



“Deeds of the night shunning the Light”: nocturnidad y goticismo en cuatro escritores mexicanos de la Generación del Medio Siglo

Juan Ramón Vélez García

*Licenciado en Filología Hispánica y
en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Salamanca*

Resumen

La existencia de un parentesco sólido entre una parte de la literatura latinoamericana y la tradición gótica ha sido constatada recientemente por María Negroni en su ensayo *Galería fantástica* y, en décadas anteriores, por Julio Cortázar, quien se ocupó de aquello que denominó “lo gótico en el Río de la Plata”. En estas páginas vamos a concretar estas apreciaciones en el ámbito mexicano, donde encajan con una fluidez no menor que con respecto a la vigorosa tradición fantástica rioplatense que Cortázar abordaba en el escrito citado, y para ello nos centraremos en la obra de algunos narradores pertenecientes a la llamada “Generación del Medio Siglo”.

I. Introducción

Para empezar, partiremos de las afirmaciones de Federico Patán en su artículo “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”, donde asevera que “han tocado lo gótico o pertenecen de lleno a él Inés Arredondo, José Ricardo Chaves, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Salvador Elizondo, Beatriz Espejo,

◀ Imagen de la portada
de *Farabeuf o la crónica de un instante*
de Salvador Elizondo

Adela Fernández, Enrique López Aguilar, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, Francisco Tario, Álvaro Uribe¹, ofreciendo un muestrario representativo de que “sí tenemos autores y textos suficientes para suponer en la literatura mexicana la existencia de una corriente firme de narrativa gótica y, por tanto, de terror”².

Dentro de la nómina que Patán ofrece se encontrarían autores pertenecientes a esa llamada Generación del Medio Siglo o de la Casa del Lago, como Salvador Elizondo e Inés Arredondo. En este artículo nos ocuparemos de ambos y de sus compañeros Juan Vicente Melo y Juan García Ponce. Jorge Volpi parafrasea a este último para incidir en el carácter de las búsquedas de dicha generación, en cierto modo afines un romanticismo agónico:

Como él mismo se ha encargado de contar en una de sus novelas más autobiográficas, Pasado presente, su grupo de amigos parecía contaminado, como él, por una idéntica insatisfacción; parecían invadidos por un mismo vacío que los precipitaba hacia las tinieblas. Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo o su amigo Huberto Batis –de la generación de la Casa del Lago– comparten esta misma obsesión y esta misma condena³.

II. Juan García Ponce

En una entrevista concedida a raíz de la obtención del premio Juan Rulfo, García Ponce autoasumía claramente esas pesquisas:

– Se ha dicho que usted, junto con Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y otros autores, formaron parte de una generación empeñada en la búsqueda de la desmesura, la perversión y la oscuridad...

– Pues es cierto. Pero lo que deseábamos era una oscuridad transformada en cultura, con lo cual dejaba de ser oscuridad para convertirse en luz. Esa es la ventaja de la cultura. Uno toca zonas oscuras para iluminarlas⁴.

1. Patán, Federico. “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”. En Varios Autores, *Cuento y figura: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999, p. 124.

2. *Ibid.*, p. 134.

3. Volpi. “Retrato del artista perverso”. *El País* (marzo, 2004). http://www.elpais.com/articulo/semana/Retrato/artista/perverso/elpepuculbab/20040320elpbabese_8/Tes (consultada el 4 de octubre de 2007).

4. Espinosa, Jorge Luis y González V., Francisco. “El premio Rulfo para Juan García Ponce”, <http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html>, consultada el 14 de febrero de 2007. García Ponce considera que todo asunto es susceptible de funcionar como materia prima de la creación artística, más allá de juicios morales: “el arte es siempre un espejo de la libertad en la cual se hacen visibles tanto la vida como la muerte, tanto la razón como la locura, tanto la inteligencia como los sentimientos, tanto la pasión como la indiferencia y también tanto la virtud como el vicio, porque no los sustituye ni los juzga, sino que los obliga a mostrarse” (García Ponce. *Las huellas de la voz*. Coma, México, 1982, p. 10).

Este prosista publicó en 1963 un libro de relatos titulado *La noche*, conformado por tres cuentos que compartirían “la característica de contemplar las horas nocturnas como un tiempo de magnetismo, durante el cual se pueden traspasar las fronteras de la racionalidad, en el que puede ocurrir lo inesperado”⁵. Concretamente, el texto que da título al volumen “tiene como marco dramático la lucha entre los valores racionales ético-legalistas del protagonista y la irracionalidad de la pasión que inesperadamente llega y lo transfigura”⁶. La noche, en ese relato homónimo, es focalizada a través del punto de vista de ese protagonista-narrador, vocero de cierta moral asustado ante lo que posibilitan esas horas, “cuando las sombras, la soledad y el silencio contribuyen a que todo parezca natural, aunque en realidad la esencia misma de la oscuridad no hace más que aumentar el carácter monstruoso de los actos que propicia, revelando su verdadera procedencia, tan negra y maligna como ella”⁷. Este hace hincapié en “la conveniencia de dejar lo oscuro en la oscuridad, donde no afecta nuestra vida consciente, que debe estar regida tan sólo por la razón y la moral”⁸ y enuncia claramente su concepto del deber que lo guía más acuciantemente, el cual “es protegernos a nosotros mismos y proteger a nuestra familia de las acechanzas de la oscuridad y lo desconocido”⁹.

