

Aspectos genéricos, formales y teóricos sobre narrativa serial en la saga Casasola de Bernardo Esquinca

Genre, formal, and theoretical aspects of serial narratives in Bernardo Esquinca's Casasola saga

DANA GABRIELA CUEVAS PADILLA
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
dgabriela.cuevas@gmail.com

Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente cursa la maestría en Letras Latinoamericanas en esta misma institución; su investigación trata sobre la literatura policiaca de Leonardo Padura y Roberto Ampuero. Ha publicado “El porqué [por qué/porque] del español”, en la revista *Bitácora Arquitectura* de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (2017); “Hacia una poética del desencuentro”, en la revista *Crítica* de la BUAP (2018), y los libros de cuentos *Un lugar normal* (2011) y *Mujer[es]* (2018).

RESUMEN: Las estrategias de narrativa serial, tanto en los formatos masivos (como la televisión y el cine) como en productos editoriales, son cada vez más populares entre espectadores y creadores; a causa de esto, los estudios al respecto comienzan a cobrar mayor relevancia. El objetivo principal de este artículo es detectar qué estrategias narrativas son empleadas por el autor mexicano Bernardo Esquinca en su serie de libros conocida como la saga Casasola, compuesta por cuatro novelas que integran un conjunto interdependiente, que provoca la curiosidad de continuar su lectura. Se usarán los trabajos sobre serialidad de diversos especialistas que han sentado las bases en la materia. Asimismo, se puntualizarán los aspectos que tanto de la literatura fantástica como de la de terror presentan estas novelas, las cuales han tenido éxito editorial.

ABSTRACT: The serial narrative strategies, both in massive media (like television and movies) and editorial products, are increasingly popular between spectators and creators; due to this, the studies regarding them are gaining importance. The main goal in this article is to trace what narrative strategies are used by the Mexican author Bernardo Esquinca in his book series known as the Casasola saga, four novels create an interdependent book series that depends on one another and provokes curiosity in the reader to continue their reading. For this, works by various specialists on seriality that have set the bases for the subject will be used. Moreover, the aspects of fantasy and terror that these novels use and which have gained editorial success, will be highlighted.

PALABRAS CLAVE: narrativa serial; saga; Bernardo Esquinca; literatura fantástica.

KEYWORDS: serial narrative; saga; Bernardo Esquinca; fantastic literature.

Recibido: 15/04/2021

Aceptado: 13/10/2021

DOI:

Introducción

Resulta difícil precisar el origen de una serie de relatos tan antigua como *Las mil y una noches*, una compilación de cuentos tradicionales de Medio Oriente que apareció publicada en forma de libro en el siglo IX, pero cuyo origen se ha rastreado hasta la literatura oral árabe, persa e india anterior a aquellos años. En la Edad Media se le concedió el título con el cual la conocemos hasta el día de hoy, un guiño a una historia más extensa que el infinito mismo, pues el número mil era considerado, por los matemáticos árabes, la infinidad conceptual. Las versiones con las que contamos actualmente son producto de la traducción de 1704 del francés Antoine Galland; es altamente probable que en ese momento se le añadieran varias historias y estilos occidentalizados.

Más allá de las polémicas de datación de una obra cuyo impacto cultural es tan trascendente en todo el mundo, lo que me importa resaltar aquí es la estrategia narrativa empleada por la protagonista Scheherezade, que marcará pauta como una herramienta de la narrativa serial. En *Las mil y unas noches* el sultán Shahriar, tras haber sido traicionado por su primera esposa, cada noche desposaba a una virgen, a la cual mandaba decapitar a la mañana siguiente en señal de venganza contra el género femenino. Scheherezade, la hija del visir, al tocarle su turno, fragua una estrategia con su hermana para sobrevivir: por la noche le relata a ella un cuento que el sultán también escucha, pero lo alarga casi hasta el alba y lo deja inconcluso en su momento climático. Así, el deseo de conocer el desenlace de cada historia contada por la noche hace que el sultán postergue la muerte de Scheherezade: él queda en suspenso, con la curiosidad de saber: ¿qué pasó después? Así la narradora salva su vida, tras mil y una noches de relatos el sultán la perdona y ella queda como su esposa definitiva.

Como apunta Héctor Fernando Vizcarra: “el estudio sistemático sobre la serialidad narrativa es hasta cierto punto reciente, debido, muy probablemente, a la actual popularidad de las series televisivas, la forma de narrativa masiva dominante en las primeras dos décadas del siglo XXI” (Vizcarra 2020: 5), aunque es cierto que la serialidad como herramienta de narración y formato de presentación editorial ha existido desde bastan-

te tiempo atrás, como lo prueba la técnica de Scheherezade en *Las mil y una noches*.

Gracias a las series televisivas el público ha cobrado una mayor conciencia de las series y del formato serial como modelo narrativo. El siglo XXI, en sus primeras dos décadas, transformó de manera radical el consumo de la televisión y el cine. La aparición de los servicios de *streaming* marcó una considerable diferencia con respecto de cómo se visualizaban antes las series: en lugar de esperar cada semana el estreno de un capítulo (el equivalente a lo que en el siglo XIX fue la novela de folletín, por la que había que aguardar una o dos semanas para conocer la continuación de la historia), estas plataformas nos entregan temporadas completas para ver en una noche —fenómeno conocido como maratoneo o *binge-watching*—, provocando la necesidad de producir más para llenar los tiempos que suceden entre la aparición de una temporada y otra.

Por supuesto, estas manifestaciones también han impactado la producción editorial. Las grandes casas editoriales parecieran mostrar predilección por libros que conformen series o sagas, que garanticen la venta del tiraje de la continuación. En las mesas de novedades no faltan los libros con cintillos o indicadores de este tipo. Como ejemplo: la nueva novela de Élmer Mendoza, *Ella entró por la ventana del baño*, publicada por Alfaguara, cuenta con una viñeta compuesta por una pistola y el eslogan “Serie Zurdo Mendieta”. Incluso, las novelas seriadas han producido sucesos de ventas tan radicales como aconteció con el último volumen de la saga de Harry Potter, de la británica J.K. Rowling, *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, cuando, en 2007, se vendió por completo la primera edición sin estar concluida. O como ocurrió con la serie de novelas del sueco Stieg Larsson: el autor murió en el año 2004, lo cual proyectó la venta de su saga Millenium: *Los hombres que no amaban a las mujeres* (2005), *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* (2006) y *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (2007), cuya protagonista, Lisbeth Salander, fue sumamente bien acogida por el público lector. Tras las películas realizadas en Suecia y una versión estadounidense filmada por David Fincher en el año 2011, la familia de Larsson, después de un pleito legal por los derechos de la obra y en asociación con la editorial Norstedts, contrató a David Langer-

crantz para que escribiera tres libros más (*Lo que no te mata te hace más fuerte*, 2015; *El hombre que perseguía su sombra*, 2017, y *La chica que vivió dos veces*, 2019), los cuales no tuvieron el mismo éxito que los anteriores y que, a pesar de dar continuidad a la historia de sus protagonistas, al ser escritos por otro autor, con preocupaciones morales y estéticas muy distintas a las de Larsson, de cierto modo perdieron sentido.

En este artículo se pretende analizar desde la concepción de la serialidad la obra del escritor mexicano Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972), en específico la saga Casasola, compuesta por cuatro novelas: *La octava plaga* (2011), *Toda la sangre* (2013), *Carne de ataúd* (2016) e *Inframundo* (2017), las cuatro publicadas bajo el sello editorial Almadía (aunque en su primera edición *La octava plaga* apareció en Ediciones B). El objetivo principal es detectar, mediante una revisión de los elementos que componen las obras, qué estrategias narrativas son empleadas por el autor en cada uno de los episodios para componer una serie de libros interdependientes que provocan en el lector la curiosidad de continuar su lectura. Para ello se usarán herramientas sobre la composición de la obra y los trabajos sobre serialidad de Umberto Eco, Jordi Balló, Xavier Pérez y Héctor Fernando Vizcarra.

