva de marco para la historia. En cualquier caso, la atmósfera que se respira y que es fundamental para la novela negra, es una atmósfera de tipo delictivo, donde el delito, la infracción, la amenaza y el asesinato son denominador común. Espacio urbano, opresivo, social y realista por antonomasia [...]. El espacio ya no es una mera función del esquema crimen-investigación-solución, sino que sirve también para otros aspectos como son la crítica social y la búsqueda de identidad cultural.⁹²

Es pues, común, que Esquinca, además de convertir la urbe en escenario de terribles crímenes, también la utilice como recurso para indagar en temas sociales, culturales y de identidad a través de sus personajes, lugares típicos, tradiciones:

Cruzaron el Eje Central y caminaron por Independencia hasta la calle de Dolores, donde se encontraba el Barrio Chino. En esa esquina estaba el Tío Pepe, otra de las guaridas predilectas de Quintana. Era una cantina antigua, de la época porfiriana, y eso lo hacía sentirse parte de la historia. Siempre que se echaba un trago ahí, le gustaba recordar que ese sitio era frecuentado por la Banda del Automóvil Gris, los míticos ladrones que asolaron la Ciudad de México a principios del siglo XX.⁹³

⁹² Juan José Galán Herrera, “El canon de la novela negra y policíaca”. *Tejuelo*, 1 (2008), pp. 58-74.

⁹³ Bernardo Esquinca, *Toda la sangre*. Almadía, Ciudad de México, 2017, p. 47.

Aunado a los rasgos ya señalados, el lenguaje de los personajes se manifiesta de modo realista, es decir, se trata de un habla coloquial, cotidiana y que, sin embargo, permite detectar que existe un conocimiento profundo del área a la cual se dedican: el periodismo. Un rasgo que resulta también innovador es la inserción de notas tomadas de diarios y reportajes que informan a los lectores sobre hechos previos a la narración principal o bien, sobre acontecimientos de los cuales no hay testimonio histórico.

Si bien, la figura del investigador de lo insólito había tenido ya algunas apariciones previas, aunque contadas, por ejemplo, en la serie de relatos *John Silence, investigador de lo oculto*, el parapsicólogo creado por Algernon Blackwood, o bien, en la vieja serie de televisión *Kolchak: the Night Stalker*,⁹⁴ más allegado a la figura de Casasola –pues también se trata de un reportero que se ve involucrado en eventos de índole terrorífica–, sí es la primera vez en que un escritor se aventura a introducir con éxito un personaje de estas características en México. En este sentido, Bernardo Esquinca consigue una saga que aporta un prototipo tanto a la novela negra como al relato fantástico mexicanos. En el apartado siguiente se realizará un análisis sobre cómo desarrolla nuestro autor elementos afines a lo fantástico, lo extraño y otros temas de índole semejante en *La octava plaga*, que vivifican y dan peso al contenido sobrenatural de la novela y de una saga que, a fin de cuentas, es movida por los extraños hilos de lo inexplicable.

⁹⁴ Don Weiss, Allen Baron *et al.* (dir.), *Kolchak: the Night Stalker* (prod. Cy Chermak, Paul Playdon *et al.*; guion Jeffrey Grant Rice, David Chase *et al.*; elenc. Darren McGavin, Simon Oakland *et al.*; mús. Jerry Fielding, Gil Melle; fotógr. Ronald W. Browne). Fancy Productions, Estados Unidos, 1974, 60 min. [Serie de TV].

Lo fantástico, lo extraño y otros temas insólitos en *La octava plaga*

La octava plaga, cuya primera edición apareció en Ficción Zeta en 2011 y tiempo después en 2017, en Almadía, es la tercera novela publicada de Bernardo Esquinca, y es la obra con que su autor debuta en el género negro. Esta novela de naturaleza extraña introduce en la narrativa mexicana a Casasola, reportero de la nota roja con función de detective que se ve envuelto en misteriosos crímenes de índole sobrenatural. El argumento del texto narra cómo un periodista de la sección cultural, acostumbrado a publicar reseñas de libros, noticias sobre presentaciones y temas similares, es trasladado contra su voluntad a la sección de nota roja. Una mañana, al presenciar su primera escena del crimen, donde aparece un cadáver atado a la cama de un motel, con la cabeza a medio cortar y colocada en un ángulo imposible para el ser humano, descubre el que será su primer caso: la asesina de los moteles, quien acaba con sus víctimas durante el acto sexual, a la manera en que lo hace la mantis religiosa en su ritual de apareamiento. En la escena conoce a Verduzco, veterano reportero de la misma área que iniciará a Casasola en el progreso de sus habilidades detectivescas, gracias a su bien desarrollada capacidad de análisis deductivo. Tales cualidades serán reforzadas tras la llegada de El Griego, otro veterano de la nota roja – aunque su trabajo consiste en registrar la memoria visual de escenas dignas del cine más violento, es decir, la fotografía–. Tras la búsqueda de pistas y la realización de agudas indagaciones en el asunto, descubrirán que no se enfrentan a un caso común de asesinato, sino a una amenaza donde los insectos son el principal enemigo, actuando de manera conjunta para literalmente dotar a la humanidad de sus propias cualidades y conseguir acabar con los humanos, los auténticos invasores del planeta, según la mentalidad de los

propios insectos, quienes de alguna manera, desarrollan la capacidad de comprender el lenguaje humano.

Por más que el argumento recuerde a muchas viejas películas de terror y ciencia ficción de categoría “serie B”, donde invasiones de insectos aterrorizaban a pueblos enteros o bichos gigantes destruían ciudades tan grandes como Nueva York o Los Ángeles, la novela de Esquinca goza de una buena reputación y ha cosechado críticas favorables. Un buen ejemplo es el de Valeria Villalobos Guízar, quien ha dicho:

La novela es un *collage* de géneros literarios que incluye la presentación en el diario del fabuloso hallazgo entomológico del científico Esteban Taboada, la trágica historia de amor y locura de “El Griego”, así como una serie de notas periodísticas que narran acontecimientos sobrenaturales. Todos estos fragmentos se conjugarán eventualmente para la resolución del crimen. Y las relaciones, que involucran insectos, científicos dementes y detectives retirados, llenan de humor la novela al parodiar argumentos y conversaciones *cliché* de clásicos de la ciencia ficción literaria y cinematográfica como *The Fly* de David Cronenberg, *Jurassic Park* o *I Am Legend*.⁹⁵

De acuerdo con el comentario de Valeria Villalobos, mucho de ese humor se genera, o bien por el carisma de los personajes de la novela, o bien por el manejo de un lenguaje coloquial que roza en ocasiones con la ironía y el humor negro.

Otro lector de *La octava plaga* es el narrador sinaloense Élmer Mendoza, quien ha comentado algunos aciertos del texto, haciendo en general observaciones positivas en torno a la extravagancia del género en que Esquinca se desenvuelve:

⁹⁵ Valeria Villalobos Guízar, “La nota roja como manicomio: *La octava plaga* de Bernardo Esquinca”. *Nexos* (7 de septiembre, 2017), sec. Literatura [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=13324> [Consulta: 25 de julio, 2018].

Su estilo es directo, sencillo, profundo y acogedor. Cada enigma será resuelto en su momento. Se percibe que aspira a la perfección y eso lo convierte en un novelista de respeto. Su imaginación es un tiempo minado. Cita a grandes maestros y un par de cosas que explican la personalidad de dos de los más grandes creadores del género negro: “Chandler escribía como el hombre que deseaba ser. Hammet, como el que temía ser”. Si nos basamos en la presente novela, podríamos aventurar que Esquinca es la combinación de ambos, con una visión del siglo XXI que no le teme a lo clásico.⁹⁶

A la luz de críticas como estas, el argumento central del libro y el conocimiento de algunos puntos generales de la composición del texto, así como de sus rasgos como novela negra, podemos hablar ahora de lo insólito, de aquellos elementos fantásticos y extraños que dotan de sentido a la obra, y de cómo Esquinca inmiscuye una trama sobrenatural en un género que tiene más qué ver con lo realista. En un ensayo sobre la novela negra, Jesús Alonso Ruiz expresa que fue con Sherlock Holmes que lo llamado policial, o novela-problema, adquirió los elementos paradigmáticos que caracterizan al género; el autor señala los siguientes tres puntos: “un detective privado”, “un crimen aparentemente insoluble” y “una solución racional que excluye elementos sobrenaturales”.⁹⁷ Como sabemos ya, el autor dota a su obra de un periodista que si bien no es detective, cumple la función de uno; asimismo, existe el crimen de dificultad notable para el cual la policía pareciera no estar preparada. Del último aspecto identificado por Alonso Ruiz, podemos deducir que estamos frente a una obra que consigue transgredir lo canónico, pues, además de los cambios evidentes en torno al género negro, su obra no excluye lo sobrenatural, sino que lo despliega con creces, sin sutilezas, con una excentricidad que ya es característica de la

⁹⁶ É, Mendoza, art. cit, § 4.