III. Juan Vicente Melo

Otro autor ya mencionado perteneciente a la misma generación, y que debutó también con una inmersión explícita en el polo nocturno del imaginario, fue Juan Vicente Melo. Su primer libro, un cuentario de 1956 que no ha sido contemplado posteriormente con gran estima por él mismo, recibió el título de *La noche alucinada*. Pese a que pueda ser leído como una serie de tentativas a veces fallidas, contiene en germen algunas de las obsesiones y procedimientos que caracterizarán su ulterior producción. Luis Arturo Ramos hace un conciso y certero análisis de las características de un volumen desaparejo:

Los cuentos de La noche alucinada van desde el texto onírico y surrealista, hasta aquél que rebasa con ventaja el naturalismo tremendista más exacerbado; de la narración directa y desenfadada, humorística inclusive, a otras cuyo hermetismo resulta producto de un sentido egotista

5. Peña, María Cristina de la. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, p. 71. Se trataría de “tres narraciones, ensimismadas en su propia, densa y oscura materia” (García Ponce. *La noche*. Era, México, 1981, contratapa). Según el propio autor, dichos textos “están animados por una visión del mundo que puede y debe considerarse negativa” (“El autor y su obra: *La noche*”. *Textual*, vol. 1, núm. 4 (agosto, 1989), p. 44).

6. Peña, *op. cit.*, p. 71.

7. García Ponce. *Obras reunidas I. Cuentos*. FCE, México, 2003, pp. 77-78.

8. *Ibid.*, p. 73.

9. *Ibid.*, p. 70.

de la realidad y de la absoluta falta de concesiones al lector. Asimismo, la ponderación sistemática de la voz narrativa, elemento insoslayable en todo estudio que toque la obra de Melo, sufre especulación y ensayo en cada uno de los textos. Melo intenta la primera y la tercera persona; mezcla voces, las separa, inventa un narrador que resulta personaje sin abandonar del todo la omnisciencia tradicional para conseguir con esto un efecto peculiar y demoniaco que apuntala el sentido de sus relatos y que habrá de cristalizar en *La hora inmóvil*. En su primer libro, Melo adelanta técnicas y temas que habrán de cohesionar sus textos más representativos, aunque también ensaya y cercena recursos y posibilidades que quedarán sin descendencia¹⁰.

Entre esas posibilidades que quedarían truncadas y no serían exploradas por Melo en sus futuros textos estaría la del aludido humorismo, que asoma en algunos de los cuentos de este volumen para luego ser aparcado por un escritor que “prefirió sumergirse en el mundo de la solemnidad y la pesadilla”¹¹. Además de la filiación nocturna y onírica, destaca la intención de asumir la modernidad frente al localismo, la ambientación predominantemente urbana y la querencia por determinados personajes alienados que se podrían sintetizar en tres tipos: “el solitario, el poeta, el acobardado por la circunstancia vital”¹².

Junto a esa querencia por la marginalidad, al onirismo¹³ y al desdibujamiento de los cauces narrativos al uso, se detecta cierta falta de dominio pleno de la escritura, más pulida en relatos como “*Tarántula*”, cuyo protagonista, tras una sesión de *ouija*, se ve acosado por visiones de entidades tales como “*intestinos que se contorsionaban de risa en el suelo*”¹⁴ u hombres de porte ciclópeo que poseen por cabeza “*una vesícula ocupada por un ojo vidrioso que se obstina en mirarme*”¹⁵, en un periplo donde la persecución y el desatino de la identidad se dan la mano. La prosa de Melo exige del lector una atención morosa y en ocasiones podría tildarse de barroca. Es este un estilema que comparte con Salvador Elizondo¹⁶ –de quien hablaremos más adelante– y que obedecería a una identidad inalienable entre fondo y forma, al hecho de que “*las características de su estilo acatan la oscuridad del*

10. Ramos, Luis Arturo. *Melomanías: la ritualización del universo*. UNAM, México, 1990, p. 17.

11. *Ibid.*, p. 19.

12. *Ibid.*

13. Este rasgo reflota en la entrada dedicada al autor en el *Dictionary of Mexican Literature* de Eladio Cortés, donde es llamado “writer of dreams” (Greenwood Press, Westword, Connecticut, 1992, p. 420).

14. “*Tarántula*”. En González Suárez, Mario (ed.). *Paisajes del limbo*. Tusquets, México, 2001, p. 294.

15. *Ibid.*, p. 295.

16. Elizondo declaró en los primeros años de su carrera literaria una querencia por las “*formas tortuosas del barroco*”, que se iría diluyendo con los años (*Autobiografía precoz*. Aldus, México, 2000, p. 43).

universo que se propuso expresar”¹⁷. En cuentos de libros posteriores, como “*Cihuatéotl*”, incursiona en el territorio de los textos con referencias precolombinas (que en México explorarían también con mayor fama Carlos Fuentes, Elena Garro o José Emilio Pacheco), narrando en este caso tensiones familiares que conducen al filicidio con ecos culturales. Por otro lado, un motivo de largo aliento en la tradición gótica como la circulación transgeneracional de la culpa lo hallamos en “*La hora inmóvil*”.

El mencionado onirismo (a veces pesadillesco) prosigue en la novela *La obediencia nocturna* (1969), una pesquisa con tintes dantescos en pos de una Beatriz evanescente y noctívaga¹⁸, donde la linealidad temporal y narrativa queda trastocada y prima más la atmósfera que la trama, reducida esta a una débil argamasa entre acontecimientos dictados por una ritualización opaca a ojos del lector. Para Julieta Campos, esta es una obra a la que:

*se entra como en algunos sueños, en los que uno presiente que va a ocurrir algo terrible e intenta no dar el paso, no atravesar el umbral, quedarse cautelosamente de este lado. Y no se puede, una fatalidad incontrolable nos empuja a soñar ese sueño, a hablar con esos personajes desconocidos pero amenazadores, a registrar sus palabras absurdas y a responderles con otras igualmente venidas de no se sabe dónde, palabras que alguien invisible nos dicta*¹⁹.