La serialidad siempre ha estado aquí

Al contemplar en una librería las obras de Alexandre Dumas surge la duda: ¿cómo un solo hombre pudo publicar semejantes volúmenes durante su vida? *El conde de Montecristo*, *Los tres mosqueteros* y *Veinte años después* son largas novelas de cientos de páginas que forman parte del canon de la novela de folletín francesa del siglo XIX. De hecho, las dos primeras aparecieron simultáneamente en dos diarios franceses distintos. Un poco de historia nos permite saber que Dumas contaba con varios “colaboradores”, el más célebre de ellos fue Auguste Maquet, quienes además recibían pagos por línea escrita, es decir, entre más sustancioso fuera cada capítulo, mejor remuneración. Esto nos conduce a confirmar dos hechos: los lectores decimonónicos estaban ávidos por historias que continuaran, esperaban

con ansia el siguiente capítulo de cada una; mientras que los dueños de las publicaciones periódicas lo sabían y propiciaban la aparición de estas novelas seriadas. Había un mercado cautivo y escritores dispuestos a redactar ficciones segmentadas en episodios para cubrir esa demanda.

Ahora bien, ¿qué elementos determinan una serie? Como apuntan Balló y Pérez: “La serialidad celebra siempre el placer de la repetición, pero invoca —sea de manera explícita o encubierta— el miedo al anquilosamiento, el anhelo terapéutico de regeneración” (Balló y Pérez 2005: 12). Esto es: hay una fórmula narrativa establecida que se repite, con alguno que otro elemento variante para generar la sensación de novedad, pero siempre al final se pondera con énfasis la resolución. Esto aplica especialmente para las narrativas policiacas o detectivescas, ya que cada libro o episodio es el espacio para la solución de un caso o misterio. Cada aventura de Sherlock Holmes o Hercules Poirot es en esencia la misma: se le presenta al detective algo que debe resolver, realiza sus pesquisas e indagaciones y al final deviene con la solución del caso. Señala Umberto Eco: “la serie podríamos decir que concierne de cerca y exclusivamente a la estructura narrativa. Tenemos una situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian, precisamente para dar la impresión de que la historia siguiente es distinta de la anterior” (2000: 138).

A pesar de no incluir como protagonista a un detective —pues ante la ignominiosa actuación de los cuerpos policiacos de nuestro país resultaría paradójico que un policía o agente de la ley mexicano resolviera crímenes—, las cuatro novelas de Esquinca se consideran policiacas, pues presentan toda la estructura característica: asesinatos, una investigación, la búsqueda del delincuente y, de una u otra manera, su captura o desenmascaramiento. El personaje principal es Casasola, reportero cultural, un hombre de 37 años que se encuentra en un momento cismático de su existencia: se está separando de Olga, de quien sigue enamorado, y su jefe lo transfiere a la sección criminal, donde se convierte en reportero de nota roja: “En la nota roja está la esencia de la buena escritura: se necesitan entrañas pero también tener los huevos bien puestos” (Esquinca 2017a: 33), le anticipa de manera premonitoria Verduzco, un reportero veterano,

durante su encuentro en un motel, donde Casasola tiene que cubrir la historia de “su primer muerto”. Como se verá a continuación, cada una de las novelas de la saga cuenta su anécdota propia, cada una es la narración del desentrañamiento de un misterio bajo la misma fórmula; no obstante, cada caso en particular presenta nuevos personajes, situaciones particulares y una resolución.

Casasola se siente degradado al tener que escribir sobre crímenes: él es un periodista que tiene un amplio bagaje cultural, y continuamente hace referencia a sus lecturas: Ernesto Sabato, Rubem Fonseca, Efraín Huerta; piensa en cineastas de culto como Roman Polanski y David Lynch. Desea escribir cosas importantes sobre la cultura y el arte actual en México que marquen una diferencia: hacer crítica, evidenciar a los buenos y malos escritores, periodismo real, reportajes meritorios de premios:

—Ustedes los literatos sólo se fijan en lo que consideran sublime y pierden de vista lo más terrenal y esencial [dice Olga al protagonista]. —Yo no soy literato, soy periodista. —Pero tienes visión de intelectual (Esquinca 2017a: 52).

Por ello, tener que ir a la escena del crimen en un motel y escribir sobre su primer muerto es asumido por el protagonista como un fracaso de sus proyectos. Pero es a raíz de este cambio que su vida entera se transformará: descubrirá que lo realmente fantástico no está en la literatura y la escena cultural, sino en los crímenes casi irreales que suceden en la Ciudad de México bajo toda su aura mística, que será aprovechada para esbozar la trama de las cuatro novelas.

Una ciudad más fantástica que real

Señalan Balló y Pérez que la geografía invariable es uno de los elementos definitorios de la serialidad: “Existe, por lo tanto, un placer genuino por el reconocimiento de los territorios propios de los personajes, un mapa emocional de identidad figurativa. El carácter totémico de estos espacios originarios comporta vínculos sentimentales profundos, que el receptor de

la ficción asume como propios. Los espacios seriales adquieren memoria y dimensión mítica” (Balló y Pérez 2005: 35).

En la saga Casasola el espacio que define a los personajes es la Ciudad de México. En uno de los pocos trabajos que sobre la obra de Esquinca se han hecho desde la academia, se lee: “concibe a la ciudad de México [sic] como un escenario en donde todo puede suceder; es decir la ciudad se convierte en un elemento de misterio que se manifiesta a través de sus edificios, sus calles, los negocios, las cantinas e incluso sus habitantes” (Gutiérrez 2016: 240). Al tratarse de una urbe tan grande, ciertos espacios como el Centro Histórico —sus palacios, museos, ruinas prehispánicas, el barrio chino, las estrechas calles con nombres de repúblicas latinoamericanas— cobran mayor significación. Por ejemplo, esto sucede con las cantinas de larga tradición que forman parte de la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes: La Ópera, La Puerta del Sol, el Salón Corona, La Faena; o en otro caso, las célebres librerías de viejo de la calle de Donceles.

En *La octava plaga* la condición caótica y funesta de la Ciudad de México resulta el escenario perfecto para la aparición de una asesina serial. Así, cuando Casasola se dirige a enfrentarse a la Asesina de los Moteles, justo en un viaje en metro, tiene esta reflexión:

Nadie puede escapar de esta ciudad, aunque se vaya de ella, se dijo. La llevaría consigo, le acecharía a la vuelta de la esquina, la perseguiría en sueños. Es imposible evadirse, porque esta ciudad está construida de miedos. Los miedos de unos y otros, encimados como ladrillos que forman casas, callejones, edificios. Una urbe conformada con el material de las pesadillas, un sueño irracional y sofocante en el que estamos despiertos siempre (Esquinca 2017a: 183).

Conforme avanza la secuencia de las novelas, esta condición horrorífica y tenebrosa de la ciudad irá acrecentándose hasta ser el foro (en el último episodio de la saga) de la “guerra” entre los vivos y los muertos. Quintana, un personaje que se sumará a Casasola a partir de su segunda aventura, *Toda la sangre*, antes de morir le da este consejo de vida al protagonista: “La única manera de disfrutar esta ciudad es no teniendo miedo” (Esquinca 2013). Como apuntan Balló y Pérez, la ciudad como

telón de fondo se transforma de una megalópolis caótica en un escenario mítico.

