

El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña

José Eduardo SERRATO CÓRDOVA
Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas

RESUMEN: En la literatura mexicana, el género gótico tiene una antigüedad de más de cien años. La recepción del género la podemos rastrear desde Manuel Gutiérrez Nájera, en 1891. Hasta la fecha se ha convertido en una literatura obligada de las nuevas generaciones. En este trabajo se comenta la obra de Emiliano González y de Ernesto de la Peña, autores que se han dedicado en mayor y menor medida al género del horror. El primero adaptó al lector mexicano de los años ochenta la literatura fantástica al estilo de H.P. Lovecraft, y el segundo desarrolló en su novela *El indeleble caso de Borelli*, el estilo del “horror médico”, tomado directamente de las obras de André de Lorde, autor de catálogo del teatro francés del Grand Guignol.

PALABRAS CLAVE: Decadentismo - Literatura gótica - Gran Guíñol.

ABSTRACT: In the Mexican literature the gothic gender is more of one hundred years old. The reception of this gender we can find in the works of Manuel Gutiérrez Nájera, in 1891. Now days, this literature has become in duty to reading for the new generations. In this work, comments the books of Emiliano González and Ernesto de la Peña, authors of the horror gender. The first adapted the H.P. Lovecraft fiction's and the second devoleped in his novel *El indeleble caso de Borelli*, the horror medical style, directly taken of the pieces of André de Lorde, playwright of the French Theatre Grand Guignol

KEYWORDS: Decadency - Gothic literature - Grand Guignol.

El gótico en México, como en muchos otros países, ya no es sólo un género literario, sino un estilo de vida. En la actualidad, la escritura gótica prospera en los *blogs* que aglutinan a decenas de jóvenes que escriben novela, cuento, poesía o ensayo. Los antecedentes de lo gótico en la letras mexicanas se remontan hasta el siglo XIX, con los primeros cuentos de terror que se inspiraron en las leyendas de las calles coloniales. Manuel Gutiérrez Nájera, uno de los modernizadores de la literatura decimonónica, en una reseña a *El libro del amor* (1891) de Adalberto Esteva, redactó una especie de manifiesto gótico:

Reposa el espíritu con la lectura de versos así, limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformes de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richepin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico, espantos de novicia, sueños de verdugo. En estos mares de la poesía predominante -en Francia sobre todo- hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica actitud [] Edgar Poe se había adelantado a todos estos semilocos, de enorme talento; pero hoy las alas de este cuervo que graznaba el ríspido y espantable *never more*, proyectan sombra densa en dilatadas regiones de la literatura. Sopla viento cargado de quejas y los árboles se estremecen de pavor [].

¿Cómo he de negar las terribles bellezas de esta poesía morbosa? Inspírame ella doble curiosidad: la del artista y la del que explora más osado que Stanley, el continente negro del cerebro humano [] (Zavala: 36).

En pleno desarrollo y planteamiento de una literatura nacional y nacionalista, Gutiérrez Nájera propone una relación de apertura a otras literaturas y otros géneros, como el fantástico. La asimilación de un género que hace elogio y encomia el lado oscuro de la psique humana resultaba una postura contestataria a la política oficial cuyo lema era Orden y Progreso. La evolución de lo gótico en la cultura mexicana ha pasado por un proceso de más de cien años, en el que detectamos diferentes formas de adaptar el imaginario fantástico a los requerimientos de las diferentes etapas del nacionalismo estético y de la apertura de influencias e hibridación literarias.

Los autores mexicanos contemporáneos, Emiliano González (1955) y Ernesto de la Peña (1927-2012), han dedicado varias de sus obras de creación a temas de literatura gótica. Al primero es difícil ubicarlo en una generación, ya que es un escritor fantástico absoluto como no ha habido otro en la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX. El tema de lo fantástico lo ha desarrollado en cuento, poema, ensayo y novela corta. Sus influencias son Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, Arthur Machen y los escritores decadentistas ingleses y franceses. Lo que salta de inmediato a la vista en sus primeros libros es el ambiente anacrónico de su narrativa, es como un escritor decimonónico que escribiera en la segunda mitad del siglo XX. Alejado de las capillas consagradorias de la literatura mexicana, ha desarrollado su carrera literaria en solitario. Hasta la fecha, *Neon City Blues* es la única novela *cyberpunk* que ha publicado.

En los rasgos de lo gótico hay dos características que vale la pena comentar, una es la estilizada perversión sadomasoquista y la otra el vampirismo. De hacer caso a Mario Praz, debemos considerar que estos temas entraron a la literatura del canon occidental en las obras de Sade y Algernon Charles Swinburne, y fueron adaptados como *leiv motiv* por autores de mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Ni qué decir que han escrito su obra al margen de las grandes corrientes nacionalistas de la novelística mexicana. Por el contrario, la obra de Ernesto De la Peña es casi monacal. Traductor de letras bíblicas y de ensayos eruditos, escribió *El imborrable caso Borelli* como un reto de unir lo policíaco, lo macabro y lo romántico. Como obra de los tiempos posmodernos o antimodernos, su narración es una parodia del vampirismo, de las novelas policíacas del siglo XIX, con un toque irónico de sexualidad y perversión.