Federico Patán la entronca de manera explícita con la estela de la tradición gótica:

*Pudiera tratarse, por qué no, de una novela gótica, en la cual el protagonista avanza inevitablemente hacia una circunstancia desconocida e incluso amenazante. Las atmósferas que Melo crea se relacionan, de un modo acaso tangencial, con la noche y sus misterios [...]. Vuelvo, pues, a una afirmación hecha párrafos atrás: los cuentos y la novela de Melo tienen una fuerza considerable en razón de esas atmósferas, a las que me permito llamar góticas, que sirven como marco de referencia a la acción tramada y a los personajes*²⁰.

17. González Suárez. “La falsa inocencia de todas las cosas”. En *op. cit.*, p. 291.

18. De ella se dice en un momento de la novela: “*Pero sólo podrás conocerla en la noche. Como tú, duerme todo el día*” (Melo. *La obediencia nocturna*. Era, México, 1969, p. 108). También recibe el nombre de Beatriz otro personaje promisorio pero fugaz en el mencionado “*Cihuatéotl*”.

19. Campos, Julieta. *Obras reunidas I: razones y pasiones, ensayos escogidos*. FCE, México, 2005, p. 304.

20. Patán. *El espejo y la nada*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México, 1998, pp. 144-145. Melo reconocía como posibles referentes de su obra a autores como Faulkner, Julien Green, Poe, Hawthorne o Henry James (*Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Empresas Editoriales, México, 1966, p. 58).

Patán se apoya en la querencia de Melo (reconocida por él mismo) por *Cumbres borrascosas* y la consiguiente deuda contraída con la novela de Emily Brontë en torno al magnetismo ejercido por lo prohibido y lo abisal. No obstante, habría que matizar que una obra como *La obediencia nocturna* se encuentra, en función de la propia evolución de la categoría de lo gótico y de la impronta de las vanguardias, más próxima a textos como *El bosque de la noche* (1936), de Djuna Barnes, o *El obsceno pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, que a las novelas góticas primigenias. Matt Foley ya ha señalado que el primero de ambos libros “*is a crucial point of reference for where the Gothic and modernism collide*”²¹. Lo mismo podría decirse de la novela de Melo y de la del autor chileno²², la cual, a su vez, comparte con la de Barnes una significativa imagen (que Donoso recupera de Henry James Sr.) para ilustrar la existencia humana cuando está dotada de cierto grado de conciencia espiritual: la de un bosque agreste, una “*silva oscura*” (si se nos permite la alusión dantesca) “*where the wolf howls and the obscene bird of night chatters*”²³.

Los personajes de *La obediencia nocturna* son seres alienados, con un pie en la cotidianidad y otro extendido para tantear territorios inexplorados en los que intuyen promesas de trascendencia, pero careciendo de claves o de una cartografía sólida que les posibiliten el acceso a los mismos:

Si nos preguntamos sobre la índole de estos personajes, un rasgo parece caracterizarlos: el que vivan apartados y el que parezcan extraños al común de los mortales; esto es, sin dejar de pertenecer al mundo más cotidiano que pueda imaginarse. Nos encontramos ante personas que transitan nuestras geografías, se alimentan igual que nosotros y, pese a todo, viven en un aislamiento que ellas mismas buscan y, si no lo encuentran, fabrican. Pudiera afirmar que hay una voluntad de singu-

21. Foley, Matt. “The morbid poetry of Djuna Barnes”. En *The Gothic Imagination*, <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/The-morbid-poetry-of-Djuna-Barnes/>, consultada el 6 de junio de 2013 (aquí el vocablo *modernism* está entendido como el equivalente anglosajón de la vanguardia). Ello queda de manifiesto en los dos ensayos que se ocupan de *El bosque de la noche* en el volumen *Gothic Modernisms* editado por Andrew Smith y Jeff Wallace.

22. Donoso describió su propia novela en términos que bien podrían aplicarse al libro de Melo: como “*una novela laberíntica, esquizofrénica, donde los planos de la realidad, irrealidad, sueño, vigilia, lo onírico y lo fantástico, lo vivido y lo por vivir, se mezclan y entretrejen y nunca se aclara cuál es la realidad*” (citado en Alvarado Tenorio, Harold. *Literaturas de América Latina: El laberinto de la soledad, fin de siglo*, vol. 3. Universidad del Valle, Cali, 1995, p. 783).

23. Donoso. *El obsceno pájaro de la noche*. Bibliotex, Barcelona, 2001, p. 13. El pasaje de Barnes es el siguiente: “*Contempla este árbol del espanto en el que canta el pájaro del horror, Turdus musicus, el tordo cantor de Europa; que canta el estribillo, posado en la rama, en la noche húmeda de llanto, con trino que empieza largo pero termina como I Hear You Calling Me, o Kiss Me Again a ritmo frenético*” (*El bosque de la noche*. Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 157). El mismo personaje que lo enuncia (el doctor Matthew), cuyas digresiones ocupan buena parte de la novela, hace unas páginas más atrás una significativa reflexión acerca del hombre y su sombra que puede resultarnos ya familiar: “*El hombre está completo sólo cuando toma en consideración a su sombra además de a sí mismo*” (*ibíd.*, p. 137).

*larización. Voluntad no siempre consciente pero sí constante. En los personajes de Melo se da como señal descriptiva un desasosiego eterno, de ser incómodo en la encarnadura que le ha tocado como destino. Intuyen otra posibilidad de vida, pero sin alcanzar a determinar dónde los aguarda o cómo llegar a ella*²⁴.

El ambiente de una parte relevante de la obra de Melo es resueltamente irracionalista y convulso, y sus recursos literarios se hallarían:

*orientados a reproducir un estado de ánimo que limita con la naturaleza de la ebriedad. La borrachera y el espanto son consustanciales por cuanto emergen como estados producidos por elementos ajenos al cuerpo y a la razón. Lo que está ahí, cercano, y nos aterra por su inasibilidad, lo que no se puede describir, es uno de los elementos de esta fotografía del alma atormentada y desvariante que Melo intentó y consiguió con fortuna*²⁵.