Desde las primeras páginas de *La octava plaga* destaca la forma en que se presenta la novela. Inicia con un prólogo: “De los expedientes de Esteban Taboada, entomólogo del Museo de Historia Natural de Chapultepec”, apuntes que aparecen como entradas de un diario donde se narra el descubrimiento de un insecto en los jardines de Chapultepec. Posteriormente irrumpe una sección denominada “Páginas insólitas”, todas ellas extractos de notas del *Semanario Sensacional* y con fecha posterior a las anotaciones del diario de Taboada. Una vez concluidos estos preámbulos, la novela está segmentada en cuatro grandes apartados: “La Asesina de los Moteles”, “El comportamiento”, “El síndrome de Egipto” y “La edad de los insectos”. Dentro de ellos, los 39 capítulos, marcados con números romanos, son completados con algunos otros formatos narrativos: “El hombre detrás de las cortinas”, “De las memorias del Griego”, “Del expediente oculto de Esteban Taboada” y otro apartado de “Páginas insólitas”.

Los extractos de las memorias, tanto del Griego como de Taboada, aparecen como pedazos de diarios personales, en los que estos personajes plasman sus secretos y temores. Por otra parte, los fragmentos del *Semanario Sensacional* tienen el formato de notas periodísticas. En el transcurso de la novela se revela que el *Semanario Sensacional* es una publicación especializada en la nota roja y sucesos fantásticos.¹ Los pedazos que se compilan bajo el título “El hombre detrás de las cortinas” son sueños de Casasola en los que un ser misterioso le revela indicios que poco a poco lo conducirán hacia la resolución de los crímenes. Es importante puntualizar la estructura de la novela porque este esquema, con algunas variaciones entre una novela y otra, será replicado por Esquinca en los otros libros de la saga, además de tratarse de un formato multimodal que emplea otros tipos de narrativas no ficcionales, como diarios y extractos de notas periodísticas, para complementar el discurso novelístico. Es decir, son textos que corresponden adecuadamente a la estructura de repetición característica de las narraciones seriales.

La mayor parte de los capítulos —exceptuando los extractos de diarios o de periódicos— está narrada por una voz en tercera persona, un narrador

omnisciente que sigue a gran cantidad de personajes en sus resquicios más íntimos e, incluso, parece anticiparse a sus pensamientos. Por ejemplo, en la tercera novela, *Carne de ataúd*, se lee en un fragmento: “Eugenio siguió mirando. Descubrió algo extraño: la tapa del ataúd se bamboleaba. Mierda, pensó. Está vivo. Inocencio está vivo e intenta salir” (Esquinca 2016: 209). La voz narrativa hace esto con Casasola, con Verduzco, con el Griego y con diferentes personajes que se van sumando a lo largo de las cuatro novelas, incluso con aquellos que son los asesinos, como el Chalequero o Yólotl en *Carne de ataúd* y *Toda la sangre*, respectivamente. Por supuesto, es Casasola a quien conocemos con mayor profundidad, al grado de ser partícipes de sus sueños; aunque destaca también el caso del Chalequero, pues al encontrarse en la Cárcel de Belén esperando su sentencia final tiene una suerte de experiencias oníricas y alucinatorias con el bar Conejo Blanco y los personajes de la novela *Los misterios de París* de Eugène Sue.

Desde antes de publicar *La octava plaga*, Bernardo Esquinca había sido catalogado como un escritor de carácter fantástico. “El conjunto de sus libros constituye una obra coherente porque sus temas y obsesiones reaparecen bajo una luz distinta siempre: Eros y Tánatos, los sueños, la nota roja, los insectos, la pareja amorosa, los manicomios, el mal, la ficción científica, los recursos del relato policial y de terror” (Torres 2013: 94). Más que meros artifices o decoraciones de la trama, los elementos fantásticos y de terror dan cohesión a las novelas, pues están presentes en cada uno de los libros, a través de figuras clásicas del género como la comunicación con los muertos, las bestias, los ritos y la magia. El género fantástico se caracteriza por construir un ambiente, una atmósfera, una realidad donde los elementos fuera de lo común, transgresores, aparecen con naturaleza, transitan como parte de otra realidad impuesta:

Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud diferentes de aquellas en que se sustenta un texto realista. Otras son las coordenadas en él. Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción, y por ende no es tanto la infracción la que debe ajustarse a la verosimilitud, sino más bien las condiciones generales de su realización. No

es la transgresión la que debe esforzarse por ser creíble, sino todo el resto, que deberá responder al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real (Campra 2007: 152).

En este sentido, al incluir en un primer momento las notas del *Semanario Sensacional* al inicio de *La octava plaga*, el autor nos está situando en esta realidad fantástica, donde pueden acontecer sucesos como que un anciano camine sobre las aguas como Jesucristo, los muertos regresen a la vida o un niño devore excremento. La premisa de esta primera novela es que los insectos han logrado apoderarse de las mentes humanas (todos esos comportamientos extraordinarios corresponden a modos y actitudes de diferentes insectos). En ese sentido, la Asesina de los Moteles es la materialización de uno de los tópicos más antiguos de la historia: la mujer-mantis religiosa que devora a sus parejas sexuales una vez que ha obtenido de ellos la satisfacción erótica. Dado que desde el inicio de la novela los sucesos fantásticos aparecen como transgresiones legitimadas, la credibilidad se construye en función de ellas y no al revés, no resulta extraño que Casasola pueda comunicarse con Verduzco una vez muerto, y que posteriormente sean los periodistas de nota roja muertos quienes lo guíen en sus aventuras.

El miedo al que se refiere Casasola en su viaje en el metro citado antes, el cual late en los habitantes de la Ciudad de México, es un temor concreto que puede personificarse en la ansiedad de caminar por sus calles y saberse víctimas potenciales de un robo; la inminencia de un sismo que puede destruir la ciudad en cualquier momento; un terror visceral asociado a estos hechos insólitos que, de alguna u otra manera, son reales en el suelo de esta urbe, construida sobre un lago, con pirámides bajo el concreto, donde muchas personas, en apariencia vivas, actúan más como muertos vivientes.

El camino hacia una saga

Como se apuntó previamente, las narrativas policiacas parecieran estar hechas a la medida para funcionar como series: “se apropian del modelo

constitutivo serial, lo cual implica un discernimiento a propósito de su producción, exhibición y recepción [...], [buscan] la inmersión del público fidelizado en una lógica ficcional con identidad construida mediante el equilibrio entre diferencias y repeticiones de una entrega a otra” (Vizcarra 2020: 7). Al replicar la fórmula con un adecuado balance entre la repetición y la innovación, las novelas policíacas o de detectives presentan un potencial infinito para sus autores y lectores.

Ahora bien, ¿existe una distinción entre una serie o una saga? Vizcarra refiere a la teórica francesa Anne Besson, quien marca una diferenciación entre *serie* y *ciclo*. Para Besson, la serie se constituye por partes autónomas que repiten los mismos temas, personajes, lugares y que pueden leerse como obras independientes, no se requiere información previa. Aquí entrarían casi todas las novelas policíacas clásicas, pues, aunque se diga un poco más del personaje principal en cada obra, no hace falta leer en orden las series de detectives como Holmes, Charlie Parker, el Zurdo Mendieta o Cayetano Brulé. Por otro lado, para Besson el ciclo sí implica una conexión evidente en cuanto a su cronología, y para comprender la historia completa se deben conocer todos los episodios.

Por su parte, Umberto Eco sí refiere directamente al término saga:

La saga es una sucesión de acontecimientos, aparentemente siempre nuevos, que afectan, a diferencia de la serie, al decurso “histórico” de un personaje o, mejor aún, de una genealogía de personajes [...]. La saga puede ser *de línea continua* (el personaje seguido desde su nacimiento hasta su muerte, después su hijo, luego su nieto y así potencialmente hasta el infinito) o *de árbol* (el personaje fundador de la estirpe y las diversas ramificaciones narrativas que se refieren no sólo a sus descendientes, sino también a los colaterales y a los afines, ramificándose también aquí hasta el infinito) (2000: 140).