Las intertextualidades góticas de Emiliano González

Emiliano González fue becario del desaparecido Centro Mexicano de Escritores (1975-1976). Estudioso de las letras inglesas, González forjó su propia tradición, lejos de los autores canónicos nacionales. Ha creado y estudiado su propio canon de literatura fantástica. Sus obras son un repertorio de personajes ficticios que hacen homenaje a sus autores predilectos. Podríamos decir que González ha innovado la narración gótica mexicana al escribir historias híbridas llenas de referencias fragmentarias de autores que él considera imprescindibles del género, como si fuera una especie de trivía para el lector.

Hay dos obras que representan muy bien el estilo y el repertorio gótico de González, “El discípulo” (1978) y “Rudisbroeck o los autómatas” (1989). No creo que sea una casualidad que el repertorio que analiza y estudia Mario Praz

en sus libros críticos sea casi el mismo al que alude González en sus narraciones. La postura que adoptó Emiliano González en la década de los setenta del siglo pasado fue totalmente innovadora, aunque lo que realmente proponía era un regreso a los temas, autores y climas narrativos de mediados del siglo XIX, pero en español y dedicado a un público lector que desconocía el tema, pero que se interesaba en Borges, Cortázar y en Edgar Allan Poe, traducido por este último. En el discurso narrativo de González hay un repertorio de autores que tiende más a crear una especie de guía de lecturas para los neófitos.

Los espacios narrativos obedecen a un imaginario más ligado a las obras decimonónicas que a las del siglo XX. En la literatura mexicana no habíamos tenido un autor que se ocupara de la literatura decimonónica, que conociera las fuentes directas de la literatura gótica, y Emiliano González se ha encargado de esa tarea. A medio camino entre la erudición y la creación, González crea y difunde el canon que se debe conocer, podría decirse incluso que hay cierto didactismo en su discurso narrativo, que creo se entiende en cuanto a que es una literatura formadora de lectores.

El otoño mexicano de 1968 es el parteaguas cultural que divide generaciones, escuelas, posiciones políticas y corrientes literarias. Antes del 68, la vanguardia de la literatura mexicana estaba representada por la generación del medio siglo: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol. Canónicamente, los temas de lo gótico y el ambiente decadente fueron tocados por la generación del Medio Siglo. Carlos Fuentes, el jerarca de la novela de los años sesenta, había sentado el precedente de lo neogótico con *Aura*, novela corta que introduce el tema de la reencarnación. *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, es una de las novelas más perfectas de la historia de la novelística mexicana, es una historia de sadismo y de tortura. Juan García Ponce fue traductor y el hermeneuta de la filosofía de Pierre Klossowsky. Abiertamente se habla de pornografía y de la sacralización de las drogas. La revolución cultural de los años sesenta y setenta se reflejó en la modernización del gusto de los lectores y una relativa tolerancia a temas como la sexualidad y los alucinógenos. En buena medida, Emiliano González fue hijo de esos tiempos. Su padre, el político Enrique González Pedrero, y su madre, la escritora Julieta Campos, le ofrecieron una educación libresca y un medio de tolerancia intelectual privilegiado incluso en nuestros días.

Precoz y con un talento poco frecuente en las letras mexicanas, Emiliano González, con el libro *Los sueños de la bella durmiente* (1978), regresó a las fuentes del decadentismo y de lo gótico para reescribirlas en estilo nuevo, sintético, que atrajera los intereses de una juventud cansada de novelas nacionalistas. “Rudisbroeck o los autómatas” es el texto más logrado del volumen. En clara alusión a los viajes alucinógenos, el cuento es la narración del viaje mental a la ciudad de Penumbría, que “tiene la textura, el color y la luz de un

cuadro” (16). El tono de luz es perpetuamente el sepia, como si siempre fueran las cinco de la tarde de un eterno otoño. Los lugares de interés de Penumbria son el cementerio, la iglesia, una plaza, una escuela religiosa para niñas y “sobre todo, la torre de Johan Rudisbroeck, tan alta que se pierde entre las nubes” (16-17). El visitante puede encontrar también la tienda de antigüedades de Mefisto, “último vástago de una familia de aristócratas dedicados a la compra venta de objetos preciosos, es un hombre de pelo cano y rostro de bruja que al reír muestra una cadena de dientes ennegrecidos y una lengua blanca” (17). En la tienda se pueden encontrar instrumentos malignos y juguetes siniestros:

Un collar de amatistas “para regalar a la esposa el día de su cumpleaños”, del que nadie puede desembarazarse una vez que ha ceñido el cuello y que va reduciendo su diámetro hasta estrangularla: un reloj que da la hora sólo momentos antes de la muerte del dueño [...] un pequeño bailarín de cuerda que toma proporciones gigantescas mientras duerme el niño o la niña a quien lo obsequiaron; un huevo de jade que al ser agitado emite una risa diabólica [...] (1978: 18).

Johan Rudisbroeck es el inventor de los autómatas que resultan casi similares a los seres humanos. El máximo invento de sabio fue Glinda II, ideada para sustituir a la verdadera Gilda, una alumna fatal de un colegio religioso. La referencia a los autómatas es una alusión a la trama y los personajes de la novela de Phillip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968). Al final del relato se nos sugiere que Penumbria es la invención de Rudisbroeck, quien creó un mundo bizarro para él mismo. La ciudad es una versión carnavalesca y grotesca a la vez del mundo normal, en donde las reglas sociales se basan en la perversión, la crueldad y la violencia. De hecho, es un mundo que entiende la violencia como espectáculo colectivo.