IV. Salvador Elizondo

La obediencia nocturna no es una novela de fácil lectura, y exige un receptor activo, un lector implícito similar al solicitado (y a causa del que ha sido considerado más de una vez como un “escritor para escritores”) por las ficciones de Salvador Elizondo, quien antes de dedicarse mayoritariamente a la escritura llevó a cabo tanteos en la pintura y el cine²⁶. Salvo por la ingente masa crítica generada por su novela de 1965 *Faraubeuf o la crónica de un instante* (el propio autor bromeaba con el hecho de que se han escrito más páginas de análisis sobre ella que las que la pro-

24. Patán, *El espejo y la nada*, op. cit., p. 145.

25. Ramos, op. cit., p. 92.

26. Fundamentalmente, a través de su estatus de socio fundador de la cimenoteca “Nuevo Cine” y de sus propios escarceos con el medio, como los cortometrajes *Apocalipsis 1960* y *Las momias de Guanajuato*. Para el rodaje de este último, Elizondo se internó en la cripta y filmó las momias de cara a establecer una correspondencia entre las imágenes de las mismas y los versos de “Los hombres huecos” de T. S. Eliot. El autor declaró en una temprana entrevista a Elena Poniatowska (*La Jomada* (abril, 2004), <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/06/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>, consultada el 8 de julio de 2010) su interés por algunas películas de corte expresionista (como *Dos monjes* o *El misterio del rostro pálido*) del director mexicano Juan Bustillo Oro, quien a su vez consideraba su labor en el segundo filme muy afín a la tradición que parte del romanticismo negro y tiene una de sus calas en el expresionismo: “*Me reconozco en El misterio del rostro pálido, como seguidor –pálido seguidor a la verdad– de los románticos de lo siniestro, cuyos relatos florecieron desde finales del siglo XVIII, que culminaron en el XIX y que el cine ha mantenido en pie durante el envejecido XX; de aquella poesía narrativa, de ribetes góticos, cultivados por Hoffmann; de ese jugar con las tinieblas de los sueños y el alma. Especialmente, pálido seguidor de los epígonos del citado Hoffmann, de Stevenson, de Wilde, de Poe –los grandes–, y más próximo a los no tan refinados Dumas (Los mil y un fantasmas), a Mary Shelley (Frankenstein), a Zevaco (Nostradamus), a Gaston Leroux (El fantasma de la ópera) y a Stoker (El conde Drácula)*” (citado en http://www.canal22.org.mx/rostro_palido/, consultada el 22 de mayo de 2011).

pia novela tiene), es un escritor que aún no ha recibido toda la atención crítica que merece, sobre todo en lo que respecta a su narrativa breve. José Luis Martínez dijo de Elizondo que “como narrador, es el creador de ambientes alucinantes en los que se entrecruzan el erotismo y el horror, de sutiles paradojas sobre la condición del tiempo y de escenarios y personajes cuya ambigüedad les confiere un prestigio turbador”²⁷.

Elizondo exploraba en sus primeros libros, con precisión quirúrgica, territorios erótico-tanáticos bajo el magisterio de Sade y, en mayor medida, de Georges Bataille²⁸. Así, en su primer volumen de relatos, *Narda o el verano* (1966), junto a ejercicios de estilo con cariz cruel y referencias cinematográficas (los guiños a la *nouvelle vague* en el texto que da nombre al libro o la alternancia de focalización de “En la playa”) hay cuentos como “Puente de piedra”, que parece encarnar las fricciones y la incomunicación de una pareja en una epifanía final desasosegante, o “La puerta”, que recoge el motivo fantástico del umbral cuya transposición permite el acceso a una revelación autoscópica postergada, posiblemente de la muerte propia. “La historia según Pao Cheng”, por su parte, uno de los relatos cortos más analizados del autor, se sitúa también en una fecunda tradición fantástica, en este caso representada en otros textos como “La última visita del caballero enfermo” de Giovanni Papini, “Las ruinas circulares” de Borges o el “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu. Gonzalo Lizardo evoca sus primeros contactos con la cuentística del autor, que tuvo lugar precisamente a través de este texto, cuya lectura le reveló “una literatura que se cifraba en tortuosos argumentos, atmósferas enrarecidas, anécdotas extravagantes. Es decir, en ese momento me sedujo la precisión del autor para urdir cuentos fantásticos con una erudición digna de Borges y con ensueños tan poderosos como los de Arthur Machen o Lord Dunsany”²⁹. Su ahondamiento en la obra elizondiana le reveló a un escritor que pasó a engrosar sus preferencias porque “permanecía en el turbio sagrario de la cultura y la moral occidentales con el fin de profanarlo ritual y sistemáticamente. Acaso porque presentía que el autor de Farabeuf estaba poseído por una vida interior más intensa, más conflictiva y –por qué no decirlo– más peligrosa”³⁰. Sería la mencionada *Farabeuf* la obra que cimentaría su carrera, una narración obsesiva con algunos puntos en común (ya sobradamente señalados por la crítica) con la película de Alain

27. “Contestación” en Elizondo. *Regreso a casa (discurso)*. UNAM, México, 1982, p. 28.

28. “La perversa belleza del Farabeuf de Elizondo puede tener su punto de partida en ese recodo demoniaco de la naturaleza humana donde coinciden erotismo y tortura, vida y muerte, que exploró tan profusamente el marqués de Sade, pero sus preguntas esenciales van más allá de la anécdota” (ibid., p. 34). Tal vez Octave Mirbeau con *El jardín de los suplicios* también forme parte del telón de fondo.