Ante esto, podemos concluir que el ciclo al que refiere Besson es similar a lo que Eco denomina saga. Para las novelas de Esquinca, tanto el medio editorial como el periodístico han utilizado mayoritariamente el apelativo *saga*, lo cual puede tener su grado de acierto y también un poco de equívoco. Cuestionado específicamente sobre si concibió las cuatro novelas

como una unidad, durante una entrevista, Esquinca declaró: “No, cuando la proyecté en mi cabeza [*La octava plaga*] no pensaba hacer una saga. Al terminarla me cayó el veinte y descubrí que la siguiente historia que tenía en mente encajaba a la perfección en este universo. Ahí fue cuando tomé la decisión de hacer una saga” (Aristegui Noticias, 23 de mayo de 2017).

En la segunda novela, *Toda la sangre*, reencontramos a Casasola ahora adaptado por completo a su nueva carrera como periodista de nota roja y de lo insólito en el *Semanario Sensacional*. Una serie de asesinatos sangrientos lo saca de su aparente tranquilidad para introducirlo de lleno en la búsqueda de respuestas. Ahora serán Quintana y Santoyo, reportero y director del *Semanario Sensacional* respectivamente, quienes harán las veces de figuras tutelares para el protagonista; aunque el Griego continuará siendo parte de su arcadia familiar y Verduzco también, a través del Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos que se aparece en sus ensoñaciones. Ellos serán los personajes recurrentes que acompañen a Casasola en esta entrega y en la última de la saga, en correspondencia con los personajes fijos que conforman una “familia” para el protagonista y con quienes el lector logra asociar los elementos inamovibles de una serie. Asimismo, entra a escena una nueva mujer como objeto inalcanzable, en sustitución de Olga: la arqueóloga Elisa Matos.²

En línea con la observación de Vizcarra, “la serialidad narrativa consiste, básicamente, en el aprovechamiento de un esquema estructural previamente formado que se repite en cada aventura del protagonista para conformar la tensión deseada, la cual, de ser exitosa, producirá el *suspense* que habrá de despertar la curiosidad del lector o espectador” (2020: 13), apreciamos una estructura similar a la novela anterior de la saga: un prólogo que nos narra los sucesos acontecidos en la Colonia, durante el desentierro del monolito de la Coyolxauhqui;³ posteriormente los cuarenta capítulos se engloban en cuatro apartados: “Presagios funestos”, “Rojas están las aguas”, “Nuestro señor el desollado” y “También toda la sangre llega”. Como elementos disruptores del esquema narrativo aparecen en esta ocasión fragmentos periodísticos no sólo del *Semanario Sensacional*, sino también de *La Prensa*, un diario real, el más amarillista dentro de los periódicos mexicanos y que además Santoyo, el director del *Semanario*

Sensacional, tiene como su más alta aspiración. Asimismo, los apartados “Periodistas muertos” y las notas del cuaderno del Asesino ritual terminan por construir la estructura narrativa.

La Ciudad de México cobra mayor dimensión como personaje protagonista de la saga, rebasa la categoría de un mero escenario o “geografía invariable”, usando el término de Balló y Pérez. En esta ocasión, Casasola debe hallar a un asesino que recrea sacrificios prehispánicos y aprovecha los sitios de la urbe que conservan este espíritu histórico: el Templo Mayor, Tlatelolco, Xochimilco. Al ir en su búsqueda, Casasola hace un recorrido desde la antigua Tenochtitlan hasta nuestra actual capital llena de contrastes: atraviesa las catacumbas de Catedral para encontrar resquicios de pirámides, recorre el Museo Nacional de Arte —Antiguo Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas construido durante el porfiriato en el predio que antes contuvo al Hospital de San Andrés— y con Quintana hace toda una travesía por las cantinas del Centro Histórico, reflejando el espíritu atemporal de la urbe: “Esquinca plantea la novela policiaca en un contexto urbano con una concepción sobre lo fantástico y sujeto a dinámicas de interacción entre el pasado prehispánico y lo moderno [...] con escenarios urbanos que dan cuenta de las transformaciones socioculturales logrando establecer una nueva visión del fenómeno literario” (Gutiérrez 2016: 244). Más que una nueva visión o las transformaciones socioculturales, Esquinca intenta reflejar una realidad característica de la Ciudad de México: aquí conviven de forma concreta y palpable distintos tiempos, se relacionan y se alteran unos a otros, como sucede, por ejemplo, en Tlatelolco, por lo cual lleva el apelativo de la Plaza de las Tres Culturas.

El misticismo que encarna el pasado prehispánico nacional, los dioses antiguos de los mexicas (Xipe Totec, Tlaltecuhli, Coyolxauhqui), las leyendas negras de los sacrificios rituales, los *tzompantli* (altares con cráneos humanos) y el canibalismo practicado por los antiguos aztecas constituyen los elementos en los que el terror y lo fantástico se hacen presentes en esta novela. Como señala Valeria Castelló, lo primigenio, lo relacionado con oscuros dioses, capaces de desterrarnos de un soplido de la faz de la Tierra, nos remite a nuestras emociones más primarias, entre ellas, el terror:

El terror se encuentra en la base de la creación y nos vincula poderosamente al origen, a la nada, al límite de lo irrepresentable: el tiempo-espacio en que no existíamos. Venimos de este caos terrorífico y conservamos ciertamente huellas de él que nos recuerdan, como si fuéramos inquilinos indeseables, que en cualquier momento podemos ser desalojados de este mundo para regresar a ese estado de nada confusa y sombría, que tiene por paisaje un abismo, sobre el que revolotea un fantasma todopoderoso llamado Dios (2018).

Karen Calvo Díaz ha expuesto la existencia de una tradición literaria latinoamericana que establece vínculos entre los ritos y la cosmogonía de las culturas prehispánicas y su mística terrorífica y desconocida: “A esa literatura centrada en el eje de terror desde la dimensión simbólica del mito prehispánico, permeado por un revisionismo intelectual del imaginario cultural que produce la mitología de la cultura amerindia y que busca generar una versión extra oficial y ficticia de los orígenes y desarrollo de la tradición mítica, le denomino ‘gótico mítico amerindio prehispánico’” (Calvo 2018: 350). Un par de ejemplos claros son los cuentos “La noche boca arriba”, de Cortázar, y “Chac Mool”, de Carlos Fuentes. En un trabajo subsiguiente, Calvo analiza estos aspectos en tres relatos mexicanos de diferentes siglos; uno de ellos es del mismo Esquinca, “Año cero” (2010).⁴ “Esto es que, en la mayoría de los relatos de terror, el mito, si aparece, se muestra a partir de personificaciones del temor ancestral a lo inexplicable, a lo desconocido y a lo vedado” (Calvo 2019: 200). En todos los cuentos mencionados, así como en la novela de Esquinca, los elementos típicos de las culturas prehispánicas persiguen a los personajes, los van cercando, exigen un sacrificio humano a cambio de la permanencia de un orden o para transformar una situación dada.

Entre los personajes que hacen su aparición por primera vez en *Toda la sangre*, como señalé, destaca Elisa Matos: ella ayuda a Casasola a comprender las razones y métodos del Asesino ritual, es su guía hacia el panteón y la cosmogonía mexicas; asimismo, se convierte en el nuevo interés amoroso del periodista. En las cuatro novelas que componen la saga Casasola, la búsqueda de la mujer amada es un tema presente de manera muy concreta, que afecta la vida de los protagonistas: en *La octava plaga*

Casasola no quiere perder a Olga, su esposa, aunque debe sufrir todo el proceso de duelo de la separación; en *Toda la sangre* se enamora nuevamente, en esta ocasión de Elisa Matos, pero la pierde a manos del Asesino ritual; en *Carne de ataúd*, el amor hacia Murcia y el incontenible deseo de estar con ella una última vez, aunque esté muerta, son el motor de Eugenio Casasola, abuelo del protagonista, y, finalmente, en *Inframundo*, la búsqueda es literal: Dafne, la nueva novia de Casasola, ha desaparecido y él desea encontrarla.