En una digresión del relato de los autómatas, González nos presenta *El Gran Guiñol de Papá Fritz. Espectáculo de Pornografía Mágica*, que es una especie de espectáculo de fenómenos en donde son exhibidos y algunos actúan en la puesta en escena de espectáculos grotescos. A su manera, el show grotesco de Penumbria está inspirado en la historia misma de la compañía del Grand Guignol, de principios del siglo XX, que fue famosa por sus demenciales puestas en escena. David J. Skal nos informa que el Théâtre du Grand Guignol de París fue fundado en 1897 (curiosamente, el año de la publicación de *Drácula*) por Oscar Méténier, un dramaturgo y antiguo conserje de policía. El sitio mismo, que era la sede del teatro, estaba lleno de simbolismo gótico, pues se asentaba en la capilla de un antiguo convento de hermanas Jansenitas. Skal consigna que:

La representación visual de la violencia era el sello distintivo del Grand Guignol, un desnucamiento o una garganta cortada en la rue Chaptal. El teatro tenía su propia fórmula para la sangre artificial, una que se aplicaba caliente de modo que se coagulara al enfriarse. La iluminación pantanosa a menudo potenciaba el horror, permitiendo

que el público se abandonara a la imaginación de detalles más espantosos incluso que los que estaban presenciando realmente (67).

André de Lorde, conocido como el Príncipe del Terror, fue el autor de las tragedias representadas. Los títulos son bastante elocuentes: *Crimen en el manicomio*, *La horrible experiencia*, *El laboratorio de las alucinaciones* y más de 100 obras de este estilo (Skal 67-70), escritas entre 1901 y 1906. La fama del sitio y de las obras es uno de los hitos de la cultura gótica.

El teatro guiñol de Papa Fitz inicia con la puesta en escena de la parodia de la pasión de Cristo llamada *La Cristofagia o el Evangelio según San Judas* (pieza en dos actos con moraleja), cuyo final es “un banquete caníbal, cuyos concurrentes fueron siendo nombrados: Mateo, Juan, Lucas, Marcos, Pedro” (29). A la pieza de canibalismo, continúa la farsa de la decapitación de una mujer de dos cabezas a cargo de un enano. Luego, un cuadro viviente de Sir Lawrence Alma-Tadema ocupa el escenario. Como es característico del pintor, la escena está inspirada en la vida romana. El final del show está a cargo de un fenómeno que tiene dones adivinatorios. Braulio es un hombre que sufre hipertricosis y es visto por la multitud como “el hombre perro” o “el hombre más feo del mundo” (36) y tiene el don de adivinar el futuro. Braulio lleva al narrador de nuevo a encontrarse con Mefisto, quien no es otro más que Rudisbroeck, quien le revela a nuestro protagonista que todos en Penumbria son sus criaturas.

No obstante que la narrativa de González es un regreso en el tiempo, hay varios esquemas posmodernos en su estética: la fragmentación del discurso, el escribir y reflexionar sobre los autores aludidos, y una puesta en abismo. En julio de 1989 apareció *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*, que está integrada por pequeños relatos en torno al escritor decadente Aurelio Summers, *alter ego* de Emiliano González. El narrador, investigador de la literatura de terror, anda en búsqueda de antologías del género en Londres, y allí es donde encuentra el volumen *Dark Chambers* (1926), que incluía:

[...] obras de Machen, de Fitz James O'Brien, de Maupassant, de Algernon Blackwood. Había también un cuento horrible del conde Eric Stenbock, sobre un vampiro aficionado a la música y a los niños. Inmediatamente después me topé con Summers. El cuento se titulaba “La maldición” y era la historia de una virgen fabricada a base de un extraño metal negro, que transformaba a las pobres damas estériles que le pedían milagros en fértiles engendradoras de monstruos: una historia macabra, con imaginaria decadentista, muy certera en su humor negro y, por supuesto, desconocida en español tanto como su autor (1989: 10).

A lo largo de la obra de González, se hace referencia al autor galés Arthur Machen. Emiliano inventa una ficción dentro de otra ficción y referencias apócrifas. El relato está construido como las cajas chinas, recurso innovador en los años setenta en la literatura mexicana, tomado de la nueva novela fran-

cesa y llevado a la perfección en la novelística nacional por Sergio Pitol, en su obra *Nocturno de Bujara*. González plantea varios niveles de la realidad y de la ficción. Un espacio-tiempo contemporáneo, con un personaje actual y otro autor-personaje de principios de siglo, cuyas obras y vida se entrecruzan.

A lo largo de la trama, González va sembrando referencias no sólo literarias, sino también a la plástica decadentista como ésta, en la que menciona un imaginario grabado del artista belga Félicien Rops (1833-1898) de la serie *Les sataniques*, en la que se representan “enormes falos exangües en un paisaje de pantanos humeantes” (15). La historia del manuscrito de Aurelio Summers encierra la historia de la abadía de Westcott, que fue el recinto de una secta de monjas heréticas que adoraban “una esfera giratoria de cristal resplandeciente” (16). La diabólica esfera no reflejaba los rostros, sino monstruosidades, por lo que la Iglesia ordenó su destrucción, y para sorpresa de todos, dentro de la esfera se encontró el famoso manuscrito verde de Summers escrito en Londres en 1907. El libro verde inicia con otra referencia plástica, ahora se nos describe un cuadro del autor prerrafaelita Frederyck Sandys, *Proud Maisie*:

Una jovencita rubia, de trece o catorce años, cuya mirada es triste y cruel a la vez. Los rizos le caen alrededor de los hombros, acariciándola voluptuosamente. Sandy nos deja ver la oreja y parte del cuello, de una suavidad estremecedora. Las mejillas parecen exigir besos sobrehumanos, mordidas de ángel. Con sus dientes de ninfa apresa uno de los mechones del ovillo que su mano izquierda, regordeta y llena de hoyuelos, enreda y desenreda. Y sus ojos (¿azules?... ¿verdes?) parecen tramar infidelidades exquisitas (1989: 20-21).