29. Lizardo, Gonzalo. “Elizondo, la muerte de un gnóstico”. *Letras Libres*, núm. 92 (agosto, 2006), p. 33.

30. Ibid.

Resnais *El año pasado en Marienbad*, y cuya génesis se remonta al interés que despertó en Elizondo el descubrimiento de una foto que plasmaba una tortura china, recogida en el libro de Bataille *Las lágrimas de Eros*. No obstante, no sería justo escatimar referencias a otro de sus libros de cuentos, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, o a su novela *El hipogeo secreto*, ejemplos igualmente representativos de una obra en la que optó por “introducir el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza”³¹. Como desde el propio título de dicho cuentario ya se indica, el estatus puramente ficcional de lo narrado en los quince relatos que componen *El retrato de Zoe* es una premisa fundamental que signa esas “mentiras”:

*El carácter absolutamente ficcional de todo lo que en ellos se afirma subraya no sólo su índole estrictamente literaria, sino también su origen irracional; es decir, su condición de ser meras tentativas por concretar las cosas o los fantasmas de las cosas, por apresar el significado de hechos irreales o impensables*³².

Dentro de los textos que lo componen, sin duda uno de los más representativos con respecto a las categorías estéticas que nos competen aquí es “La forma de la mano”, descrito como un “cuento gótico en la tradición de Edgar Allan Poe, [que] enfoca el dilema de apariencias” y en el cual “el mundo físico cede a otro orbe, el ámbito donde el terror psicológico de lo desconocido tuerce las coordenadas de la realidad”³³. Da pie a cuestiones como la evanescencia de la identidad –asimilable a un garabato o a la deformidad o la mutilación física– y al desarrollo de una estética del envés y de la sombra propia de los textos fantásticos y góticos, sintomática de una fascinación del autor hacia “lo que podríamos llamar el horror”³⁴. En él tenemos a un narrador autodiegético que, pretendiendo huir de sus acompañantes, “los componentes viciosos e informes de un espectáculo ambulante de monstruos”³⁵, se interna en una ciudad con tintes expresionistas y goyescos y se ve envuelto en un enigmático

31. Martínez, José Luis “Nuevas letras, nueva sensibilidad”. En Varios Autores, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981, p. 198. Este crítico considera *Farabeuf* un “libro de intrincada y fascinante oscuridad” (ibid.), un tanto gongorino.

32. *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Joaquín Mortiz, México, 1969, contratapa.

33. D’Lugo, Marvin. “Otro escritor para los lectores-cómplices”. *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. 2, núm. 1 (enero, 1972), p. 216.

34. Ruffinelli, Jorge. “Entrevista: Salvador Elizondo”. *Hispanamérica*, vol. 6, núm. 16 (enero, 1977), p. 39.

35. *El retrato de Zoe*, op. cit., p. 44. En *El obscuro pájaro de la noche* también hay una suerte de cofradía de “monstruos” que puede llevar a establecer relaciones entre dicha novela, este cuento, la posterior novela *Cabal*, de Clive Barker (que el propio escritor inglés llevaría al cine en la película *Razas de noche*), y el clásico del cine *Freaks*, de Tod Browning.

suceso donde la glosopoética³⁶ y las coincidencias se utilizan aprovechando todo su potencial generador de efectos siniestros. El ámbito al que ingresa es el de lo abyecto, lo segregado del cuerpo de la cotidianidad de la ciudad³⁷, un espacio similar al gobernado por esa sociedad secreta de cuya existencia está convencido Fernando Vidal Olmos en el “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sábato, en cuya adaptación al cómic ilustrada por Alberto Breccia, de tintes netamente expresionistas, bien podría encajar el paisaje descrito por Elizondo en “La forma de la mano”. Ambas narraciones constituyen prospecciones a un ámbito oculto, a la otredad, una alteridad hostil, “un mundo autónomo, otro que el nuestro, regido por la pasión de seres dementes o muertos”³⁸, un dolente regno dantesco contemplado tras cruzar el umbral, el reverso del mundo corriente³⁹. Se desarrolla así la idea de una realidad paralela que corre pareja a la convencional. Las incursiones en ese otro lado son frecuentes en la narrativa del autor, como bien señala Jorge Ruffinelli:

– En “La forma de la mano”, de El retrato de Zoe y otras mentiras, hablas del “reino secreto”, y creo que en esa expresión o en expresiones como ésta se concentra una tentativa literaria tuya: ver el revés de la trama, lo que no está en la cotidianidad, y por lo tanto hacer un rechazo de esa cotidianidad.

36. La glosopoética es la elaboración, más o menos detallada, de un lenguaje inventado. En la literatura mexicana, otro ejemplo (más extenso, pues abarca el cuento entero) sería “Dacti Dung Baal” de Bárbara Jacobs. En una formulación extrema, todavía no alcanzada, conduciría a aquella catarsis que Antonin Artaud pretendía: “Artaud desea que las palabras vayan más allá, quiere destruir los signos codificados e inventar una nueva manera, metafórica, de decirse, un lenguaje sin léxico basado en la pureza integral, un lenguaje violento impregnado de propiedades exorcistas” (García Cortés, José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 120).

37. Bataille constata que la existencia colectiva está fundamentada en “el acto imperativo de exclusión de las cosas abyectas” (“La abyección y las formas miserables”. En *Obras escogidas*. Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 326).

38. *El retrato de Zoe*, op. cit., p. 50.

39. En el texto de Sábato, Fernando Vidal Olmos explica que desde su infancia ha llevado a cabo una especie de “entrenamiento”, que desde entonces ha ido “preparando mis sentidos, exacerbándolos por la pasión y la ansiedad, por la espera y el temor, para ver finalmente las grandes fuerzas de las tinieblas como los místicos alcanzan a ver al dios de la luz y de la bondad” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas (Volumen II)*, Bibliotex, Barcelona, 2001, p. 115). Asimismo, se autodenomina “místico de la Basura y del Infierno” (*ibid.*), adoptando un papel similar al de “los sin nombre” en la película homónima de Jaume Balagueró y encaminando su periplo quizá en pos de una revelación similar a la siguiente iluminación descrita en *El hipogeo secreto*: “Un paroxismo de horror, de sabiduría y de deseo tenebroso se apoderó de mí. La noche, en toda su magnitud, me cayó en las espaldas como el vómito o como la defecación de un dios enloquecido” (Elizondo. *El hipogeo secreto*. Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 15).