La presencia femenina en la ficción policial tradicional presenta algunos puntos de encuentro con las antiguas novelas caballerescas: la amada es un ideal inalcanzable. El detective/héroe no puede involucrarse sentimentalmente, pues su vida está en riesgo constante y se expone a perder a su amada en el camino (como le sucede a los Casasola). Por otro lado, ha predominado una visión misógina que apenas en los últimos cuarenta años ha ido subvirtiéndose. Señala Nattie Golubov:

El detective, entonces, crea un código moral propio mejor que aquel de la sociedad que lo rodea, y como es “the best man in his world” debe ponerlo a prueba y comprobárselo una y otra vez, para mantener intacta su integridad [...]. Los obstáculos a los que el héroe se enfrenta son las mujeres, el sexo, el poder y el dinero [...]. Los personajes femeninos son siempre portadores del mal, de la corrupción [...], si acaso el héroe llega a involucrarse con alguna mujer no permite que eso interfiera con su trabajo (Golubov 1992: 108-109).

Casasola, como héroe de esta saga policial, no podrá ver consolidado su nuevo interés amoroso, su esperanza de redención ante la soledad. Tanto es así que la tragedia que le espera es ver morir a Elisa en manos de Yólotl, el Asesino ritual; este último tiene la esperanza de consumir el objetivo de desatar los presagios funestos ante la piedra de sacrificio de otra deidad terrorífica: Tlaltechcutli.

Otro personaje que se incorpora a la narración para acompañar al protagonista es Mondragón, un judicial prototípico, quien confirma una de las reglas del neopolicial latinoamericano: los cuerpos policiacos no son capaces de resolver los crímenes y son entidades corruptas. En un prin-

cipio es antagonista de Casasola, posteriormente se sumará a él y tendrá una breve participación en la cuarta novela de la saga. Además, aparecen algunos personajes cuyas subtramas no tienen claridad dentro del conjunto de la novela, pues son completamente prescindibles: el Ministro, quien insta a Mondragón a atrapar al asesino; Luján y el Brujo, el primero un político que usa la magia y los poderes del segundo para ascender en su carrera hacia la presidencia. Estos últimos personajes buscan traer a México un códice prehispánico y aunque en algunos momentos sus caminos se cruzan con el Asesino ritual, no se logra comprender a cabalidad el motivo de su aparición en la historia y sus líneas quedan sin resolverse: Luján logra su cometido al obtener el códice, lo cual, según se dice en la historia, lo llevará a ser presidente de la república. La siguiente novela se sitúa un par de años después y no se vuelve a hacer mención de este asunto. Tampoco se ahonda en el epílogo, donde Mondragón contempla en el Zócalo a un hombre en el cual reconoce a Yólotl. Esto último pareciera dar entrada a una continuación (como se verá más adelante, sería un *cliff-hanger*), sin embargo, no se retoma en ningún momento en las dos novelas que continúan la historia.

El autor hace uso de algunas pistas para generar vínculos de continuidad con las siguientes novelas. Así, sin motivo aparente, Casasola medita en *Toda la sangre* sobre sus ancestros masculinos, también vinculados con el periodismo: “Sin embargo, quería pensar que provenía de un linaje periodístico más profundo, que su abuelo había vivido aventuras épicas en los albores de la prensa mexicana” (Esquinca 2013). Un poco más adelante, en esa misma novela: “nunca conoció a su abuelo paterno. Éste embarazó a su abuela tras un corto romance, y decidió eludir la responsabilidad y desaparecer sin dejar rastro [...]. Ahora tanto su padre como su madre estaban muertos, y la figura de su abuelo era un enigma de difícil resolución”. Esto es una fórmula definitoria de la seriedad narrativa, como refiere Maurizio Ascari: “para generar adicción en sus lectores [...] los autores empleaban estrategias narrativas que giraban en torno al suspenso, creando *cliff-hangers* al término de cada episodio —finales de misterio sin explicación o de peligro inminente—” (citado en Vizcarra 2020: 13). A diferencia de los lazos sueltos que no se retoman,

a los cuales me referí antes, hay detrás de estas citas un claro interés por unir esta novela (*Toda la sangre*) con su continuación: *Carne de ataúd*, donde se narrarán las experiencias como periodista —e investigador de lo insólito— de Eugenio Casasola, el abuelo del cual el protagonista no tiene mayor información.

La estrategia no se utiliza sólo de una novela a otra, sino también al interior de ellas, entre los capítulos, por lo general cortos, que las conforman. Por ejemplo, en *Inframundo*, el último libro de la saga, cuando Casasola está allanando una librería de viejo, la acción se corta de esta manera: “Iba a decir ‘estuvo aquí’, pero no pudo. Frente a él surgieron unas pupilas centelleantes. Lo miraron en la oscuridad con una fosforescencia que intimidaba” (Esquinca 2017b: 178). Aquí se corta la narración para dar paso a otro momento de la acción y sólo hasta páginas más adelante se da continuidad a este fragmento: esto es lo que se denomina un *cliff-hanger*, y como lo indica su traducción consiste en cortar la narración en un momento climático, colgando del acantilado, para dejar al lector en suspenso, con la avidez de continuar la lectura.⁵

Otro caso se da en los episodios finales de las novelas, al llegar al momento climático de la historia, al encuentro cara a cara con los asesinos, Casasola se queda pasmado, congelado: la acción se corta de manera abrupta. Así, cuando la Asesina de los Moteles lo tiene amarrado en la cama para que sea su nueva víctima:

Pero el tajo no llegó. La Asesina de los Moteles pareció quedar congelada. Durante un segundo no se movió con el arma detenida en lo alto. De pronto, sus ojos se pusieron en blanco y se desplomó sobre la cama. Minutos más tarde, despertó. —¿Qué me pasó? Su mirada era otra. Había en ella desconcierto y miedo. Había rabia y vergüenza, como si estuviera consciente de lo que le habían *obligado* a hacer. Aquella muchacha era de nuevo ella misma. Casasola suspiró, aliviado. Para bien o para mal, pensó, tendremos que seguir siendo humanos. Hasta nuevo aviso (Esquinca 2017a: 205).

Esta narrativa episódica es muy cercana a las series televisivas, donde cada temporada se construye en un determinado número de episodios,

hasta llegar al final donde confluyen todas las historias. Un capítulo debe resolver ciertas tramas, cerrarlas, pero también dar entrada a otras. Al final de la temporada, la historia debe tener por dónde continuar, si no, termina definitivamente la serie. Como muestra de ello, una de las series más célebres de los años recientes, *Breaking Bad*, presenta durante todos los episodios de su segunda temporada restos y escombros de un accidente, de tal manera que sólo hasta el final se explica por qué sucede la catástrofe. En una novela de este corte, al terminar uno de los capítulos el lector debe experimentar una satisfacción, pero también el deseo suficiente de continuar la lectura.

Una continuación en el pasado

Al concluir *Toda la sangre*, a pesar de resolver el enigma del Asesino ritual, Casasola queda suspendido en el desconsuelo y es cuando sus compañeros, los periodistas muertos, le indican que para desentrañar lo que realmente está sucediendo debe acudir al testimonio de su abuelo. Así ambas obras están conectadas: *Toda la sangre* es una secuela de *La octava plaga*; *Carne de ataúd* es entonces una precuela a ambas y confirma el espíritu de saga al cual se refería Eco, pues para comprender la historia de Casasola, el porqué de su comunicación con los muertos, debemos leer la historia de su abuelo: Eugenio Casasola. Asimismo, en la línea de lo propuesto por Eco, se trata de una saga de árbol, pues sigue la genealogía de una familia, aunque no en estricto orden cronológico.