Se menciona también a Carlos Alfredo Becú, y una obra que asumo ficticia llamada *En la plenitud del éxtasis*. Obra apócrifa. Los poemas *Las montañas de oro. Poema en tres ciclos y dos repositorios* de Leopoldo Lugones (1897) y *Castalia Bárbara* de Jaimes Freyre. En medio de la narración irrumpe una voz metatextual que hace crítica literaria y analiza el poema de Lugones desde el código de la poesía visionaria. El cuento se torna historia y crítica de la literatura. Lector atento de la retórica visionaria, el narrador-autor nos hace una llamada a reconsiderar la parte erótica del poema de Lugones. La literatura de Emiliano González es un género híbrido y de entrecruzamientos entre autores europeos y latinoamericanos, que coinciden en sus visiones sin conocerse. El discurso metaliterario de “El discípulo” podemos considerarlo como una definición de la misma literatura gótica:

La literatura debe consignar todo aquello que *no es* el mundo visible. Por medio de la obra literaria nos purificamos para la muerte. La muerte es el paso del mundo que compartimos con todos al mundo que hemos creado en nuestras obras. La obra literaria es el mundo más intenso. De ahí ese sabor a edén que tienen aun los peores infiernos de la literatura. Esos infiernos nos dicen: “sin nosotros, este jardín de las delicias del lenguaje sería muy aburrido” (1989: 26).

Los cuentos de Emiliano González son crítica sobre el género, incluso historia y evolución del mismo en español y ficción. Si pensamos que el proceso de globalización implica asimilación de influencias mundiales y que el mercado de lectores se incrementaba con traducciones y ediciones de Baudelaire, Poe y Lovecraft, encontramos que el contexto amplio de la literatura de González es una legitimación del género en tanto que encuentra, inventa o traza un árbol genealógico de líneas de parentesco entre Machen, Darío, Baudelaire, Lugones, Borges y el mismo Emiliano González. Es curioso encontrar en la obra de nuestro escritor la voluntad de síntesis de lo moderno y lo posmoderno. En “El discípulo”, González hace una especie de lección, disertación y resumen de los temas decadentes, como si quisiera hacer una panorámica didáctica de lo que ha implicado la escuela decadente en el desarrollo de lo gótico:

Comparados con los gnósticos funerales, los decadentes eran más optimistas, pero pensaron que la luz lunar que irradiaba el monstruo era una luz fría, negativa, un mero reflejo de la gran luz luminaria positiva ígnea, del sol. En efecto: el Andrógino no es tan ‘imposible’ como creían los decadentes pero su símbolo es Narciso, cuya contemplación estéril, masturbatoria, que da a luz más esterilidad, lo convierte en un monstruo, en un vampiro, en un Golem de la erotología -y en el plano de los privilegiados, en un peligro sobrenatural-, más que en un ser divino. El Andrógino es un gran dios, sí, pero un dios de las sombras. El dandismo de Mallarmé, androginia literaria termina por conducirlo a blasfemar de la vida con silencio y la esterilidad. Si el egoísmo se convierte en Absoluto, aprisiona el alma en una individualidad estéril, en lugar de conducirla a la Fusión Luminosa con el Gran Todo. (1989: 50)

Los recursos plásticos a los que alude González, lo llevan a comparar la obra de Becú con la de Gustave Moreau: “sus arquitecturas evocan formas góticas, bizantinas, barrocas, griegas, romanas, orientales” (24). Por un golpe de suerte y por arte de magia, Aurelio conoce en un café de Londres a Maisie, a quien ha soñado. Ambos parecían haberse conocido en otra vida y reencontrarse para volver a estar unidos. La casa de Maisie es un homenaje a la putrefacción, la decadencia y la descomposición de la naturaleza. Al ingresar a la buhardilla, recurso muy gótico: “Un fuerte hedor a cadáver hizo que nos miráramos con la misma mueca de asco y terror” (31). En el cuarto encuentran la esfera que andando el tiempo será objeto de adoración de las monjas heréticas. Aurelio reconoce en la esfera algo diabólico: “El sátiro que la esfera refleja cuando me acerco yo se convierte en una mona blanca de tetas rosadas si la que se acerca es Maisie” (33). La joven y Aurelio descubren que la esfera es el portal a otra dimensión, que como en muchos cuentos y novelas de H.P. Lovecraft¹ se convierte en un peligro inminente en cuanto a que se pueden transportar a nuestra dimensión los demonios milenarios que pueblan

1 Como sucede en *El horror de Dunwich* y *El caso de Charles Dexter Ward* (1928).

otros planos del universo. En este sentido, el manuscrito de Summers es una clara alusión al mítico libro lovecraftiano *Necronomicón*, que encierra rituales arcanos que la humanidad no debería conocer. En la invención de González, los amantes caen en la tentación de creerse seres divinos. Maisie y Aurelio convertidos en sátiro y mona, respectivamente, son devorados por una “circunferencia de horror y castigo” (46). El vértigo climático en que los amantes son castigados está narrado en el manuscrito como una sucesión de imágenes:

En un ámbito de pantanos humeantes - copulamos Maisie y yo - el sátiro y la mona copulan en una casa de espejos - entre filomedusas - trigonocéfalos - iguanas - el gran rey sapo está contento - las iguanas resplandecen - hermana mía - ilobate albino de nalgas peladas y piel callosa - cuando Plinio vio ilobates en la jungla india los confundió con sátiros - brazos desproporcionados y grandes tetas - nueva especie - mis pezuñas sangran - “es preciso...” - Metamorfosis [...] - “aparece el dios” - gran rey sapo - el discípulo vomita amor - la Gran Sabiduría - Maisie - la esfera - pesadilla de amor - las uñas del ilobate albino en la espalda del sátiro - las uñas - religión de sapos - vómito místico [...] “el verdadero rostro de los hombres” - privilegiados - gran filomedusa - la esfera estalla - gran mentira - mil fragmentos de espejo - no hay salida - gran perro negro impide escapar - pintada por Sandys - las hieles del murciélago - en las profundidades de la Tierra - la luz verde - los gusanos - vegetación tropical - padre de Maisie - payaso brujo - hedor a muerte - “se hincha de anhelo” - como un sapo [...] (1989: 45-46).

González inventa, como lo hizo Lovecraft, una mitología en torno a los rituales de una logia secreta. El autor norteamericano menciona por primera vez el *Necronomicón* en el relato *El sabueso*, después dejaría rastros del libro en diversas narraciones que si las reconstruimos encontramos que consta de cuatro partes. En la primera, se cuentan las grandezas de los Primigenios y sus legiones, y el esplendor de los dioses. En la segunda, habla sobre lo acontecido en el año de la muerte del temido Nyarlathotep. En la tercera, se explica la magia secreta. En la última, se describen los secretos de la Sagrada Orden. La iglesia católica mandó destruir todos los ejemplares del *Necronomicón*, pero algunos sobrevivieron protegidos por la Sagrada Orden.

En la parte final de su novela corta, “El Andrógino”, se nos explica, en la voz del reverendo Westcott, que Aurelio Summers estaba condenado por idolatrar la Gran Esfera que liberaba los monstruos del inconsciente. Westcott explica que:

En todos los hombres hay una bestia, un gran sapo negro, un enorme gusano que, si se mantiene dormido en las capas más primitivas del alma, no llega a manifestarse nunca y el hombre muere sin conocer su existencia. Si, por el contrario, lo despertamos por medio de los estímulos apropiados, puede conducirnos a la disolución, al deterioro absoluto. Summers y Maisie despertaron al gran sapo negro antes de unirse en blasfematorias cópulas que, por fortuna no dieron nada a luz: Aurelio y Maisie siguieron el ejemplo del padre. De no haber sido así, una Entidad fatal para la humanidad habría sido engendrada (1989: 48)

El engendro que se hubiera producido es nada menos que el Andrógino, pero un andrógino muy peculiar, símbolo del narcisismo, del egoísmo que conduce al silencio y a la esterilidad. Se nos explica que durante la época de Summers surgió

[...] un movimiento aparentemente literario que en realidad fue esotérico: el decadentismo. Summers perteneció a él, como habrá podido apreciar usted al leer “El sátiro” y las notas sobre poesía y mística. Para los decadentes, el andrógino encarnaba el ideal erótico y el ideal sobrehumano: más allá del hombre y de la mujer existe un “bello monstruo” que Nietzsche llamó el Superhombre y que los decadentes llamaron el Andrógino. La idea es muy antigua, y tiene un aspecto gnóstico en su origen, aparte del erótico de la leyenda griega. En la cosmología gnóstica, el hombre es un pedazo de excremento con un destello de luz divina [] (1989: 49).

Cabe hacer una comparación entre el surgimiento de lo gótico en la literatura mexicana del siglo XIX, con los primeros decadentistas y la literatura de Emiliano González. ¿Obedecen a la misma reacción antinacionalista y antipositivista? Cuando Gutiérrez Nájera escribía era un rasgo de elegancia ser afrancesado y estar al día en cuanto a las novedades literarias europeas. La cultura oficial del sistema dictatorial de Porfirio Díaz había instituido desde la educación pública un programa racionalista que favoreciera los avances positivos de la ciencia e instruyera a la población en los beneficios del progreso, la industrialización y la tecnología. El conocimiento estaba fincado en la razón científica avalada por Auguste Comte. La clase media mexicana de finales del siglo XIX se formó leyendo el romanticismo y viendo comedias teatrales españolas. Cuando surge el modernismo hay un interés muy grande en la literatura que mostrara que autores y lectores no estaban de acuerdo en el sistema de valores oficiales, ni creía que las ciencias positivas resolvieran la vida de la sociedad. Por el contrario, veía que en el hombre se daba una lucha entre la razón y el instinto. No deja de ser significativo que en las publicaciones de difusión científica se clasificara la vida del poeta como una patología.