⁹⁷ Jesús Alonso Ruiz, “Evolución de la novela negra: del detective duro al monstruo educado”. *Alcántara*, 81 (2015), pp. 137-146.

narrativa de Bernardo Esquinca. Sirva esta aseveración de Jesús Alonso Ruiz para entrar en el tema central de este apartado.

Así pues, lo fantástico en palabras de teóricos como David Roas, se distingue por ubicar al lector o espectador frente a un acontecimiento sobrenatural que consigue crear un sentimiento de duda con respecto a su entorno, a su realidad. Según su propia idea “lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes”;⁹⁸ por lo tanto, un relato fantástico será considerado fantástico cuando reproduzca el espacio real, es decir, el habitado por el lector o espectador que se aventura en la apreciación y disfrute de una obra de esta naturaleza. Dicho en palabras de Roas, leemos que:

Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables.⁹⁹

La octava plaga es, pues, una novela que se desarrolla en un espacio totalmente cotidiano. Esquinca no solo elige la urbe como escenario por propicio para el género negro, por ser el sitio con mayor índice de criminalidad, sino que nos refiere, además, a esa cotidianidad que caracteriza a las grandes ciudades, donde todos tenemos un rol como habitantes y una rutina que seguimos día con día. Una vez preparado el terreno, el narrador introduce el hecho desconcertante, la novela cuyo desarrollo comienza *in media res*, muestra notas periodísticas que atentan contra el orden de las cosas, contra la normalidad del ciudadano promedio que lee los diarios o ve los noticiarios de las tardes, quizá

⁹⁸ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 8.

acostumbrado a notas sobre accidentes automovilísticos de consecuencias fatales, asaltos a mano armada, asesinatos, tiroteos entre policías y sicarios, en fin alguna que otra buena noticia, pero que no está acostumbrado a las notas del *Semanario Sensacional*, en cuyos encabezados figuran títulos como “Anciano camina sobre las aguas”, “Muerto resucita en pleno velorio”, “Arrestan a mujer vampira en el centro”, “Niño se alimenta de excrementos” o “Muere a los diecisiete y resucita a los dieciocho”. Esquinca no vacila en introducir lo sobrenatural desde sus primeras páginas; sosegado, habla de nuevas especies de insectos con la capacidad de producir luz propia. Más insólito aun es el hecho de que estos tengan la capacidad de comunicarse con el hombre de manera mental y entenderlo, aunque como es de suponer, al final el asunto se convierte en un secreto entre Casasola, El Griego y desde luego el lector que atestigua una auténtica amenaza para el mundo entero, pues mientras los hechos ocurren, el mundo impasible ignora la amenaza que se cierne sobre sus cabezas. Así pues, emparentado con el también reportero de lo oculto, Kolchak, las oscuras aventuras de Casasola pasan a un anecdotario personal que no pueden compartir porque se plantearía en el prójimo la idea de una locura inexistente, tema que al final lleva a El Griego a quedar encerrado en un manicomio o bien, al personaje cuyo descubrimiento lo lleva a ser víctima de una grave locura: el entomólogo Esteban Taboada. Cerca del final leemos las siguientes líneas entre El Griego y Casasola:

Mientras caminaban, el Griego le señaló a un interno que acomodaba la tierra en torno a un pequeño árbol recién plantado:

–Ese hombre era dentista. Un día llevó a sus dos hijos al consultorio y les quitó todos los dientes. Sin anestesia. Aquí hay grandes historias, no me digas que no es el lugar ideal para mí.

–Tú no estás loco.

–Saviñón piensa que sí. Y eso me conviene: prefiero que me retengan aquí en condiciones especiales, que ir a parar a la cárcel (pp. 210-211).

Estos breves hechos, aunados al resto de la novela, consiguen como ha señalado Roas, un efecto desconcertante en el lector, y Esquinca, en beneficio de la duda, consigue implantar toda clase de pensamientos en la mente de quien lee su novela, que van desde reflexiones sobre la violencia que en estos tiempos vivimos, hasta pensar –fuera de todo elemento sobrenatural–, en todos esos seres que diariamente se reproducen en los intestinos de la ciudad, los cuales quizá no vemos, pero sabemos que están ahí. Bien trata de explicar Roas que el aspecto fantástico no funcionará como un medio de evasión en el lector; se busca inquietar, hacer que el lector de alguna manera se sienta inseguro en el medio que le rodea.¹⁰⁰

En el mismo texto, David Roas sostiene que dada esta relación entre lo fantástico y nuestro entorno, el contexto sociocultural toma una fuerza mayor en el asunto, pues es necesario erigir un contraste entre lo sobrenatural con nuestra percepción de lo real. Dice el teórico que: “Toda representación de la realidad depende del modelo del mundo del que una cultura parte: ‘realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere’”.¹⁰¹ Sabemos pues que *La octava plaga* –si descartamos las notas periodísticas iniciales en la novela, así como el reporte de Esteban Taboada sobre el descubrimiento del insecto–, es una narración que parte de un hecho cotidiano, dicho sea con la dificultad de referir un asesinato como algo cotidiano en nuestro país. La rutina policíaca es monótona, la periodística también; intuimos que se trata de una realidad cruda y visceral; así, Esquinca reproduce y construye la cotidianidad de una ciudad

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Cesare Segre y María Pardo de Santayana, *Principios de análisis del texto literario*. Crítica, Barcelona, 1985 *apud ibid.*, p. 15.

a través de sus personajes, de sus espacios. No obstante, llega el giro, el descubrimiento de las primeras pistas y con ellas el desconcierto de saber que lo que acecha no es humano, ni algo que se pueda detener por la sencilla acción de una orden de aprehensión. Al respecto el propio Esquinca comenta en una entrevista:

No persigo el objetivo de hacer un comentario social o político respecto a la realidad actual, pero sin duda es un reflejo. La realidad permea al escritor, aunque también son temas que están desde el principio de los tiempos y sólo se adaptan a la época. Creo en este sentido, que al menos para mí la Ciudad de México es un escenario perfecto y estimulante.¹⁰²

Hasta este punto sabemos que *La octava plaga* es una obra en que lo insólito irrumpe en la cotidianidad de la Ciudad de México, para generar, al menos en quienes conocen la verdad, un auténtico sentimiento de incomodidad y alerta, pues, siguiendo la trama del texto, cualquiera podría ser un insecto. Pero, ¿hasta qué grado se manifiestan lo fantástico y lo extraño en la primera entrega de la saga Casasola? Resulta ser que hay otros cuadros dignos de mostrarse en esta galería de lo macabro: *La octava plaga*, además de responder a las exigencias de la novela negra, es una digna novela fantástica que también está repleta de fantasmas.

En la *Estética de lo feo* (1853), Karl Rosenkranz explica que lo espectral se da cuando lo muerto, yendo contra las leyes que rigen la naturaleza, se rechaza a sí mismo y retorna como algo vivo, por ende, lo antitético de lo muerto-vivo funda el miedo al espectro, al fantasma, al muerto viviente. Se genera además el miedo a lo desconocido, el escalofrío que genera la idea de echar un pequeño vistazo al más allá, el temor de observar cómo la vida regresa a un despojo que recién abandona. Dice Rosenkranz en su tratado que:

¹⁰² “Soy un escritor fiel a mis obsesiones: Bernardo Esquinca”. *Redacción. Aristegui Noticias* (mayo 23, 2017). [En línea]: <https://aristeguinoticias.com/2305/kiosko/soy-un-escritor-fiel-a-mis-obsesiones-bernardo-esquinca/> [Consulta: 25 de julio, 2018].