En *Carne de ataúd* se verifica la estructura de las novelas que le anteceden: un prólogo, cuatro capítulos (“El Chalequero”, “La Bestia”, “El Acuchillador” y “Un lugar para enterrar a los extraños”) y un epílogo. Nuevamente, los capítulos se complementan con notas periodísticas de la época, memorias personales y algunas epístolas. El giro que experimenta esta novela, el elemento novedoso, radica en que estos documentos no aparecen de forma cronológica; la historia se desarrolla desde los primeros crímenes del Chalequero en 1888 hasta los albores de la Revolución en 1910, pero no está narrada en este orden.

Francisco Guerrero, conocido como el Chalequero, fue un asesino que sacudió a la Ciudad de México a finales del siglo XIX.⁶ Su *modus operandi* consistía en asesinar prostitutas en la zona de Peralvillo. Fue capturado y juzgado por el asesinato de Murcia Gallardo y se le condenó a muerte, aunque el presidente Porfirio Díaz lo condonó. Todos éstos son sucesos históricos reales, con ellos Bernardo Esquinca crea un juego para introducir a Eugenio Casasola, un *reporter* del periódico *El Imparcial* y quien, en la ficción, estaba enamorado de Murcia y por ello se encargó de que el Chalequero llegara a prisión. Cuando en 1908 aparece una mujer mayor asesinada de la misma manera, Eugenio está convencido de que se trata del mismo asesino. Una vez que Guerrero es puesto en prisión nuevamente, comienzan a surgir otros cadáveres y de ahí se desarrolla una nueva investigación en la cual se involucran el abuelo Casasola, Carlos Roumagnac, Inocencio Frías y Danielle Guillot.

El elemento fantástico en esta tercera novela es aportado por Madame Guillot, médium que ayuda a Eugenio a comunicarse con el fantasma de Murcia. Por otro lado, aunque se puede leer mucho sobre la psiquis de Guerrero y sus delirios cuando se encuentra en la cárcel interactuando con los personajes de *Los misterios de París* de Sue, el verdadero terror es provocado por la Bestia, un ser a quien se describe de un enorme tamaño y con rasgos monstruosos, y quien asesina a sus víctimas devorando su lengua. Esta novela que, como bien aclara el autor, “no pretende ser una rigurosa novela histórica” (Esquinca 2016: 281), nos presenta de nuevo una Ciudad de México que, a pesar de sus bellos palacios coloniales y los nuevos, los porfirianos, es también el espacio de asesinos, de burdeles y prostitutas, de pulquerías, de duelos a muerte y de un palpitante ambiente político. Está latente la insatisfacción del pueblo contra el dictador, se avecinan tiempos convulsos. En lo correspondiente a la mujer inalcanzable, motor de las acciones del héroe, ésta es personificada por Murcia, el verdadero amor del Casasola de esta época, y quien es literalmente impalpable, pues está muerta y sólo se comunica a través de Madame Guillot. Este punto resultará medular para el desenlace de la trama y la condena que el abuelo heredará a su nieto.

Asimismo, se presenta una seria reflexión sobre el oficio periodístico. Eugenio Casasola publica sus escritos en el periódico *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, el cual estaba del lado del régimen porfiriano. A lo largo de su aventura, Eugenio delibera sobre la censura oficial en los diarios, sobre la importancia de firmar sus notas (lo cual él no hace, lo que de cierta manera explicaría por qué al acudir a la hemeroteca en búsqueda de su abuelo, el Casasola de los primeros libros no encuentra ningún dato) y el verdadero papel de la información. En este sentido, el abuelo Casasola, de una u otra manera, con su labor periodística permite que su nieto pueda ejercer la profesión de reportero de la nota roja:

—Y nosotros más lectores —interrumpió el jefe—. Bendita sea la sangre. A nadie le gusta, la queremos lo más lejos posible de nuestro vecindario, pero cómo nos entretiene leer lo que le pasa al peladaje. ¿Quién lo hubiera dicho? El futuro del periodismo se encuentra en el crimen. Los privilegiados leen las desgracias del populacho desde la comodidad de su hogar. ¿No es el negocio perfecto? (Esquinca 2016: 48).

El tema del oficio periodístico está presente en las tres primeras novelas, sobre todo, se aprecia una reivindicación de la nota roja, la cual (al igual que ha sucedido con el género policiaco) ha sido tildada de menor, de sensacionalista y de vulgar. En estos libros encontramos a dos reporteros, además abuelo y nieto, quienes, a través de su oficio periodístico y su pericia para seguir una historia, resuelven crímenes y son partícipes de fenómenos extraordinarios que guían el decurso de los eventos en la Ciudad de México.

En el “Epílogo” de esta novela reencontramos a Casasola, tras leer las memorias de su abuelo. Ahora, Eugenio, con su ropa característica de principios del siglo XX, se encuentra junto con Verduzco y Quintana dentro del Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos, quienes le sentencian —se trata del *cliff-hanger* de esta pieza—: “—Prepárate —le dijo—. Una guerra entre el mundo espiritual y el material viene en camino [...] Y tú estarás en medio” (Esquinca 2016: 272).

El punto final

La saga Casasola cierra con *Inframundo*. Un elemento sustancial para una saga es que los lectores deben ser testigos de una evolución en los personajes. En este último episodio, descubrimos que el protagonista, dos años después de los sucesos de *Toda la sangre*, ha abandonado la carrera periodística y trata de rehacer su vida amorosa con Dafne, una exteibolera. Asimismo, seremos testigos de la máxima explotación de la fórmula que el autor ha ensayado desde la primera novela: en esta ocasión los diferentes capítulos serán un viaje histórico, también sin orden cronológico (como en *Carne de ataúd*), desde la Noche Triste en 1520 hasta 2016. Nuevamente están agrupados en cuatro capítulos (“El Santo Grial”, “Muertos Vivos”, “El portal” y “El Inframundo y la Ciudad Antigua”) con su respectivo prólogo y epílogo, aunque destaca que en este libro no están marcados con números romanos, sino cardinales, quizá por una decisión editorial. Si en las novelas anteriores el autor había hecho uso de la historia de la ciudad como recurso —con el pasado prehispánico y el Porfiriato como puntos icónicos, aunque centrados concretamente en los límites del Centro Histórico—, ahora ésta es uno de los hilos conductores: recorre desde la capital de la Nueva España, a través de una ciudad independiente con grandes ilusiones, hasta la tragedia del temblor de 1985. Además, se focaliza una esquina específica, formada por las calles República de Argentina y República de Guatemala, la cual hoy no existe pues forma parte del conjunto de las ruinas arqueológicas del Templo Mayor.

Sostiene Umberto Eco, al referir que muchas veces la ficción serial emplea los recursos transtextuales, que el espectador [lector] debe conocer muchas cosas; no debe poseer sólo un conocimiento de los textos, sino también del mundo o de las circunstancias exteriores de los textos (2000: 143).⁷ A lo largo de las cuatro novelas que se han revisado, Esquinca aprovecha este recurso al hacer guiños a diferentes obras, personajes, sitios; sin duda, en *Inframundo* es donde este recurso se emplea con mayor recurrencia; señalaremos dos ejemplos. Se hace mención a gran cantidad de personajes a lo largo de la historia de la ciudad, relacionados al mundo de los libros: Mariano Galván Rivera, Pedro Robredo, Rafael Porrúa, nombres que

pueden leerse sin más, pero que también relatan la historia del oficio del librero en nuestro país. Por otro lado, aparece la exjudicial Andrea Mijangos, a quien Casasola recurre para que le ayude a encontrar a Dafne; ella es la protagonista de una serie de novelas policíacas del escritor mexicano Bernardo Fernández, *Bef*.