En el caso del México de los años setenta y ochenta del siglo pasado, hay grandes similitudes. La cultura oficial pregonaba la reforma política, la autosuficiencia alimentaria resultado de una economía racional y planificada, y la llegada irremediable de la abundancia gracias a la explotación petrolera. El presidente Luis Echeverría (1970-1976) tenía como lema de campaña y de gobierno, “arriba y adelante”. Frase que rebosaba de optimismo por la “modernización e industrialización” de México. La reforma política y la solidaridad con los países no alineados legitimaban un gobierno que tenía las manos ensangrentadas por la matanza de Tlatelolco. Lamentablemente, intelectuales como Carlos Fuentes y Fernando Benítez dieron su apoyo a los gobiernos que siguieron con el discurso del progreso y con una corrupción escandalosa. De nuevo el discurso racionalista oficial aclamaba el orden, el progreso, el triunfo de la alfabetización y se nos volvía a anunciar la inminente entrada de Mé-

xico al primer mundo. Novelas enciclopédicas como *Terra Nostra* y *Palinuro* de México se tomaron como representativas del talento patrocinado por el gobierno emanado del partido único. No deja de ser significativo que el presidente en turno, José López Portillo (1976-1982), se declarara seguidor de la filosofía de Hegel y se identificara con la figura emblemática de Quetzalcóatl, que era un dios para él.

Disidencia intelectual la hubo, y fuerte, en las vidas y obras de José Agustín y José Revueltas. A su manera, el decadentismo revisitado de Emiliano González es también una disidencia de la inteligencia al conformismo burocrático del intelectual mexicano. En el epílogo de la primera parte de *Los sueños de la bella durmiente*, leemos el proyecto ético y estético de la literatura fantástica de González:

Durante la escritura de este libro, que me tomó dos años, medité acerca de un ordenamiento apropiado de sus materiales, sin llegar a ninguna parte. Hace poco decidí, no sé si con felicidad, alternar los dos géneros que lo integran (poesía y prosa) obedeciendo al espíritu que secretamente rige las piezas. Todas me fueron dictadas por la misma musa y por estados de ánimo parecidos. Los elementos predominantes (la nostalgia, el horror, el deseo, la melancolía, el desencanto, la perversidad moral y espiritual, el pesimismo, el individualismo, el fastidio, el delirio, las filias y las fobias) representan, creo yo, síntomas de un “mal del siglo” peligrosamente similar al anterior, sólo que investido de una carga de esquizofrenia en verdad alarmante. No sólo escuchamos el bostezo de una civilización, sino de todo el planeta. *Fin de siècle* = *Fin du monde* (1989: 132).

El epílogo fue fechado en Ciudad de México, en 1976. Emiliano González anticipaba el espíritu apocalíptico del fin de siglo y la inconformidad de una generación frente al fracaso de la cultura racionalista, ya que las guerras, las hambrunas y la miseria de países enteros, por obra y magia de la tecnología, se habían transformado en espectáculo, mostrando así su doble moral. El mundo y la civilización, como en el universo de Rudisbroeck, se habían convertido en un circo grotesco.

En la actualidad, Emiliano González se ha convertido en un autor de culto y sus libros, muy difíciles de conseguir, pasan de mano en mano entre sus lectores. Lo que aportó a las nuevas generaciones de aficionados a lo fantástico, que incluso ya no usan los medios convencionales de comunicación (muchos de ellos ejercen el género desde los *blogs*), fue ponerlos en contacto con los códigos fundacionales de lo gótico: el ambiente esotérico, alquimista, la terminología del terror, mundos oníricos y seres monstruosos que practican perversiones sexuales en mundos paralelos al nuestro. En el estilo de Emiliano González se vieron reflejadas las fantasías de jóvenes de los años noventa, que, a la par de leer a Borges o a Allan Poe, enriquecieron su imaginario gótico con el cine y el cómic y toda la parafernalia del *mainstream* que conlleva la cultura globalizada.

“Horror médico” y monstruos en *El indeleble caso de Borelli*

Líneas arriba nos hemos referido a la influencia de las obras de André de Lorde en el género del horror. El autor que vamos a comentar toca de soslayo el subgénero que llamaremos de “horror médico”, y que fue también explotado por De Lorde. De hecho, podemos documentar el nacimiento de este subgénero en 1903, cuando el francés adaptó al teatro el cuento de Edgar Allan Poe “El método del Doctor Alquitrán y el Profesor Pluma”, cuya trama versa sobre dos dementes que toman por asalto un hospital psiquiátrico y someten a tortura al director del hospital y a todo su personal. La pieza de De Lorde, *Crimen en el manicomio* (*Un crime dans une maison de vous*), es la versión libre de este cuento. David J. Skal nos relata que esta célebre obra es la historia de una joven que:

En la víspera de su liberación es atacada por otras tres gargolescas pacientes. El trío decide que hay un pájaro escondido tras los ojos de la muchacha y que hay que liberarlo, de modo que proceden a usar una aguja de punto para ayudarla a escapar. Tras esta atrocidad a lo Rey Lear, la más violenta de las pacientes es víctima de una mutilación: su rostro es presionado contra una placa de hierro al rojo vivo, hasta acabar convertido en una masa borbotante (67).

Ernesto de la Peña (Ciudad de México, 1927-2012) es un escritor veterano que ha incursionado en el relato gótico con su novela *El indeleble caso de Borelli* (1991), que es una de sus creaciones más logradas. De la Peña es un *ave raris* en el ambiente literario mexicano, políglota (la leyenda cuenta que conocía 33 idiomas), erudito, dominaba un amplio espectro de las letras mundiales.