“La vida muerta en cuanto tal no es espectral: podemos velar imperturbablemente a un cadáver. Pero si un soplo de viento moviese su sudario o el vacilar de la luz hiciese inciertos sus rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en lo muerto –que en otra situación puede resultarnos muy agradable– podría tener ante todo algo de espectral”.¹⁰³ Si consideramos la idea de este filósofo alemán, en la novela de Esquinca se da un primer atisbo del que será uno de los distintivos de la saga entera: el Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos, un equipo de escritores que aparecen en los sueños de Casasola para ofrecerle pistas que lo pueden ayudar en la resolución de enigmas. No obstante, a pesar de tratarse de un conjunto de espectros, estos no responden a todos los rasgos que señalan algunas definiciones que catalogan al fantasma como una entidad que regresa a concluir una tarea que la muerte le impide terminar, para vengar una ofensa, o bien, para implorar justicia si es que este fue asesinado o quizá ultrajado antes o después de haber muerto. En este sentido, Verduzco, periodista amigo del héroe, busca la reivindicación con Casasola desde la muerte –recuérdese que su asesinato ocurre mientras trata de robar a Casasola el crédito de sus hallazgos, al intentar resolver por sí mismo el asunto de los moteles–.

Si bien, estos personajes no generan en Casasola la sensación de temor que lo desconocido implanta en los vivos, la primera aparición de la que es testigo tiene en él un impacto mayor que los primeros encuentros con el Consejo de Periodistas. Se trata de “El hombre detrás de las cortinas”; una aparición que ocurre en un momento en que nuestro personaje duda si sueña o no, pues la escena es descrita como si ocurriera en el mundo real dentro de la novela, es decir, ocurre por vez primera en la habitación del protagonista. Aquí el fantasma cumple con la función de guiar a nuestro personaje hacia la ubicación de pistas

¹⁰³ Karl Rosenkranz, *Estética de lo feo* (trad. Miguel Salmerón). Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 157. [Imaginarium] [Edición electrónica].

para esclarecer su muerte, un tanto a la manera en que los periodistas le ayudan, y también, dicho sea de paso, como una suerte de homenaje a la novela *Cementerio de animales* (1983), de Stephen King, donde un espectro cadavérico llamado Pascow, aparece en los sueños del protagonista para guiarlo en la resolución de su conflicto. Sin embargo, en el libro de Esquinca, el espectro conserva el aspecto siniestro del estrago ocasionado por su muerte violenta a diferencia de los periodistas, pues –es necesario decirlo–, se trata del primer cadáver que Casasola observa, degollado y sangrante, apodado por el personaje como el “Chac Mool”, por la posición inhumana en que su cabeza se encontraba: “El hombre estaba colocado al lado de la ventana y las cortinas ondulaban tapando la mayor parte de su cuerpo. En realidad, parecía una cabeza flotante. Casasola pensó en el extraño sonido de su voz. Era un silbido y un borboteo, como si estuviera hecho de aire y líquido a la vez” (p. 44).

Quizá el aspecto de los fantasmas en la saga Casasola pase a un segundo plano con respecto a los temas de mayor relevancia en tanto que la intervención de estos solo afecta de manera directa al protagonista de las cuatro novelas y, por lo regular no intervienen con los asuntos del mundo real, por más que funcionen como guías de nuestro personaje. No obstante, la presencia de estos es destacable y vale la pena –al menos en lo que respecta a *La octava plaga*–, señalar su papel dentro de este libro como uno de los elementos que sin duda sobresalen entre los muchos ingredientes de lo sobrenatural ya que nutren de excentricidad esta narración.

En este punto es importante regresar al tema de lo simbólico, la figura animal, que ya se había tratado en el segundo capítulo de este estudio. La teriomorfia, esa representación que otorga un valor interpretativo a la presencia de los animales, juega un rol fundamental en esta primera novela. En esta historia, los insectos son los principales antagonistas del

texto; así, la asesina de los moteles representa a una *mantis religiosa*, mientras que otros personajes menos relevantes en el desarrollo de la narración también aluden a las moscas, ya que tienen la capacidad de andar sobre el agua, se alimentan a base de excrementos, son atraídos por la luz. No obstante, se debe considerar la posibilidad de interpretación que ofrece el nombre de la novela: *La octava plaga*, con claras reminiscencias bíblicas, pues se remite a las conocidas diez plagas de Egipto del Viejo Testamento, liberadas cuando el Faraón se rehúsa a acceder al mandato de Dios, comunicado a través de Moisés, de liberar al pueblo hebreo de su esclavitud. La octava plaga es entonces la peste de las langostas que portan las sombras, oscurecen la ciudad y acaban con toda la cosecha, con todas las plantas y lo comestible de Egipto. Las langostas son, de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, las fuerzas que representan la destrucción.¹⁰⁴ En la novela, Esquinca imagina a los insectos como seres apocalípticos, emisarios del mal y causantes del fin del ser humano. Por su parte, Chevalier señala el aspecto destructor de la langosta, pues para él “son la imagen misma de la plaga, del pulular devastador”.¹⁰⁵ Sin dejar de lado esta forma de representar el mal a través de las moscas y la destrucción con la imagen de la langosta, Esquinca concluye su novela de la siguiente manera:

Don Abundio observó la nube que se aproximaba y bajó por la colina con paso firme. En cuanto enfiló hacia el sembradío se dio cuenta de que había algo extraño. Las langostas no venían por aire, como parecía desde la colina, sino por tierra. Pasaron junto a él como una avalancha y comenzaron a devastar la cosecha con una voracidad incomparable. Pero don Abundio no alzó su bastón ni la emprendió contra ellas. Huyó de ahí horrorizado, tapándose los oídos para protegerse del zumbido insoportable. Se alejó unos metros y luego se detuvo para mirar atrás. La imagen que vio aun lo acompañaba en pesadillas. Aquello que arrasaba el campo no eran insectos.

¹⁰⁴ J. E. Cirlot, *op. cit.*, pp. 267-268.

¹⁰⁵ Chevalier, *op. cit.*, 628.

Eran humanos (pp. 219-220).

Cosmovisión prehispánica y sacrificio en *Toda la sangre*

A diferencia de su predecesora, *Toda la sangre* (2013) es una novela que no enfatiza tanto en el desarrollo de lo fantástico para el funcionamiento de su trama esencial; podría decirse que este aspecto es más bien un recurso que el narrador aprovecha para enriquecer su obra y, además, para continuar con el hilo que une esta novela con el resto de su narrativa. Lo cierto es que Bernardo Esquinca emplea los principios de lo fantástico desde una perspectiva muy diferente a la ya conocida pues tiene más que ver con lo simbólico. lo que le permite abordar aspectos referentes a las señas de identidad contenidas en el pasado. En esta segunda entrega, el autor se desenvuelve con un tono de realismo superior al de la primera; se ocupa de cuestiones que aproximan a su personaje a una atmósfera más propia de la novela negra que al de la narrativa fantástica y de terror porque la naturaleza de su trama así lo precisa. Por una parte, tenemos en *La octava plaga*, a un Casasola que se enfrenta a personajes que adquieren cualidades propias de los insectos: extrañas formas de alimentación y rituales de apareamiento que involucran el homicidio; por otra, *Toda la sangre* introduce la figura del asesino en serie, pues son narrados los crímenes planeados por un personaje cuya existencia en el campo de lo real es indiscutible. Con claras diferencias, se trata de una novela cuyo realismo se convierte en factor clave de su existir y que, sin embargo, no abandona esa inclinación a lo fantástico característico de esta saga.