– Un rechazo de la cotidianidad y de la realidad involucrada en esa cotidianidad. Porque sí hay un rechazo definitivo, aunque no de la experiencia sensible, en Farabeuf. Después de Farabeuf ya ni siquiera la experiencia sensible tiene lugar en mi obra. Casi todo se vuelve mental⁴⁰.

Además, el citado “reino secreto” –también secreto era el hipogeo del título de su segunda novela, que por momentos parece una *amplificatio avant la lettre* de lo sugerido en “La forma de la mano”⁴¹ es un ámbito regido por la pasión, no por la razón, que queda relegada al no ser capaz de esclarecer la experiencia contada en el relato, un hecho irreal o impensable que hace del mismo la crónica de una pesadilla cercana a un disparate goyesco. “La forma de la mano” es, por tanto, la narración de un extravío que conlleva una bajada a otro mundo, a uno de esos infiernos en cuya creación ha sido tan pródigo el autor mexicano⁴². Según palabras suyas que constituyen casi una sinopsis del relato que nos ocupa:

En toda perdición hay un encuentro de mundos cuyo carácter esencial no es más que el de su otredad. La lingüística intuitiva de todos los pueblos atribuye siempre, primordial y primigeniamente, esta categoría a toda realidad situada más allá del límite en que termina el mundo desde el que nosotros tratamos de adivinar un más allá, un netherworld. Es por eso que llamamos “el otro mundo” al mundo de todo aquello cuya substancia es su inexplicabilidad. A ese mundo pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo⁴³.

40. Ruffinelli, art. cit., p. 35. La alusión a un “reino secreto” también se halla presente en el título de uno de los principales cuentarios de José María Merino (*Cuentos del reino secreto*), uno de los más señalados cultivadores españoles de lo fantástico.

41. Un hipogeo es una construcción subterránea, con lo que nos topamos con alusiones a lo oculto e hipodérmico que corre parejo a la vida que tiene lugar en la superficie y en el ámbito diurno. En este sentido se puede rastrear la influencia de Arthur Machen, asumida por el propio Elizondo cuando considera al galés como uno de los autores “altamente significativos” en su vida y su vocación; él sería “quien por primera vez me reveló la noción inquietante del paralelismo de mundos contiguos y simultáneos” (*Autobiografía precoz*, op. cit., p. 52). Entre las digresiones contenidas en dicha novela, hay una referida al concepto de terror que condensa brevemente una metapoética propia de esta categoría estética: “El terror es una operación de la impotencia de la mente [...]. Sólo produce terror lo ignorado, lo desconocido” (*El hipogeo secreto*, op. cit., p. 77).

42. En el campo ensayístico, su “Teoría del infierno” da cuenta de su preocupación por esta temática en el ejercicio de la reflexión teórica (*vid.* Elizondo. *Teoría del infierno*. FCE, México, 2000, pp. 13-33). El desenlace del cuento que nos ocupa aunaría el efecto desasossegante de la coincidencia con el encuentro erótico como colofón de un viaje iniciático invertido, similar al que se refleja en el poema expresionista “Tage”, de Ernst Maria Richard Stadler.

43. Elizondo. *Cuaderno de escritura*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 100.

El protagonista escapa de su cohorte de monstruos para verse envuelto en “una incursión (una penetración) en esa región que es, por definición, el dominio de lo ininteligible: la ‘noche oscura del alma’ y la noche, no menos oscura, del cuerpo”⁴⁴, territorio nocturno habitualmente transitado por Elizondo, en cuya producción se aprecia que:

*los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina. La sociedad secreta es una sociedad dentro de la sociedad. Por una parte, es la otra cara, la oculta, de la sociedad; por la otra, su negación. Por lo primero, es lo prohibido [...] y de ahí que esas obras de ficción sean también tentativas de subversión, no en el nivel político o social sino en una capa más profunda y que no sé si llamar religiosa... El nivel de las creencias: lo excelso y lo abyecto, lo venerable y lo inmundado*⁴⁵.

Estas palabras confirman la lectura cabal de la obra elizondiana como una muestra de inserción en la tradición gótica y su vis subversiva y analítica de las alteridades que conviven en el propio seno de la sociedad, en los intersticios del andamiaje de sus usos consensuados. Octavio Paz coloca explícitamente a Elizondo en esa tradición:

*[la] de la novela filosófica de Sade: el castillo y la catacumba, en lugar de la Academia o el Pórtico. También es la tradición de la novela gótica y, más lejos en el tiempo, la renacentista y neoplatónica de los laberintos y las alegorías, como el famoso Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna. Elizondo recoge esa herencia y la de algunos escritores modernos, en especial la de Georges Bataille. Pero su sentido de la construcción novelística es muy distinto al del autor de L'Expérience intérieure y sus fabulaciones están más cerca de la literatura fantástica que de otras corrientes*⁴⁶.

La existencia de reductos secretos en el espacio de la ciudad que albergan ecos de una teratología urbana es abordada por Elizondo en

44. Paz, Octavio. El signo y el garabato. Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 230. Esa “noche oscura del alma” es, asimismo, la noche de lo abyecto: “aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable” (Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, México, 2000, p. 18). Javier García-Galiano ha llamado la atención sobre la importancia de la noche en la obra elizondiana, un aspecto que él indica especialmente a propósito de *Autobiografía precoz, Farabeuf* –la identidad de su personaje epónimo parece responder a la pregunta “¿Quién es ese hombre que lleva la noche consigo dondequiera que va?” (Elizondo. *Farabeuf*. FCE, México, 2005, p. 49)– y *Elsinore* (vid. Villegas, Gerardo. *El extraño experimento del profesor Elizondo*. INBA; TV UNAM; Pleroma Ediciones; Difusión Cultural/UNAM, México, 2007). Tal filiación nocturna explicaría la estima de Elizondo por el *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline y su elección del nombre “Nocturnos” para los diarios que escribía durante las horas nocturnas y que han sido recientemente editados por Atalanta en *El mar de iguanas* junto a otras obras del autor.