La novela está escrita con un registro forense y legal que le da una pátina de investigación policiaca, que gira sobre los crímenes del doctor Borelli, un renombrado doctor parisino que fue condenado a muerte por la desaparición de quince jovencitas. El lector tiene la idea de estar leyendo una historia ambientada en el siglo XIX, porque hay un tono anacrónico en las descripciones, en el espacio físico y en el tema médico y científico que nos remite a los tiempos de los inicios de los experimentos mesméricos. De hecho, el ambiente de novela negra también recuerda las piezas teatrales del morboso teatro del Gran Guíñol del callejón de Chaptal, en los bajos fondos del barrio de Montparnasse. Pero es también una historia policiaca que se desarrolla en los años setenta del siglo pasado. Como todo en relato policiaco, hay un crimen, una investigación y un culpable. De hecho, sabemos desde el inicio del relato que el culpable, el doctor Borelli, ha sido condenado a la guillotina, única pena a la altura de sus crímenes.

El desarrollo de la trama roza los temas del vampirismo. El doctor Borelli ha desarrollado un método para sanar de los dolores de la menstruación y los períodos irregulares, un método único en el que las enfermas sanan milagro-

samente. En realidad, lo que ocupa al doctor Borelli es encontrar la cura para la rara enfermedad que aqueja a su hija Marie-Clairière, quien de ser una hermosa bebé se ha convertido en un ser monstruoso. El narrador nos informa que el diagnóstico final de la enfermedad de la hija de Borelli es un:

[...] desarrollo truncado, falta de coordinación motora (Marie Clairière, a los pocos días de empezar a caminar, mostró una verdadera proclividad a sesgarse hacia los lados, incapaz de seguir una línea recta, pues la arbitrariedad de los movimientos de los pies y la arritmia con que los empleaba le impedían ir directamente a cualquier parte), trastrocamiento del metabolismo (su obesidad, progresiva y sin gula), afecciones del aparato fonador y del habla, aunque manifiestas en grotescas regresiones a lo zoológico, al lado de momentos de flamígera elocuencia y pureza ejemplar de la lengua francesa. En una palabra, cada característica de la enfermedad que Jaquard le atribuyó fue ocupando su sitial, con una puntualidad exasperante para su padre (20).

El doctor Borelli encuentra que el remedio para su hija es la transfusión de sangre de jovencitas que sufren desorden en sus periodos menstruales, aunque esto lleva a que las pacientes mueran desangradas, lo que convierte a Borelli en un vampiro clínico y a su hija en un monstruo vampírico que no sacia en su sed de transfusiones.

Vicente Quitarte, conocedor del tema del vampirismo, ha establecido las variantes del género que reflejan los miedos, la sexualidad, la irracionalidad o la racionalidad de cada época. Como bien señala la estudiosa Ana Laura Zavala, al mito de Lilith subyacen el fondo del vampirismo y la mujer fatal de la literatura decadente decimonónica que “emerge como una efigie grotesca, mezcla de ser humano y animal, que siempre casi termina desbordándose hacia lo monstruoso, hacia lo bestial” (Zavala: 24). Este mismo tópico lo sigue Ernesto de la Peña, quien crea un monstruo que es alimentado amorosamente por su padre, una variación, a su vez, del doctor Frankenstein. Uno de los elementos simbólicos del vampirismo posmoderno de De la Peña es que haga de la sangre menstrual el elemento nutricio del cuerpo grotesco. La invención de Borelli —nótese la similitud fonética con *La invención Morel*, de Bioy Casares— es el modo científico de convertir la sangre menstrual en un compuesto nutricio, su vampirismo científico consiste en desangrar a sus víctimas mediante una hemorragia vaginal.

Si bien *El indeleble caso de Borelli* es un informe legal y forense que leemos como una trama policiaca, Ernesto de la Peña tuvo la astucia de dejar pequeños indicios que el lector arma a lo largo de su lectura para componer una trama alternativa sugerida, que convierte la novela en una historia del Grand Guignol, especialmente las obras que De Lorde llamó *Théâtre d'epouvante*, en las que el criminal es un doctor enloquecido capaz de realizar los experimentos más demenciales.

La investigación que leemos nos va dando pistas de la personalidad de Borelli y su ayudante Jacquard y su relación con las víctimas. Por ejemplo, el caso de la “vampiresa” Actère, neé Léontine-Phylactère-Mélandrine de Tanquery-Lussa, está inspirado en los personajes del decadentismo, ya que “era adicta, por vocación fervorosa. Le era indiferente si el elemento adictivo era el hashis, las manifestaciones feministas, la mística humosamente oriental, el culto al papa o los guerreros ‘pieds noirs’, esperantismo o las prácticas sexuales, escuetas, pertinaces y eficientes, del doctor Borelli” (49). Actère sufre un accidente, después de romper con Borelli, y en su lecho emite un sonido de dolor que: “Los practicantes y los médicos que se encargaron de las primeras curaciones sólo pudieron insinuar, mediante conjeturas y confusiones agravadas por los vocablos desusados, que se trataba de un episodio momentáneo de esquizofrenia” (50).