Para la redacción de este apartado, voy a profundizar particularmente en estos temas: la función que cumple lo fantástico; algunos puntos referentes a los aspectos prehispánicos que desarrolla Esquinca a través de la representación del dios Xipe Tótec; y el significado

de los temas ligados a la muerte representados mediante cuestiones ceremoniales, el *modus operandi* del antagonista, y el sacrificio e imagen de estructuras mortuorias como lo son los *tzompantli*. La finalidad del apartado es comprender la parte correspondiente al escalofrío típico de la narrativa de terror a través de elementos fuera de lo común para el género y que si bien, en principio están relacionados con lo fantástico, están más ligados con lo siniestro y lo terrorífico.

Toda la sangre comienza con una introducción donde Alejandro de Humboldt presencia el tercer descubrimiento de la diosa Tlaltecuhli en una Ciudad de México ambientada en 1803. El protagonista de este arranque es quien atestigua los efectos del resurgimiento de los dioses, los cuales, se manifiestan en la población indígena que acudía al exterior de la Real y Pontificia Universidad a venerar a la diosa, aun teniendo prohibido el acceso al interior del recinto. El monolito, explica el narrador, había sido enterrado dos veces por el miedo supersticioso que generaba: primero en los conquistadores españoles y después en el ámbito universitario –esta vez en el patio de la Universidad–. A raíz de este último encuentro, es enterrada por tercera vez; como respuesta a este acto, comienza una fuerte descarga eléctrica y una tormenta que convierte en lodo la tierra que cubre la roca. Esta primera escena de la novela muestra también un primer asomo de lo fantástico en la narración pues esto llega a manifestarse mediante la idea de la persistencia de un mundo antiguo, del resurgimiento y dominio del pasado sobre el tiempo y el espacio que actualmente habitamos.

Muy a pesar del argumento central de *Toda la sangre*, donde Casasola y sus aliados, Elisa Matos y el Griego, deberán descubrir a un psicópata que recrea sacrificios prehispánicos para cometer sus asesinatos, la expresión de lo fantástico y lo insólito juegan un rol crucial en la novela. Esquinca consigue trazar una línea entre lo fantástico habitual

de su narrativa y lo que abarca el tema de la persistencia de la memoria y la búsqueda de la identidad. En primera instancia, intervienen los periodistas muertos, pero también se añaden una serie de episodios donde un personaje, referido como El Brujo, realiza rituales mágicos. Hacia el final de la novela, el cadáver de Yólotl Rodríguez, luego de ser resuelto el enigma del asesino ritual, es robado de la morgue luego de ser realizada la autopsia reglamentaria; minutos después, el lector presencia la reanimación de un cadáver en una escena digna de *The serpent and the rainbow* (1988) de Wes Craven.¹⁰⁶

El Brujo tomó la púa de maguey y la clavó en su propia lengua. Después tomó otra y se la clavó en el sexo. Recogió la sangre en un recipiente y se la ofrendó a los dioses. Luego, muy despacio, la vertió en los labios inertes del Caudillo. De pronto, un viento antiguo, venido del Umbral entre los mundos, inundó la habitación y apagó las velas. Los ojos de los Nueve Señores de la Noche resplandecieron en la oscuridad como joyas.

Y un gemido brotó en el centro de la habitación eclipsando la muerte (p. 334).

En segunda instancia, de manera bastante simbólica, el narrador pretende enfrentarnos a otro tipo de fantasma. La ciudad, con una personalidad abyecta, es narrada a la manera que podría ser descrito un monstruo. Con todo y su caos, su delincuencia y sus ya arraigados temores cotidianos, la ciudad significa un mundo ordenado que se verá en conflicto al enfrentar el resurgimiento del pasado a través de una violencia que no solo se convertirá en una manifestación concreta del miedo a la muerte, sino que, por el modo de ejecutarse —la recreación de ciertos rituales prehispánicos—, llega a generar una reflexión sobre el mundo antiguo, pues precisamente el pasado es el fantasma que Esquinca ha decidido despertar. Así pues, la cuestión fantástica esencial de la novela radica en el

¹⁰⁶ Wes Craven (dir.), *The serpent and the rainbow* (prod. Doug Claybourne; guion Richard Maxwell; elenc. Bill Pullman, Cathy Tyson *et al.*; mús. Brad Fidel; fotógr John Lindley). Universal Pictures, Estados Unidos, 1988, 98 min.

enfrentamiento que los personajes deben encarar frente a este resurgimiento, lo que yace enterrado bajo la gran Ciudad de México, porque este despertar atenta directamente contra el orden establecido del mundo moderno; es aquí que el encuentro de tres corazones humanos en el Templo Mayor y un cadáver desollado y decapitado en Tlatelolco dejan de ser solo posibles crímenes cometidos por el narcotráfico para tornarse en una cuestión más compleja, en un asunto que linda con lo delirante. De esta manera, Casasola y sus colegas, así como otros personajes de la novela e incluso los propios lectores, ven en esta ola de crímenes un factor que provoca en ellos la incertidumbre, transforma la percepción de lo que nos rodea y les genera el sentimiento de creer que el pasado es capaz de resurgir de su entierro e irrumpir de manera violenta en la urbe. Por lo tanto, Esquinca desarrolla una realidad que va contra lo posible y que, sin embargo, nos invita a reflexionar sobre quiénes somos como habitantes y herederos de una civilización antigua. Este rostro de lo oculto en *Toda la sangre*, diferente a lo que el novelista nos ha acostumbrado en sus relatos, pone sobre la mesa el asunto referente a nuestra identidad a través de Yólotl Rodríguez, perpetrador de los crímenes. La novela nos hace dudar por momentos de nuestra noción de realidad al ser representados, con cierta naturalidad, una serie de fenómenos paranormales. Nuestro narrador se propone, además, invitarnos no solo a indagar en lo más esencial de la búsqueda del yo a través de la raíz prehispánica; abre también un diálogo en el que reflexionamos en los pros y contras que la modernidad ha traído a nuestras vidas, como los efectos generados por la globalización y la adopción exacerbada de culturas hegemónicas, tomadas como propias en formas de vida histórico-social que no les corresponden. Tal es el caso del consumo de mercadotecnia norteamericana. Esta clase de “invasión” bien podría justificar el despertar de una cultura que a través de la sangre y el terror intenta reinar nuevamente entre nosotros.

Los voladores de Papantla estaban reunidos en torno a la base de un enorme poste azul, en espera de que llegara el momento de ofrecer una nueva función. Comían papas con chile y bebían de una botella de Coca-Cola, y Casasola pensó que era curioso comprobar cómo la chatarra del mundo moderno tentaba incluso a los herederos de un culto ancestral (p. 105).

Bajo estas características, el experimento realizado por Esquinca en esta novela corresponde a un ejercicio que narradores como Carlos Fuentes habían llevado a la práctica en relatos como “Chac Mool”, Elena Garro en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, o José Emilio Pacheco en su cuentario *El principio del placer*, donde el pasado prehispánico aparece de manera violenta y afecta el equilibrio de los personajes, para convertirse en portador de terror y muerte. Javier Ordiz Vázquez, señala que:

En el llamado *mundo-novismo* el género se enriquece con un tema que tendrá amplio desarrollo en el futuro: la irrupción en el presente del pasado prehispánico entendido como una fuerza violenta y vengativa, un conflicto que según Fortino Corral (2000) aparecía ya esbozado en *Fiebre amarilla* (1868) de Justo Sierra pero que no se desarrollará con claridad hasta *El papagayo de Huichilobos* (1922) de Manuel Romero de Terreros.¹⁰⁷

Uno de los temas centrales de la novela es pues, este despertar del pasado prehispánico, lo cual, además de lo dicho, deviene en la diversa representación de dioses a los cuales Esquinca ha dotado de significado. En este caso la figura del dios Xipe Tótec – cuyo significado es “Nuestro señor el desollado”–, renace en la imagen de Yólotl Rodríguez, el asesino ritual, quien asegura, a través de un cuaderno –que sirve para documentar historia de sus antepasados y habla sobre un nuevo resurgimiento de dioses–,

¹⁰⁷ F. Javier Ordiz Vázquez, “Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”, en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ediciones de Iberoamérica, Madrid, 2009, pp. 123-142.

que la deidad le habló y le hizo saber que habitaba en su interior, lo cual puede considerarse como un arrebato propio de un psicópata de inteligencia garrafal en claro homenaje a clásicos del cine de terror y policiaco como *God told me to* (1976),¹⁰⁸ *Seven* (1995)¹⁰⁹ o *Zodiac* (2005),¹¹⁰ pero no como un elemento meramente fantástico.