Hasta este punto, las tres historias anteriores habían gozado de cierta independencia: *La octava plaga* es una novela completa; si bien *Toda la sangre* tiene un final abierto, *Carne de ataúd* no suma a la continuación de esa novela porque narra una historia que sucedió antes, y de igual manera implica una narración de los sucesos relacionados al Chalequero, la Bestia y Eugenio Casasola desde el principio hasta el final. Al llegar a *Inframundo*, aunque podemos comprender las diferentes tramas, requerimos información adicional que sólo se obtiene al haber leído todas las obras. Esto es lo que da forma a una serie, y en este sentido hemos ya puntualizado varios aciertos por parte del autor, pues utiliza el recurso del suspenso con gran argucia.

La fórmula del suspenso, según establece Lauro Zavala, es una forma clásica donde el espectador sabe algo que el personaje no sabe (E s, P -s). Por otro lado, la fórmula de la sorpresa es aquella cuando el narrador sabe algo que el espectador no sabe (N s, E -s) (Zavala 2018: 194). A lo largo de las cuatro novelas, Bernardo Esquinca se vale de estas fórmulas tradicionales para construir las historias de corte detectivesco y policial. Por ejemplo, en *Inframundo*, el lector sabe dónde se encuentra Dafne, al igual que entiende la obsesión de Max Siniestra por encontrar el libro de Blas Botello, cuando el resto de los personajes no logran dar con las respuestas de los asesinatos, ni Casasola hallar a su novia. Por otro lado, el lector desconoce la problemática de los encarnados, los Muertos Vivos que resucitan por la ciudad, esta información poco a poco se va construyendo en el desarrollo de la trama.

Menciona Héctor Vizcarra que una de las características de la narrativa serial es la tendencia a la creación colectiva. Más que al hecho de que varios autores contribuyan en una misma obra, se refiere a que “en toda narrativa serial hay, como se puede ver, una cierta lógica empresarial sobre los tiempos de entrega, los argumentos publicitarios y el compromiso de

cumplir encargos y exigencias de los lectores o espectadores” (Vizcarra 2020: 47). Es difícil no presuponer que detrás de la saga Casasola hay también intereses editoriales, sobre todo si consideramos que Almadía hizo una reedición de *La octava plaga* al mismo tiempo de la aparición de *Inframundo*. Además, dotó a todos los libros de sus características portadas y portadillas, diseñadas por Alejandro Magallanes, para darles la identidad de la casa editorial.

El recurso de narrar distintos momentos históricos, en un principio, se aclara con la fecha indicativa; no obstante, conforme *Inframundo* avanza, esto se pierde y puede resultar confuso. Por ejemplo, el capítulo 18 refiere las aventuras de Artemio Ceballos, quien es abuelo de Leandro, el hombre que secuestra a la novia de Casasola en 2016. Sin embargo, en ningún punto se indica en qué fecha tienen lugar estos sucesos. De igual manera, la cantidad de personajes que hacen aparición rompe con el esquema pactado entre narrador-lector de las ficciones seriales: una medida justa entre repetición y novedad. Por un lado, el personaje principal es Casasola y lo acompañan los periodistas de nota roja muertos ya conocidos, el Griego, Santoyo y Madame Guillot; por otro lado, está la historia de Max Sinistra y la búsqueda del libro del nigromante Blas Botello, así como el relato de los personajes que han tenido ese libro en sus manos. Esto puede generar cierta complicación, pues se pierde de vista cuál es el enigma a resolver: encontrar el libro, buscar a Dafne —la novia de Casasola— o regresar a los Muertos Vivos a su dimensión. Esta confusión, al parecer, permea hasta al autor, pues el personaje de Max Sinistra en un capítulo aparece con otro apellido (Max Rojas, curioso si pensamos que es el nombre de un poeta que realmente existió). Cabe aquí la anotación que entre la publicación de *Carne de ataúd* e *Inframundo* media nada más un año; aunque ambas novelas pertenecen a la saga, recordemos que *Carne de ataúd* es una precuela y que está construida con elementos históricos, los cuales demandan al autor un trabajo de investigación. En este sentido, al acelerar la escritura de un libro para cumplir con tiempos editoriales, pueden llegar a cometerse estos errores y descuidarse factores centrales de la trama.

En varias entrevistas, así como en su libro *Escritores invisibles* (2009), Esquinca ha señalado la influencia que la escritura de James Ellroy ha te-

nido en él. En una entrevista a raíz de su libro *Perfidia* (2014), Ellroy, por lo general bastante parco y renuente a conceder charlas, indicó que uno de los elementos centrales para escribir sus novelas es cuidar la trama: “Posiblemente en la novela policiaca el argumento es uno de los elementos más importantes de todos los que maneja el escritor [...]. Ellroy piensa mucho en la trama de sus novelas y escribe notas sobre las cosas que se le ocurren” (Pico 2014). Igualmente señala que le dedica más o menos cien páginas a construir el final y atar todos los cabos sueltos.

La trama de *Inframundo* peca de ambiciosa y, por lo mismo, se detectan algunos errores, más allá de que el final se resuelve de manera apresurada: en las últimas 37 páginas del libro Casasola viaja al inframundo y al pasado a una velocidad que el lector difícilmente puede seguir. Es importante puntualizar, a su vez, que al escribir sobre viajes en el tiempo se debe ser en extremo cuidadoso, ya que la ficción de este género (películas como *Back to the Future* o series como la alemana *Dark*) ha demostrado que estas historias deben construirse con cautela, para no caer en cuestiones paradójicas. Artemio Ceballos descubre que en su librería hay un túnel del tiempo y lo usa frecuentemente para viajar a la Ciudad de México en el año de 1768, durante el mes de marzo, ya que el 4 de abril de ese año sucedió un calamitoso temblor, por lo que siempre regresa a su época antes de ese acontecimiento. Sin embargo, se narra que lleva a cabo ese viaje en varias ocasiones, por lo cual, lógicamente, tendría que encontrarse consigo mismo. Los viajes de Artemio explican la desaparición del libro de las manos de Max Siniestra, pero no tienen congruencia interior.

Un elemento que sí cumple con la función de repetición pactada es el fantástico, ahora empleado en varios frentes: por un lado, los muertos han resucitado y están habitando la Ciudad de México como personas, algunos sin acabar de entender del todo que son Encarnados; por otro, está el pasaje secreto de la librería *Inframundo*, en la calle de Donceles, que conduce al año 1768. Con ayuda de los periodistas de nota roja Encarnados (su abuelo, Verduzco y Quintana), del Griego y Mondragón, Casasola logrará resolver ambos enigmas. Por supuesto, el final de esta novela es un *cliff-hanger*, la posibilidad de continuar la historia puesto que Casasola se queda atrapado en el portal temporal.

Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo de esta revisión de las novelas publicadas por Bernardo Esquinca que tienen como protagonista al periodista Casasola, los elementos de la serialidad narrativa están presentes: hay una fórmula enigma-resolución (por demás cercana a la narración policial) que se replica en las cuatro piezas; todas tienen un esquema narrativo y formal similares; la “geografía invariable” aludida por Balló y Pérez se hace tangible en la Ciudad de México y su transcurrir temporal, asimismo, existe lo que estos estudiosos han denominado como una arcadia familiar, es decir, la presencia de personajes cercanos al protagonista. Por otro lado, el lector es testigo de una evolución en los personajes principales; como refiere Umberto Eco, se sigue la narración de una saga familiar. Hay una gran presencia de elementos que responden a la figura de *cliff-hanger*, tanto al interior de los capítulos, como al final de las novelas para provocar en los lectores la búsqueda de continuidad en el siguiente libro. Además de esto, un elemento que distingue el estilo literario del autor es la presencia de elementos fantásticos y terroríficos: insectos que se apoderan de mentes humanas, sacrificios prehispánicos, una Bestia que asesina personas de manera sangrienta justo antes de la Revolución, la comunicación con los muertos desde el más allá, portales temporales y muertos vivientes. Además, los libros de la saga han sido compilados bajo un mismo sello editorial, para hacer reconocible su unidad.