La pátina de novela decimonónica la encontramos en el ambiente oscuro de las calles parisinas o de la provincia francesa y en los inventos increíbles que parecen sacados del repertorio de André de Lorde. Por ejemplo, la clínica que Borelli funda es una clínica para la tranquilidad espiritual (*Clinique Borelli-Jacquard pou la tranquillité spirituelle*), en donde las pacientes son sometidas a la invención suprema de la ciencia Borelli, “la máquina dormitorio”, donde las pacientes son despojadas de sus sueños para que el siniestro doctor disponga libremente de ellos. El discurso pseudocientífico de la narración nos recuerda también el imaginario del canon de terror de Edgar Allan Poe, o del cuento “El vampiro” de Horacio Quiroga, donde se alude a los rayos N¹ que hacen que el alma de la persona amada permanezca eternamente en el nitrato de plata del cinematógrafo. Sabemos que varias eminencias médicas examinaron la rara enfermedad de Marie Claire, que la transformó en un monstruo que balbuceaba una lengua ininteligible y cuyo rostro se iba llenando de pelo-hipertricosis. Los psicolingüistas Honfleur y Destouches denominaron la anomalía lingüística como “alusividad paranormal a preceptos vaga e ilógicamente relacionados” (20). Las investigaciones de Borelli y Jacquard, entonces, se centran en interpretar los trastornos originados por la encefalitis, la esquizofrenia y el insomnio. Sus trabajos culminan con la invención de una máquina que descifra los sueños:

El dispositivo se convirtió en un detector sensibilísimo de las ondas cerebrales e hizo posible establecer, sin duda alguna, correspondencias entre el tramado óptico de los sueños (que se materializaba, por así decirlo, en una pantalla de base de cuarzo líquido) y su estructura emocional, volitiva y perceptual (que se hacía transparente por medio de un sistema de transductores de altísima respuesta, que reconvertían todo este complejo psíquico en oraciones comprensibles de la lengua francesa) (23).

Por cierto, el desenlace ocurre en un pueblo anónimo de México, adonde se supone que Jacquard traslada a Marie Claire y donde continúa la desaparición de jovencitas.

Lo interesante de la invención de Ernesto de la Peña no es un aparato que desangre a las víctimas para alimentar los desórdenes neuronales de su hija, sino los aparatos que su ayudante Jacquard perfecciona para liberar a sus pacientes de los trastornos menstruales y el insomnio.

La historia del caso Borelli es, como muchas historias de horror médico, una historia de amor y de sacrificios humanos. Borelli y su hija son una derivación de Nosferatu, en el que la ciencia tiene una parte fundamental en esta especie de vampirismo racionalista. Conforme se avanza en la lectura, el lector se va enterando que la invención de Borelli es la llamada “cama de dormir”, que es una cama con amarras en donde las pacientes están sujetas y se les suministra una droga desconocida para luego ser sometidas a un desangrado vaginal, cuestión que le da un giro de tuerca al tema de vampirismo en donde se unen la sangre menstrual y el sexo de las víctimas. Visto desde una perspectiva arquetípica y alegórica, las víctimas son como cenicientas que son desangradas por un beso genital, idea irónica que le da un giro erótico a la tradición vampiresca. Cabe señalar que tanto el vampirismo como el sueño narcótico se dan a través de la ciencia, no hay ninguna presencia ultraterrena que cause el mal.

La vigencia del *Grand Guignol*

A diferencia de Emiliano González, Ernesto de la Peña escribió una novela de terror, donde la referencia a la sexualidad y la monstruosidad están apenas insinuadas. El lado mórbido de la conducta humana transformado en obra de arte siempre será la condición de la atracción por lo gótico. Frente al optimismo y fe en la conducta del ser humano que las sociedades pregonan en sus discursos oficiales, el horror se inspira en los miedos más recónditos, arcanos y milenarios que todavía nos conmueven. El hombre encierra un lado oscuro en el que se esconde el asesino, el masoquista, el fetichista y el perverso. Ese lado oscuro incómodo puede convertirse en arte y en objeto estético. En ambos, la presencia oculta de la estética del Grand Guignol es importantísima en sus invenciones. La fascinación por este espectáculo y por los cuentos de terror debe relacionarse con recuerdos muy remotos de la psique humana, de cuando se luchaba a muerte por el alimento o de los antiguos tributos de sangre. En estos tiempos en que la violencia es un hecho cotidiano y gracias al televisor una imagen casera —¿hay algo más terrorífico que una familia sentada a la mesa a la hora de comer viendo en la pantalla escenas de guerra,

ejecuciones y desastres naturales?—, lo caricaturesco del género de terror es un rasgo que nos humaniza ante el dolor y el nivel de crueldad real al que una civilización puede llegar.

Bibliografía

BONDESON, Jan

1998 *Gabinete de curiosidades médicas*. Traducción: Nuria Parés. México: Siglo XXI.

CHAVES, José Ricardo

1997 *Los hijos de Cibeles*. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DE LORDE, André

1993 *Contes du Grand Guignol*. Edition de Jean-Claude Bernardo. Paris: Fleuve Noir.

1923 *Théâtre d'épouvante*. Paris: Librairie Théâtrale, Artistique and Littéraire.

GONZÁLEZ, Emiliano

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

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

HUNTER, Jack

2012 *Grand Guignol: Chapel of Gore and Psychosis*. New York: Creation Books.

OLVERA VÁZQUEZ, Jorge

2001 *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*. México: Tesis de doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (inédita).

PEÑA, Ernesto de la

1991 *El indeleble caso de Borelli*. México: Siglo XXI.

POE, Edgar Allan

2005 *El método del Dr. Alquitrán y el Profesor Pluma*. Traducción de Elvio E. Gandolfo. Madrid: Editorial Albur.

PRAZ, Mario

1999 *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999.

1988 *El pacto con la serpiente*. Paralipómenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”. Traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica.

QUITARTE, Vicente

2005 *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México: Paidós.

SKAL, David J.

2008 *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Traducción de Óscar Pámer Yánez. Madrid: Valdemar.

ZAVALA DÍAZ, Ana Laura

2012 *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México: UNAM.