La figura del dios Xipe Tótec es pues, una presencia que se manifiesta a través del antagonista, quien expresa en el mencionado cuaderno, que el dios ha encarnado en él y que han ocurrido a lo largo de los siglos presagios que auguraban su renacimiento; uno de ellos, la exhumación de la diosa Tlaltecuhтли y, a la manera de *La visión de los vencidos* (1959), ocho presagios funestos que corresponden a cada uno de los asesinatos que anticipan el advenimiento de una nueva oportunidad para el pasado. En su primera aparición, Yólotl es descrito como un personaje apacible trabajador del INAH, inteligente y con un gran conocimiento sobre el México prehispánico que se atribuirá a su origen étnico. A estas características, Esquinca añade un destello de misticismo que Casasola expresa ante su cercanía y que gradualmente se convertirá en una sensación de alerta que aflorará en los demás personajes hasta el descubrimiento de su verdadero rostro. A la tipificación de este personaje, se unen los crímenes y el modo en que son ejecutados: corazones humanos encontrados en las inmediaciones del Templo Mayor y el descubrimiento de cuerpos decapitados y desollados. Estas prácticas, que en un principio se toman por obra del crimen organizado, cambian de rumbo cuando se habla de la clase de rituales que se realizaban en

¹⁰⁸ Larry Cohen (dir.), *God told me to aka Demon* (prod. Larry Cohen; guion Larry Cohen; elenc. Tony Lo Bianco, Deborah Raffin *et al.*; mús. Frank Cordell; fotógr. Paul Glickman). New World Pictures, Estados Unidos, 1976, 91 min. [Película].

¹⁰⁹ David Fincher (dir.), *Seven* (prod. Phyllis Carlyle; guion Andrew Kevin Walker; elenc. Morgan Freeman, Brad Pitt *et al.*; mús. Howard Shore; fotógr. Darius Khondji). New Line Cinema, Estados Unidos, 1995, 127 min. [Película].

¹¹⁰ David Fincher (dir.), *Seven* (prod. Phyllis Carlyle; guion Andrew Kevin Walker; elenc. Morgan Freeman, Brad Pitt *et al.*; mús. Howard Shore; fotógr. Darius Khondji). New Line Cinema, Estados Unidos, 1995, 127 min. [Película].

honor del dios Xipe Tótec. En su libro *La flor letal: economía del sacrificio azteca* (1979), Christian Duverger expresa que:

Resulta completamente natural que el culto rendido a “nuestro señor el desollado” reposara en una celebración de los despojos: el dios Xippe Tótec siempre se representa revestido con la piel de un sacrificado, y los rastros de su rostro se disimulan tras una máscara de piel que no es otra cosa que el rostro de la víctima desollada. De manera general, las ceremonias a él dedicadas, tienden a reencarnar al dios para devolver la vida a los principios que representa.¹¹¹

En la novela el desollamiento cobra cierta ambivalencia puesto que Esquinca lo aborda con intenciones diversas. Primero, el narrador desarrolla el tema de una manera próxima a lo académico, esto es, desde un punto de vista histórico y documentado puesto en boca de sus personajes con la intención de introducirnos en el tema y de hacernos saber que su antagonista es un personaje con un conocimiento profundo. De este modo, leemos párrafos como el siguiente: “Según lo explicó la arqueóloga del INAH Elisa Matos, el desollamiento era una de las prácticas que enmarcaban los sacrificios aztecas, lo mismo que la extracción del corazón, la decapitación, el descuartizamiento y la antropofagia”.¹¹² El tema sugiere también una intención estética por parte del autor. Al aplicar otro rostro de lo fantástico en la novela, el escritor debe hacer uso de sus habilidades creativas para mantenerse fiel a sus obsesiones y principios como creador del género de terror. En este caso, Esquinca recurre a lo explícito, a una estética de lo grotesco que obliga al espectador a voltear la mirada, a dibujar una mueca de desagrado ante la presencia del despojo y la putrefacción. Desde el comienzo de la novela, cuando Casasola prepara un reportaje sobre

¹¹¹ Christian Duverger, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*. FCE, Ciudad de México, 1983, p.177.

¹¹² *Ibid.*, p. 83.

los vagabundos de la Ciudad de México, el periodista se dirige a un grupo de ellos como la “comunidad George Romero”, pues la imagen esperpéntica de estos personajes, su estado constante de embriaguez e influjo de drogas baratas, su mal olor, entre otros rasgos típicos de los llamados “teporochos”, recuerdan al protagonista la imagen de los zombis de las clásicas cintas del director de culto. Es aquí que el novelista convierte a estos personajes en blanco para el asesino ritual y decide representarlos como auténticos monstruos ataviados con las pieles de las víctimas que han sido desolladas, recreando así, un antiguo ritual dedicado al dios Xipe Tótec. Al respecto, Duverger señala que:

Es el amo del cautivo el que procede a despojar el cadáver, y la piel del sacrificado le pertenece. Desde luego, tiene la posibilidad de colocársela en calidad de penitencia, de veneración a Xipe o de tratamiento mágico-terapéutico si padece de enfermedades de la piel. Pero las más de las veces no utiliza personalmente la piel, sino que la presta a algún otro. La presta a indigentes que recorren la villa con esta aterradora túnica y que, aprovechando el efecto producido, mendigan de puerta en puerta.¹¹³

El propósito de Esquinca es encaminarnos hacia el terror a través de un acontecimiento que solo en principio podría ser asumido como fantástico; pero que al estar unido a otros elementos culturales lo vincula con la estética del terror. Así pues, el novelista opta por mostrar a sus lectores, en el caso de algunas escenas, imágenes lentas y viscerales propias del más primitivo *splatter*, cuya única finalidad era aterrar y escandalizar al espectador mostrándole su propia anatomía, no con una finalidad médica, sino desde la estética de la violencia criminal y la crudeza de la realidad humana. Desde este punto de vista, la idea de topar frente a frente con un vagabundo cuyo atuendo es una piel humana resulta aterradora; puede creerse con toda seguridad que tal espanto no sería fácilmente

¹¹³ *Ibid.*, p. 179.

asimilado por una persona común que se topara con esta realidad. Pero tal horror aumentaría de grado si esa misma persona, que podemos ser cualquiera de nosotros, nos diéramos cuenta de que hay un estado de alerta en la población por la recurrencia de estos personajes descarnados, tal como lo publica el *Semanario Sensacional* de Casasola. Para Duverger, esta parte del ritual que Esquinca consigue trasladar hábilmente a los albores del siglo XXI, sencillamente “da miedo”.¹¹⁴ En la novela podemos leer escenas como la siguiente:

Sintió que algo extraño cubría su cuerpo, algo tieso y viscoso. Notó también que la peste que emanaba del vagabundo no era la habitual combinación de excrementos y vómito, sino un olor aún más penetrante: hedía a podrido, a carne muerta. “¿Estás bien?”, le preguntó. Pero el hombre se encontraba perdido en su sueño tóxico, el mismo trance que los hacía parecer a todos muertos vivientes. No le respondió, pero balbuceó unas palabras, y al final pudo articular una frase. Quería dinero. En ese momento un coche pasó, iluminando la calle con sus faros, y Casasola descubrió con horror el atuendo del vagabundo: estaba envuelto en un amasijo de piel humana, en una repugnante manta de epidermis, sangre coagulada y grasa corporal.¹¹⁵

Mediante esta serie de imágenes, pareciera que nuestro narrador pretende hacernos creer que el pasado indígena desarrolla una resistencia ante la contaminación cultural. El pasado regresa a manera de castigo para corregir y purificar a través de la sangre y de la muerte los efectos nocivos que han ocasionado el extranjerismo, la globalización y la modernidad. Aquellos elementos que de una u otra manera han invadido y banalizado los restos sagrados de una civilización ancestral cuyos vestigios claman por un resurgimiento instaurado a través de la necesidad de sangre de sus ídolos, de tal suerte que el único

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 162.

camino para conseguirlo es el terror. Por este motivo, el dios Xipe Tótec, y el tipo de sacrificios realizados en su honor, representan para este autor la imagen ideal para conseguir su objetivo: hablar a su lector sobre cuestiones que a todos nos atañen tales como la modernidad, la búsqueda de la identidad, el desprestigio a una cultura que, entre comillas, nos enorgullece como mexicanos. *Toda la sangre* tiene la facultad de hablarnos sobre un periodo marcado por la muerte, en el cual la violencia fue referente común; es este miedo telúrico que despierta de entre sus muertos para continuar su ritual escatológico en la ciudad actual.