En el caso de la última novela de la saga, *Inframundo*, se aprecia una ligera desviación del elemento fundamental de una serie: el justo balance entre los elementos repetitivos y los novedosos, ya que hay un abuso en estos últimos que puede provocar confusión en los lectores. Asimismo, pareciera que, por una cuestión de tiempos editoriales, se apresuró la salida de esta última novela, dejando varios cabos sueltos que se verifican en errores en la estructura, la trama y hasta en los nombres de los personajes.

Es importante discutir la ficción serial desde esta perspectiva, sobre todo porque su presencia en la historia de la literatura es innegable; además, puede hacerse desde una visión transficcional, ya que varios elementos de otros medios se han incorporado a este tipo de libros. Como ejemplo

obvio, diferentes sagas policíacas se desarrollan también en series televisivas o películas, ya sean adaptaciones de novelas o ficciones nuevas. Existe una muy relevante veta de análisis para estudios literarios bajo esta concepción que hace falta desarrollar.

Bibliografía

- Aristegui Noticias. "Soy un escritor fiel a mis obsesiones: Bernardo Esquinca". México, 23 de mayo de 2017. Disponible en: <<https://aristeguinoticias.com/2305/kiosko/soy-un-escriptor-fiel-a-mis-obsesiones-bernardo-esquinca/>> [consultado el 21 de enero de 2021].
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Trad. Núria Pujol. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Calvo Díaz, Karen Alejandra. "Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el reato contemporáneo mexicano", en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. VI-2 (otoño de 2018): 345-366. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426>>.
- Calvo Díaz, Karen Alejandra. "Ciudad, terror y mito: la concepción del gótico literario desde el mito prehispánico en los cuentos de *La llorona* de Artemio del Valle-Arizpe, *La fiesta brava* de José Emilio Pacheco y *Año cero* de Bernardo Esquinca", en *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*. 19 (junio de 2019): 195-213. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.615>>.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en José Miguel Sardiñas (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas / Arte y Literatura, 2007.
- Castelló Joubert, Valeria. "Larga vida al terror. Primera parte" (2018). *Código y Frontera*. Universidad de Buenos Aires. Artículo en línea disponible en: <<http://www.codigoyfrontera.space/2018/08/21/larga-vida-al-terror/>> [consultado el 3 de enero de 2021].
- Eco, Umberto. "La innovación en el serial", en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.

- Esquinca, Bernardo. "Año Cero", en *Círculo de poesía. Revista Electrónica de Literatura* (2010). Disponible en: <<https://circulodepoesia.com/2010/11/un-cuento-de-bernardo-esquinca/>> [consultado el 22 de enero de 2021].
- Esquinca, Bernardo. *Toda la sangre*. México: Almadía, 2013 [ebook].
- Esquinca, Bernardo. *Carne de ataúd*. México: Almadía, 2016.
- Esquinca, Bernardo. *La octava plaga*. México: Almadía, 2017a.
- Esquinca, Bernardo. *Inframundo*. México: Almadía, 2017b.
- Golubov, Nattie. "La masculinidad, la feminidad y la novela negra", en *Anuario de Letras Modernas*. México. 5 (1991-1992): 99-121.
- Gutiérrez Villavicencio, Ramón. "Lo policiaco y lo fantástico en las novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre* de Bernardo Esquinca", en *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*. XX-69 (enero-junio 2016): 239-253.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. "Se cumplen 37 años del hallazgo de la Coyolxauhqui", México, 19 de febrero de 2015. Artículo en línea disponible en: <<https://www.inah.gob.mx/boletines/366-se-cumplen-37-anos-del-hallazgo-de-la-coyolxauhqui>> [consultado el 15 de marzo de 2021].
- Pico, Raquel. "Cómo escribir una novela policiaca [según James Ellroy]" (2014). Artículo en línea disponible en: <<https://www.libropatas.com/libros-literatura/como-escribir-una-novela-policiaca-segun-james-ellroy/>> [consultado el 12 de febrero de 2021].
- Torres, Vicente Francisco. "Bernardo Esquinca, el escritor invisible", en *Revista de la Universidad de México*. México. 111 (mayo de 2013): 93-95. Artículo en línea disponible en: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/db7f6c45-0747-4cb7-8f87-cd9e92e1f8fb/bernardo-esquinca-el-escritor-invisible>>.
- Torres, Vicente Francisco. "Un escritor invisible teñido de rojo", en *Tema y Variaciones de Literatura*. México. 50 (semestre I de 2018): 155-164.
- Vizcarra, Héctor Fernando. *Serialidad narrativa. Tres propuestas analíticas en la ficción policial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2020 (serie Ediciones Especiales 102).
- Zavala, Lauro. *Para analizar cine y literatura*. Madrid: El Barco Ebrío, 2018.

Notas

¹ Sin duda, su referente no ficcional es el *Semanario de lo Insólito*, publicación aparecida en la década de los noventa del siglo XX, famosa por sus historias de vampiros, ovnis y monstruos, publicada por Mina Editores y recientemente desaparecida.

² El apellido de la arqueóloga es un claro homenaje a Eduardo Matos Moctezuma, uno de los académicos más destacados en esta disciplina y fundador del proyecto Templo Mayor que tiene gran relevancia en esta novela.

³ Coyolxauhqui, hermana de Huitzilopochtli, es una deidad mexicana vinculada a la luna, una guerrera cuyo nombre en español sería: la que se ornamenta las mejillas con cascabeles. En febrero de 1978, trabajadores de la compañía Luz y Fuerza, al excavar en las calles del centro de la ciudad para llevar a cabo trabajos de cableado, encontraron una inmensa piedra roja de 3.25 metros de diámetro y cerca de ocho toneladas de peso donde aparece esculpida la diosa. Éste fue el comienzo del proyecto arqueológico que culminó con el descubrimiento de Templo Mayor, coordinado por Eduardo Matos Moctezuma, y en cuyo museo actualmente se puede apreciar el monolito (INAH, 19 de febrero de 2015).

⁴ Es de llamar la atención que en este texto aparecen temas e incluso frases que también se encuentran en la novela *Toda la sangre*: el reestablecimiento de un orden anterior, el reinado del mundo antiguo sobre el moderno, la vía del sacrificio para consolidar esta nueva realidad, la misma Coyolxauhqui; como apuntó Torres (2018), sin duda, son las obsesiones recurrentes que le dan cohesión a la obra del tapatío.

⁵ Según refiere Vizcarra, el nombre proviene de una novela de Thomas Hardy de 1873, donde el protagonista casi cae a un acantilado, queda colgando en la orilla del precipicio, mientras tanto, el narrador alarga el momento con otras acciones y pensamientos, lo que genera el suspenso requerido, de ahí la literalidad del término (Vizcarra 2020: 44). Es un recurso ampliamente empleado en series televisivas, donde el capítulo se corta en el clímax de la acción.

⁶ Es considerado el primer asesino serial de la ciudad, aunque no el primer asesino serial mexicano, pues Felipe y José Vicente Espinosa ostentan ese infame título, aunque sus crímenes fueron cometidos en Texas.

⁷ En específico Eco refiere a las películas *ET* y *El Imperio contraataca*, cuyos creadores, Steven Spielberg y George Lucas, suelen trabajar juntos y hacer guiños

entre personajes de sus películas, como cuando ET encuentra a un niño disfrazado como Yoda (al cual Eco llama gnomo) y trata de abrazarlo como si fueran amigos, tal cual lo son Lucas y Spielberg.