45. Paz, op. cit., p. 231.

46. *Ibid.*

otro cuento de *El retrato de Zoe*, “Teoría del Candingas”, que ha sido recientemente incluido en el tomo primero de la antología *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (XIX-XXI)*, compilada por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca con la intención de dignificar el terror literario por medio de una recopilación de quince relatos de autores consagrados relacionados en mayor o menor medida con cierta mitología citadina⁴⁷.

El propio Elizondo ha explicado su elección estética a la hora de dirimir la disyuntiva entre fantasía y mimesis:

*la máxima opción en términos de opciones literarias que se pueden plantear a un autor, es decir, la opción entre el mundo de la realidad y el mundo de la fantasía o de la realidad interior. Yo he optado por el mundo de la realidad interior tal vez porque no tengo el poder de observación, de análisis y de fijación de la atención que serían necesarios para que pudiera poner por escrito ese análisis que yo mismo estoy incapacitado de hacer, mucho menos de escribir. La realidad exterior me parece menos rica tanto en experiencias negativas o positivas, mucho más ricas en la realidad interior*⁴⁸.

Dicha opción estaría orientada de cara al “ver hacia dentro” propio de quienes, según su coterráneo Amado Nervo, “se asoman al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas”⁴⁹. En su explicación, de forma intencionada o no, Elizondo parece hacerse eco de la dicotomía establecida por Nervo entre esa actitud estética y la otra de “ver hacia fuera” dirigiendo la mirada a la realidad externa con intención mimética.

V. Inés Arredondo

Cerramos este recorrido con Inés Arredondo, quien puede ser incluida en él gracias a textos como “Orfandad”, “Río subterráneo” o el significativamente titulado “Apunte gótico” (dedicado, a la sazón, a Juan Vicente Melo). En el segundo, la narradora explicita su voluntad de contar “la exquisitez y la crueldad de una vida de provincia” (la suya propia) y para

47. Otro protagonista de lo que ahora se ha dado en llamar “leyendas urbanas” recreado por Elizondo es “el hombre que llora”, el cual aparece en el breve texto homónimo recogido en *El grafógrafo*.

48. Castañón, Adolfo. “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”. *La Palabra y el Hombre*, núm. 126 (abril-junio, 2003), pp. 7-8. En otra entrevista (la de Ruffinelli ya citada) declaraba aversión a lo que comúnmente suele designarse como “realidad”: “En la medida en que posiblemente peco también de idealista –en el sentido filosófico–, sí, la realidad bajo cualquiera de las apariencias, ya sea de fuerza cósmica o de realidad cotidiana, me produce cierto horror” (Ruffinelli, art. cit., p. 39).

49. Nervo, “El Modernismo”. *El libro que la vida no me dejó escribir: una antología general*. FCE, México, 2006, p. 57.

ello “hablar de lo otro, de lo que generalmente se calla, de lo que se piensa y se siente cuando no se piensa”⁵⁰, de lo insospechado, aquello que el narratario a quien se dirige ignora al no haberse propuesto indagar “qué significan, juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces”⁵¹. De este modo, ella asume una suerte de hierofanía de lo prohibido y soterrado que casi puede leerse como una poética de la narrativa gótica: “Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás”⁵². El río del título operaría como correlato de la psique convulsa cuyo transcurrir se procura confinar a unos límites “decorosos” ante la amenaza de desbordamiento, ante el peligro que conlleva el afloramiento de lo *Unheimlich*, aquello que, según Schelling (y Freud después), corresponde a lo que se manifiesta cuando debería permanecer oculto.

“Orfandad” y “Apunte gótico” tienen en común su concisión frente al cuento comentado arriba, más extenso. En el primero tenemos una elaboración onírica, por medio de la cual la niña protagonista compensa sus limitaciones físicas y la extrema sordidez de la vida a que se ve abocada. En el segundo, cuya naturaleza de “apunte” ya nos informa sobre la brevedad señalada, nos encontramos con la abducción de la mirada de la narradora, cuyo cuerpo se ve “hipnotizado y atraído”⁵³ por la visión del de su padre, posiblemente fallecido (aunque este dato permanece en la ambigüedad). De este *mysterium fascinans* que constituye el cuerpo muerto ya ha dado cuenta Pilar Pedraza en uno de sus ensayos:

*Habría que poner énfasis en el hecho de que el cadáver siempre es fascinante, sea cual sea su género y aspecto. La visión de la carroña humana, bella o repugnante, real o representada provoca la angustia paralizadora propia de lo siniestro y al mismo tiempo la estupefacción de lo abyecto. Además de tenerla como Otro, la tomo por mi imagen especular en un estado ya indecible y me fascina*⁵⁴.

Se trata de un rapto parecido al que experimentaba la protagonista de “La puerta” elizondiana, con el matiz de que en aquel caso el desdobra-

50. Arredondo, Inés. *Obras completas*. Siglo XXI, México, 2002, p. 125.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.* Cabría citar aquí unas reflexiones vertidas por el doctor en la previamente mencionada novela de Djuna Barnes, porque describen en parte la actitud aquí expuesta: “En la persona corriente, lo peculiar es lo que ha sido desterrado, y en el ser peculiar lo que se descarta es lo corriente; a la gente siempre le da miedo aquello que requiere vigilancia” (*El bosque de la noche*, op. cit., p. 138).

53. Arredondo, op. cit., p. 123.

54. *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar, Madrid, 2004, p.