Conclusiones

Como se ha intentado demostrar a lo largo de este estudio, la obra de Bernardo Esquinca se caracteriza por la creación de mundos posibles sobre la base de distintos recursos estilísticos provenientes de lo fantástico, pero también y, sobre todo, de otros géneros como el terror, la novela negra y la ciencia ficción, todo lo cual se inscribe en escenarios aparentemente cotidianos y familiares como las calles, edificios y plazas de la Ciudad de México –metrópoli que adoptó Esquinca luego de migrar de su natal Guadalajara–, pero donde es habitado al mismo tiempo por misteriosas energías, insectos malignos y un pasado prehispánico que se niega a morir.

El autor ha sabido indagar en asuntos que nos advierten sobre aquello que nos rodea e ignoramos; se trata de una lúcida galería de nuestras pesadillas más escabrosas y miedos más profundos. En su narrativa, Esquinca nos enfrenta con nosotros mismos, con nuestra propia memoria individual, con nuestro pasado colectivo, con esos temores y fobias que habitan en nuestro interior. De este modo, consigue trazar un cúmulo de miedos míticos que se encuentran ocultos en los rincones más furtivos de la mente y que, a través de contagios y manifestaciones extrañas como actos de brujería, hechizos y demonizaciones, llegan a materializarse ante nuestros ojos para demostrarnos que el mal siempre puede surgir en formas violentas y aterradoras, en medio de la vida común de los habitantes de la urbe. Hay, por tanto, en los cuentos y novelas seleccionados un recorrido por el reino de lo oculto; aquello que subyace en el mundo telúrico, ahí donde se encuentra nuestra memoria arqueológica y nuestros antepasados.

Ahora bien, el autor propone estos temas como asuntos que catapultan el sentimiento del miedo y los presenta como apariciones súbitas en un contexto actual, lo que termina causando perplejidad y, en cierta forma, un halo de asombro como resultado de atmósferas misteriosas en las que consigue potenciar los factores expresivos del terror, la angustia o la ansiedad.

Al principio de esta investigación, propuse analizar algunos de los recursos que Esquinca emplea para desembocar en dichos ambientes. De la serie de aspectos que distinguen la estética de Esquinca he buscado identificar y explicar los que considero más relevantes, tales como lo siniestro, la teriomorfía y el contagio, mientras que en las novelas indago en lo fantástico y en el pasado prehispánico. La combinación de estos elementos termina cristalizando diversas sensaciones como la repugnancia o la abyección, no sólo porque aparecen personajes animalizados o insectos antropomórficos, sino porque el escritor se vale de distintas estrategias como la transmutación de los tiempos, espíritus que regresan a través de otros personajes, y algo muy significativo, historias donde se representa la imagen del libro y la del escritor como objetos y seres que han sido también contaminados, lo que produce en sus receptores diversos contagios y perversiones; dicho efecto se hace extensible a la imaginación del lector real que decide tomar en sus manos algún libro de Esquinca.

La obra del jalisciense formula entonces una poética de lo oculto que muestra múltiples manifestaciones a sus lectores, lo cual dota a sus textos de un estilo peculiar y señero. Para Esquinca, el impulso que ocasiona el miedo en el lector depende por completo de la forma de terror que se maneja, es decir, la que requiere de lo fantástico y la que prescinde de ello, como se había señalado al comienzo cuando nos servimos de las ideas de Lovecraft y Jesús Palacios. Así, aunque el autor emplea ambos modos, se decanta por la

irrupción de lo sobrenatural en el medio cotidiano, ubicando al lector la mayor parte del tiempo en una zona reconocible, pero al mismo tiempo inexplicable. Esto supone que quizá el tema dominante en Esquinca sea el de la irrupción del pasado que infecta e invade el presente a través de maldiciones, rituales antiguos y contagios de manera violenta. Quizá sea esta característica la que, en definitiva, cree una especie de “metáfora obsesiva” en la producción de nuestro autor.

En cuanto a los temas generales de este análisis, describimos en primera instancia, el manejo de lo siniestro desde la propuesta de Sigmund Freud. A pesar de que el psicoanalista distingue más elementos cuando aborda este concepto, considero que los ejemplos aquí tratados ilustran el tema no solo por ser un rasgo propio de la literatura de terror, sino por el efecto que Esquinca logra provocar en sus creaciones literarias a través de estas ideas. Tenemos, por ejemplo, el asunto de los maleficios y presagios, reflejados en la figura de personajes extraños que se tornan siniestros por tratarse de portadores de malos augurios o profecías terribles, como se ha visto en los relatos “Mientras sigan volando los aviones” y “El amor no tiene cura”. Dichos relatos se enfocan en tratar temas como la brujería y el sueño que, al unirse con lo siniestro, consiguen que el lector experimente una efectiva inmersión en el texto.

Otra categoría de lo siniestro desarrollada por Esquinca es aquella que habla de lo aparentemente animado, reflejada en los objetos que, por su naturaleza inmóvil, se convierten en canales del miedo cuando por algún motivo adquieren movimiento o algo que lo sugiera, tal es el caso de “Espantapájaros” y “Sueña conmigo”, donde no hay realmente una animación de objetivos inmóviles, pero el sentimiento de inseguridad que experimentan sus protagonistas sugiere un miedo gestado desde la infancia a partir del deseo de ver vivir a los juguetes señalado por Freud que ya en la etapa adulta resulta ser una idea llena de

extrañeza. Lo siniestro es pues un instrumento que enriquece las atmósferas hostiles que abundan en la literatura de Esquinca; de nuevo vemos cómo el pasado, sin ser el tema principal, se involucra con los personajes de estas y otras historias del autor.

El segundo rasgo que se distingue de esta estética es la simbología teriomorfa, aquello que como se ha visto, se relaciona con la interpretación de la presencia animal; en específico, la de los insectos. Los animales que selecciona el autor, además de la imagen intimidante y grotesca que poseen y de enriquecer también las atmósferas malsanas de sus cuentos, actúan a través del significado que la historia les ha dado. Este aspecto simbólico y el contexto en que el narrador los presenta establece una relación directa con el tema del mal –otro de los asuntos clave para entender a Esquinca–, asociados principalmente a la locura y a la muerte. Las ideas de Gilbert Durand en este aspecto fueron de una ayuda indispensable, puesto que la descripción que hace este autor de este esquema imaginario de la diurnidad negativa, nos advierte del valor simbólico que supone la narrativa de Esquinca.

El tema de los contagios, por su parte, es quizá el tópico que nuestro narrador ha desarrollado en más ocasiones, tanto en cuentos como novelas. Para él, significa la posibilidad de abordar las enfermedades en su acepción más literal, es decir, la transmisión de una enfermedad directa o indirectamente por contagio o de manera hereditaria, o bien, en el aspecto metafórico y simbólico que ha estudiado Susan Sontag, donde refiere que la enfermedad adquiere significados que se reflejan incluso en la vida cotidiana, aunque señalando también su relación con lo feo y lo grotesco. Al igual que el aspecto de la teriomorfia, se establecen relaciones entre la enfermedad y el mal, el cual, reitero, es fundamental para comprender la obra de este narrador. En su categoría simbólica, el contagio es también una puerta que permite el ingreso del pasado en nuestra realidad, pues a través de su valor imaginario, Esquinca consigue representarlo como entidad energética

que alcanza a nuestro presente. El contagio es pues, un tema esencial porque permite observar de manera simbólica los efectos nocivos del pasado, como si en efecto se tratara del contagio o herencia de una enfermedad y los daños que esta trae consigo.

Otros cuentos como “Samaná”, muestran este tema a través de personajes que se convierten en portadores de maldiciones gestadas en el pasado, provenientes de venganzas heredadas desde un portador inicial hasta varias generaciones en el futuro. Vemos en esto una suerte de contagio del espíritu, donde un pasado violento infecta y repercute en el presente, un tanto a la manera en que lo prehispánico resurgirá como una némesis en los albores de nuestro siglo para hacer notar su presencia a través del miedo y la muerte. En *Toda la sangre*, Esquinca expone este asunto con creces, el cual lo pone al servicio de una reflexión mayor, que es la de la apropiación de otras culturas –por ejemplo, la estadounidense, de quien adoptamos costumbres, modas y bienes de consumo de manera irreflexiva–.

Otro tópico importante a señalar en esta novela es el uso de la violencia explícita mediante imágenes de los sacrificios prehispánicos, lo cual va de la mano con una estética *gore* o *splatter*, muy propia de la nota roja y del cine de explotación de los años 70, pues su función no es otra que mostrar en toda crudeza hechos violentos que caracterizan la hostilidad del mundo moderno. Cabe señalar que la presencia de lo prehispánico significa también un torrente de simbolismos que nuestro autor sabe potenciar mediante la figura de dioses y rituales. Esquinca juega, además, con diversos tipos de escritura: la periodística, el audio telefónico y el anuncio visual, poniendo en evidencia cierto asomo de posmodernidad en su narrativa. La apelación a instancias enunciativas emanadas de los medios de comunicación actual, es uno de los recursos más característicos de nuestro autor, lo que

hace evidente su formación periodística en tanto que este tipo de textos –extraídos por lo general de diarios y reportajes de lo insólito–, abundan sobre todo en la saga Casasola.

Otros repertorios que en este trabajo he pretendido resaltar se relacionan con la cultura pop, es decir, el cine y el cómic, de cuya experiencia multimedia resulta una interesante hipertextualidad con la obra del jalisciense. Así, en *La octava plaga* encontramos un ejemplo de cómo Esquinca aborda el género fantástico, valiéndose de sus conocimientos cinematográficos, periodísticos y literarios. El gran valor de esta primera novela de la saga Casasola es la reinención del género negro al fusionarlo con la narrativa de terror y otros elementos de lo fantástico nacidos de ambientes de asombro y perplejidad.

Por lo anterior, en este estudio se ha querido poner a la vista los aspectos más destacados de la obra de Bernardo Esquinca, que al día de hoy se erige como una de las plumas más originales de su generación. El muestrario de temas que el autor propone puede entenderse no solo como un compendio de obsesiones personales; al mismo tiempo, dan cuenta del mundo convulsionado que nos rodea, lo que genera un contacto atrayente entre el escritor y las preocupaciones e intereses de los jóvenes lectores. En cualquier caso, considero que el conjunto de reflexiones reunidas en esta investigación, es apenas una tentativa para comprender una producción literaria en franco desarrollo que, aun así, se anuncia ya como una de las más significativas que pueden encontrarse en el panorama actual de las letras nacionales.

Bibliografía

OBRAS DE BERNARDO ESQUINCA

- Carretera perdida: un paseo por las últimas fronteras de la civilización*. Nitro Press, Ciudad de México, 2002, 64 pp.
- _____, *Demonia*. Almadía, Ciudad de México, 2011, 161 pp. [Narrativa].
- _____, *La octava plaga*. Almadía, Ciudad de México, 2017, 224 pp. [Narrativa].
- _____, *Los niños de paja*. Almadía, Ciudad de México, 2016, 129 pp. [Narrativa].
- _____, *Mar negro*. Almadía, Ciudad de México, 2016, 181 pp. [Narrativa].
- _____, *Toda la sangre*. Almadía, Ciudad de México, 2017, 315 pp. [Narrativa].

FUENTES DE CONSULTA

- ARISTEGUI NOTICIAS, “Soy un escritor fiel a mis obsesiones: Bernardo Esquinca”. *Redacción Aristegui Noticias*. (mayo 23, 2017) [En línea]: <https://aristeguinoticias.com/2305/kiosko/soy-un-escritor-fiel-a-mis-obsesiones-bernardo-esquinca/> [Consulta: 25 de julio, 2018].
- BELTRÁN FÉLIX, Geney, “Grandes hits. Vol 1/Nueva generación de narradores mexicanos, de Tryno Maldonado”. *Letras libres* (31 de agosto, 2008), [En línea]: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/grandes-hits-vol-1-nueva-generacion-narradores-mexicanos-tryno-maldonado-ed> [Consulta: 6 de marzo, 2018].
- _____, “Historias para un país inexistente”, en *Blog en estado comatoso*. Blogspot.mx (2 de julio, 2008) [En línea]: <http://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html> [Consulta: 8 de abril, 2018].
- BIERCE, Ambrose, *El diccionario del diablo* (trad. Eduardo Stilman). Valdemar, Buenos Aires, 2004, 286 pp.
- CAMACHO, Bibiana, *La sonámbula*. Almadía, Ciudad de México, 2013.
- _____, *Lobo*. Almadía, Ciudad de México, 2017, 210 pp.
- CERQUEIRO, Diana, “Sobre la novela policiaca”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2,1 (2010) [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/ANRE1010120007A> [Consulta: 24 de julio, 2018].
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos* (trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez). Herder, Barcelona, 1986, 1107 pp.

- CHIMAL, Alberto, “Generación Z”, en Alberto Chimal, *La generación z y otros ensayos*. El Centauro, Ciudad México, 2012, pp. 13-24.
- _____, “La mujer que camina para atrás”, en Alberto Chimal, *Siete*. Siglo XXI, Madrid, 2012, pp.235-243. [Salto de página].
- _____, *Historia siniestra*. Cuadrivio, Ciudad de México, 2015, 93 pp.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 9ª ed., 1992, 476 pp. [Labor].
- DURÁN MARTÍNEZ, Roberto, *De la oscuridad y otros fantasmas: la narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca* (dir. José Eduardo Serrato Córdova). UNAM, Ciudad de México, 2015, 189 pp. [Tesis de licenciatura].
- DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general* (trad. Víctor Goldstein). FCE, Ciudad de México, 2004, 484 pp.
- DUVERGER, Christian, *La flor letal. Economía del sacrificio azteca* (trad. Juan José Utrilla). FCE, Ciudad de México, 1983, 231 pp.
- FARÍAS Iván, “Terror en la Ciudad de México”. *Letras explícitas* (22 de setiembre, 2014), [En línea]: <http://letrasexplicitas.mx/terror-en-la-ciudad-de-mexico/> [Consulta: 24 de setiembre, 2017].
- FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, en Sigmund Freud, *Obras completas* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Siglo XXI, Ciudad de México, 2012, pp. 2483-2505.
- GALÁN HERRERA, Juan José, “El canon de la novela negra y policíaca”. *Tejuelo*, 1 (2008), pp. 58-74.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”, en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual Iberoamericana/Vervuert*, Madrid, 2009, pp. 7-23.
- GONZÁLEZ, Víctor, “Me interesa el lado oscuro del alma”. *Milenio* (noviembre 2, 2014) [En línea]: http://m.milenio.com/hey/Bernardo_Esquinca-milenio_dominical_los_ninos_de_paja_0_400760115.html [Consulta: 14 de octubre, 2017]
- GUTIÉRREZ VILLAVICENCIO, Ramón, “Lo policiaco y lo fantástico en las novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre* de Bernardo Esquinca”. *Sincronía*, 69 (enero-junio 2016), pp. 239-253.
- KING, Stephen, *El umbral de la noche*. Debolsillo, Ciudad de México, 2013, 419 pp.
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *El horror sobrenatural en la literatura*. Leviatán, Buenos Aires, 1998, 115 pp.
- MACARI, Enrique, “La otra literatura”. *Letras libres* (7 de julio, 2015) [En línea]: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/la-otra-literatura> [Consulta: 14 de octubre, 2017].
- MENDOZA Élmer, “La octava plaga, de Bernardo Esquinca”. *El Universal* (9 de mayo, 2017) [En línea]: <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/elmer-mendoza/cultura/2017/05/9/la-octava-plaga-de-bernardo-esquinca> [Consulta: 5 de marzo, 2018].
- MESA, Jaime, “La generación inexistente”. Fondo de Cultura Económica (29 de marzo, 2008), [En línea]: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705 [Consulta: 13 de agosto, 2017].