16. Kristeva también habla de “la embriaguez ante el cadáver, ese otro que yo soy y que nunca alcanzaré, ese horror con el cual no comunico más que con el otro sexo en la voluptuosidad, pero que me habita, me excede y me conduce al punto donde mi identidad se invierte en lo indecible” (Kristeva, op. cit., p. 198).

miento y la especularidad eran aún más notorios, pues estaba presente el espejo como objeto que vehicula estas nociones, y el cuerpo contemplado por la mujer era el suyo propio, no el de otra persona.

“Apunte gótico” es un cuento de atmósfera, casi una estampa donde ese clima gótico ya anunciado se intensifica por la alusión a secretos de alcoba y la irrupción de Adelina, la hija de la mujer de la limpieza, animalizada como una niña-rata. En él se ilustran al menos dos puntos de lo abyecto tal como Kristeva nos lo presenta: el hecho de que “tantas víctimas de lo abyecto son víctimas fascinadas, cuando no dóciles y complacientes”⁵⁵, así como su estatus basculante: “Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad”⁵⁶ (en este caso entre las categorías muerto/vivo y humano/animal, conformando imágenes liminares característicamente góticas).

Referencias Bibliográficas:

- Alvarado Tenorio, Harold. *Literaturas de América Latina: El laberinto de la soledad, fin de siglo*, vol. 3. Universidad del Valle, Cali, 1995.
- Arredondo, Inés. *Obras completas*. Siglo XXI, México, 2002.
- Barnes, Djuna. *El bosque de la noche*. Seix Barral, Barcelona, 1997.
- Bataille, Georges. *Obras escogidas*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Campos, Julieta. *Obras reunidas I: razones y pasiones, ensayos escogidos*. FCE, México, 2005.
- Castañón, Adolfo. “La escritura como experiencia interior: entrevista a Salvador Elizondo”. *La Palabra y el Hombre*, núm. 126 (abril-junio, 2003), pp. 7-19.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25 (1975), pp. 145-151.
- Cortés, Eladio. *Dictionary of Mexican Literature*. Greenwood Press, Westword, Connecticut, 1992.
- D’Lugo, Marvin. “Otro escritor para los lectores-cómplices”. *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. 2, núm. 1 (enero, 1972), pp. 214-217.
- Donoso. *El obscuro pájaro de la noche*. Bibliotex, Barcelona, 2001.
- Elizondo, Salvador. *El hipogeo secreto*. Joaquín Mortiz, México, 1968.
- Elizondo, Salvador. *El retrato de Zoe y otras mentiras*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Elizondo, Salvador. *Cuaderno de escritura*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- Elizondo, Salvador. *Regreso a casa (discurso)*. UNAM, México, 1982.
- Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno*. FCE, México, 2000.
- Elizondo, Salvador. *Autobiografía precoz*. Aldus, México, 2000.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. FCE, México, 2005.

55. *Ibid.*, p. 18.

56. *Ibid.*

- Espinosa, Jorge Luis y González V., Francisco. "El premio Rulfo para Juan García Ponce", <http://www.garciaponce.com/premios/rulfo/cronica/jlefg.html>
- Foley, Matt. "The morbid poetry of Djuna Barnes". En *The Gothic Imagination*, <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/The-morbid-poetry-of-Djuna-Barnes/>
- García Cortés, José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- García Ponce. *La noche*. Era, México, 1981.
- García Ponce. *Las huellas de la voz*. Coma, México, 1982.
- García Ponce. "El autor y su obra: *La noche*". *Textual*, vol. 4, núm. 1, (agosto, 1989), pp. 42-44.
- García Ponce. *Obras reunidas I. Cuentos*. FCE, México, 2003.
- González Suárez, Mario (ed.). *Paisajes del limbo*. Tusquets, México, 2001.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, México, 2000.
- Lizardo, Gonzalo. "Elizondo, la muerte de un gnóstico". *Letras Libres*, núm. 92 (agosto, 2006), pp. 32-35.
- Martínez, José Luis "Nuevas letras, nueva sensibilidad". En Varios Autores, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981, pp. 191-214.
- Melo, Juan Vicente. *Juan Vicente Melo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Empresas Editoriales, México, 1966.
- Melo, Juan Vicente. *La obediencia nocturna*. Era, México, 1969.
- Negroni, María. *Galería fantástica*. Siglo XXI, México, 2009.
- Nervo, Amado. *El libro que la vida no me dejó escribir: una antología general*. FCE, México, 2006.
- Patán, Federico. *El espejo y la nada*, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México, 1998.
- Patán, Federico. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)". En Varios Autores, *Cuento y figura: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999, pp. 121-134.
- Paz, Octavio. *El signo y el garabato*. Seix Barral, Barcelona, 1991.
- Pedraza, Pilar. *Espectra: descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar, Madrid, 2004.
- Peña, María Cristina de la. *Imágenes del deseo: estética en la obra de Juan García Ponce*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003.
- Poniatsowska, Elena "Salvador Elizondo (entrevista)". *La Jornada* (abril, 2004), <http://www.jornada.unam.mx/2006/04/06/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>
- Ramos, Luis Arturo. *Melomanías: la ritualización del universo*. UNAM, México, 1990.
- Ruffinelli, Jorge. "Entrevista: Salvador Elizondo". *Hispanamérica*, vol. 6, núm. 16 (enero, 1977), pp. 33-47.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas (Volumen II)*. Bibliotex, Barcelona, 2001.
- Villegas, Gerardo. *El extraño experimento del profesor Elizondo*, INBA; TV UNAM; Pleroma Ediciones; Difusión Cultural/UNAM, México, 2007.

- Volpi, Jorge. Retrato del artista perverso". En *El País* (marzo, 2004). http://www.elpais.com/articulo/semana/Retrato/artista/perverso/elpepuculbab/20040320elpbabese_8/Tes