- _____, “100 protagonistas de la generación inexistente”. *Literal* (20 de abril, 2016) [En línea]: <http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/> [Consulta: 6 de marzo de 2018].
- MURGUÍA, Ernesto, *Las puertas de la oscuridad*. El Guardagujas, Ciudad de México, 2004, 98 pp.
- ORDIZ Vázquez, F. Javier, “IncurSIONES en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”, en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2009, pp. 124-142.
- PALACIOS, Jesús, “Donde anida el horror: las pesadillas sutiles de Lisa Tuttle”, en Lisa Tuttle, *Nido de pesadillas*. Fábulas de Albión, Madrid, 2014, pp. 9-15.
- POE, Edgar Allan, “El pozo y el péndulo”, en *Cuentos completos*. Penguin Clásicos, Ciudad de México, 2016, p. 613.
- ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo* (trad. Miguel Salmerón). Julio Ollero, Madrid, 1992, 193 pp. [Imaginarium] [Edición electrónica].
- RUIZ, Jesús Alonso, “Evolución de la novela negra: del detective duro al monstruo educado”. *Alcántara*, 81 (2015), pp. 137-146.
- SONTAG, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (trad. Mario Muchnik). Punto de lectura, Madrid, 2003, 252 pp.
- TODOROV, Tzvetan, “Definición de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 47-64 [Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas].
- TORRES, Vicente Francisco, “Bernardo Esquinca, el escritor invisible”. *Revista de la Universidad de México*, 111 (mayo, 2013) [En línea]: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=16&art=406&sec=Rese%C3%B1as#subir> [Consulta: 5 de marzo, 2018].
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 5ª ed., 2001, 188 pp.
- VILLALOBOS GUÍZAR, Valeria, “La nota roja como manicomio: *La octava plaga* de Bernardo Esquinca”. *Nexos* (7 de septiembre, 2017), sec. Literatura [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=13324> [Consulta: 25 de julio, 2018].

Películas referenciadas

- ARGENTO, Dario (dir.), *Phenomena* (prod. Dario Argento; guion Dario Argento; elenc. Jennifer Connelly, Donald Pleasence *et al.*; mús. Goblin; fotógr. Romano Albani). DACFILM Rome, Italia, 1985, 110 min.
- BROWNING, Tod (dir.), *The devil-doll* (prod. Tod Browning; guion Garret Fort; elenc. Lionel Barrymore, Maureen O’Sullivan *et al.*; mús. Franz Waxman; fotógr. Leonard Smith). MGM, Estados Unidos, 1936, 78 min.
- COHEN, Larry (dir.), *God told me to aka Demon* (prod. Larry Cohen; guion Larry Cohen; elenc. Tony Lo Bianco, Deborah Raffin *et al.*; mús. Frank Cordell; fotógr. Paul Glickman). New World Pictures, Estados Unidos, 1976, 91 min.

- CRAVEN, Wes (dir.), *The serpent and the rainbow* (prod. Doug Claybourne; guion Richard Maxwell; elenc. Bill Pullman, Cathy Tyson *et al.*; mús. Brad Fidel; fotógr John Lindley). Universal Pictures, Estados Unidos, 1988, 98 min.
- CRICHTON, Charles, CAVALCANTI, Alberto *et al.* (dir.), *Dead of night* (prod. Michael Balcon; guion John Baines, Angus MacPhail; elenc. Mervyn Johns, Roland Culver *et al.*; mús. Georges Auric; fotógr. Stanley Pavey). Ealing Studios, Reino Unido, 1945, 103 min.
- CRONENBERG, David (dir.), *Rabid* (prod. John Dunning; guion David Cronenberg; elenc. Marilyn Chambers, Frank Moore *et al.*; mús. Ivan Reitman; fotógr. René Verzier). CFDC, Canadá, 1977, 90 min.
- CRONENBERG, David (dir.), *Shivers. They came from within* (prod. Ivan Reitman; guion David Cronenberg; elenc. Paul Hampton, Joe Silver *et al.*; mús. Ivan Reitman; fotógr. Robert Saad). CFDC, Canadá, 1975, 87 min.
- CRONENBERG, David (dir.), *The fly* (prod. Stuart Cornfield; guion David Cronenberg; elenc. Jeff Goldblum, Geena Davis *et al.*; mús. Howard Shore; fotógr. Mark Irwin). 20th Century Fox, Estados Unidos, 1986, 100 min.
- CURTIS, Dan (dir.), *Trilogy of terror* (prod. Dan Curtis; guion William F. Nolan, Richard Matheson *et al.*; elenc. Karen Black, Robert Burton *et al.*; mús. Bob Cobert; fotógr. Paul Lohmann). ABC Circle Films, Estados Unidos, 1975, 72 min.
- FINCHER, David (dir.), *Seven* (prod. Phyllis Carlyle; guion Andrew Kevin Walker; elenc. Morgan Freeman, Brad Pitt *et al.*; mús. Howard Shore; foto. Darius Khondji). New Line Cinema, Estados Unidos, 1995, 127 min.
- FINCHER, David (dir.), *Zodiac* (prod. Ceán Chaffin; guion James Vanderbilt; elenc. Jake Gyllenhall, Robert Downey Jr. *et al.*; mús. David Shire; foto. Harris Savides). Warner Bros., Estados Unidos, 2007, 158 min.
- GRAU, Jorge Michel, FLORES BORNN, Laurette *et al.* (dir.), *México bárbaro* (prod. Salomón Askenazi, Hugues Barbier *et al.*; guion Isaac Exban, Laurette Flores Bornn *et al.* elenc. Adrián Aguirre, Dulce Alexa *et al.*; mús. Joel Alonso, Edy Lan). LuchaGore Production, Oniria Films *et al.*, México, 2014, 105 min.
- HERZOG, Werner (dir.), *Nosferatu: phantom der nacht* (prod. Werner Herzog; guion Werner Herzog; elenc. Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz *et al.*; mús. Popol Vuh; fotógr. Jörg Schmidt-Reitwein). Gaumont, Wismar, Alemania, 1979, 107 min.
- MITCHELL, David Robert (dir.), *It follows* (prod. David Robert Mitchell; guion David Robert Mitchell; elenc. Maika Monroe, Keir Gilchrist *et al.*; mús. Disasterpeace; fotógr. Michael Gioulakis). Northern Lights Films, Estados Unidos, 2014, 100 min.
- SCHMOELLER, David (dir.), *Tourist trap* (prod. J. Larry Carrol; guion David Schmoeller; elenc. Chuck Connors, Jocelyn Jones *et al.*; mús. Pino Donaggio; fotógr. Nicholas Josef von Sternberg). Charles Band Productions, Estados Unidos 1979, 90 min.
- TOTH, André (dir.), *The house of wax* (guion Crane Wilbur; elenc. Vincent Price, Phyllis Kirk *et al.*; mús. David Buttolph; fotógr. Bert Glennon). Warner Bros, Estados Unidos, 1953, 88 min.
- WEIS, Don, ALLEN, Baron *et al.* (dir.), *Kolchak: the Night Stalker* (prod. Cy Chermak, Paul Playdon *et al.*; guion Jeffrey Grant Rice, David Chase *et al.*; elenc. Darren McGavin, Simon Oakland *et al.*; mús. Jerry Fielding, Gil Melle; fotógr. Ronald W. Browne). Fancy Productions, Estados Unidos, 1974, 60 min. [Serie de TV].