

Ahí serán el llanto y el crujir de dientes. Ansiedad
espacial, mitos bíblicos y locura en “Moscas” y
“Deuteronomio” de Bernardo Esquinca

There will be weeping and gnashing of teeth. Space
anxiety, biblical myths and madness in “Moscas” and
“Deuteronomio” by Bernardo Esquinca

EDGARDO ÍÑIGUEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-6271>

Universidad de Guadalajara, México

edgardo.ir@gmail.com

Resumen:

En *Demonia*, de Bernardo Esquinca, mitos bíblicos se inscriben, a nivel simbólico, en los espacios representados. De esta forma, curvas espacio-temporales lejanas se amalgaman e interactúan en los escenarios donde se desarrollan las historias de algunos textos del libro. Esta técnica escritural, frecuente en la narrativa del autor mexicano, genera lugares proteicos, donde conviven discursos provenientes de diferentes épocas y geografías. El último aspecto señalado genera formas viscerales de relacionarse, percibir, experimentar y aprehender los sitios. Desde una



perspectiva geocrítica, el presente trabajo analiza la ansiedad espacial en “Moscas” y “Deuteronomio”, cuentos del mencionado volumen. En ambos casos, la convivencia conflictiva de prácticas espaciales procedentes del Antiguo Testamento con los lugares cotidianos —incluso anodinos— donde se desarrollan los relatos, muestra la locura de los protagonistas y cuestiona la cordura de personajes secundarios que, debido a sus profesiones, se sirven de la racionalidad, la observación y la lógica de manera frecuente. La concomitancia de espacios y de temporalidades pone de relieve el predominio de una maldad remota presente en los mundos aludidos en las narraciones.

Palabras clave:

narrativa mexicana contemporánea, *weird fiction*, siniestro.

Abstract:

In *Demonia*, by Bernardo Esquinca, biblical myths are inscribed, on a symbolic level, in the spaces represented. In this way, distant space-time curves amalgamate and interact in the scenarios where the stories of some texts in the book develop. This writing technique, frequent in the narrative of the Mexican author, generates protean places, where discourses from different times and geographies coexist. The last aspect mentioned generates visceral ways of relating, perceiving, experiencing and apprehending the sites. From a geocritical perspective, this work analyzes spatial anxiety in “Moscas” and “Deuteronomio,” stories from the aforementioned volume. In both cases, the conflictive coexistence of spatial practices from the Old Testament with the everyday places – even anodyne – where the stories take place, shows the madness of the protagonists and questions the sanity of secondary characters who, due to their professions, use of rationality, observation and logic frequently.

The concomitance of spaces and temporalities highlights the predominance of a remote evil present in the worlds alluded to in the narratives.

Keywords:

Contemporary Mexican narrative, geocriticism, weird fiction, ominous.

Recibido: 30 de agosto de 2024

Aceptado: 19 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.534>

INTRODUCCIÓN: LUGARES PROTEICOS EN LA ESCRITURA DE BERNARDO ESQUINCA

Una de las características de las representaciones de los espacios en la literatura es la capacidad de evocar, a nivel simbólico, diferentes curvas temporales que confluyen en ellos. Bertrand Westphal denomina a este rasgo *estratigrafía*, es decir, una diversidad de temporalidades que se perciben de maneras diacrónica y sincrónica en un lugar. El espacio fluctúa en la intersección entre el instante y el largo aliento: “su superficie aparente reposa sobre estratos de tiempo escalonados en la duración y son reactivables en todo momento”¹ (222). Desde esa perspectiva, la comprensión de cada lugar, de cada cartografía literaria es fluctuante, pasa por diferentes épocas, por acontecimientos, por las

¹ Todas las traducciones libres de los textos en inglés o en francés son mías.

representaciones y los significados que estos últimos han tenido, así como por los discursos que se han ligado a los sitios. Tal rasgo dota a estos últimos de una profundidad que excede lo aparente, aquello que se puede percibir con el mero ejercicio de posar la mirada sobre cualquier área, y permite relacionar acontecimientos, tanto históricos como discursivos en la interpretación de los escenarios en los que se desarrollan los textos.

Los atributos de las capas temporales que evoca un lugar, las disputas que se dan en este último se presentan de una manera singular en el proyecto escritural de Bernardo Esquinca (Guadalajara, México, 1972). En efecto, los lugares elegidos para situar sus historias, ya sean reales o imaginarios, amalgaman los diferentes sedimentos temporales en la superficie o, mejor dicho, entran en una convivencia conflictiva en la capa más visible. Las diferentes curvas temporales no solo son aludidas, sino que se pueden observar, interactúan entre ellas, incluso se pueden percibir por vía de aquello que Westphal denomina polisensorialidad, a saber, una visión holística en la que intervienen todos los sentidos en la captación de los lugares donde se desarrollan las obras (217). Dichas técnicas narrativas, dichas formas de concebir los espacios, abonan en la generación de una poética. Esta última pone de relieve, cuando menos, componentes que apuntan al subgénero de la *weird fiction*, como el horror, la fantasía y lo sobrenatural; elementos psicológicos que se traducen en el cuestionamiento hacia la cordura de los personajes y formas de reflexionar en torno a la violencia por vía de mundos que tejen lazos entre los ámbitos prehispánico y actual.

En la pluma del autor jalisciense, los estratos coexisten en un mismo plano de forma simbólica, pero también material; se complementan, van en direcciones opuestas o se contradicen. En cualquiera de los casos, el carácter múltiple de los escenarios donde se

desarrollan las acciones genera relatos que toman una espacio-temporalidad múltiple, problemática y fecunda a nivel escritural como punto de partida. El recurso produce una dinámica en los lugares que se evidencia, por lo menos, en un pasado que se niega a morir, que es(tá) presente, que interactúa con este último no solo en términos de memoria histórica o como aquello que se sitúa en un segundo plano, a la manera de un telón de fondo, sino como una fuerza que participa de manera activa en el desarrollo de las diégesis de los textos de su narrativa.

Esta manera de concebir el espacio-tiempo en literatura queda de manifiesto en la novela negra *Toda la sangre* (Almadía, 2013), segunda entrega de la saga del periodista de nota roja Casasola: un asesino serial trata de reproducir los ocho presagios funestos de la cosmovisión mexica con la finalidad de restaurar el poder de las antiguas deidades y traer a la actualidad un orden, de índole social y espiritual, propio del mundo prehispánico, basado en los sacrificios humanos y en el derramamiento de sangre. En la representación de un territorio donde, “[p]or alguna razón, ese pasado comenzaba a salir a la superficie” (Esquinca, *Toda* 10), el centro de la Ciudad de México congrega distintas etapas históricas del país que conviven entre sí, de manera que el pasado se impone en las formas de experimentar el presente y de modelar dichas experiencias. Los diferentes periodos surgen de las entrañas de la tierra y coexisten, a nivel discursivo, en una cartografía única que articula planos propios de diferentes etapas de la historia de México: por una parte, la forma de apropiarse de los lugares a nivel simbólico; por otra, la configuración tangible o concreta de estos. Así pues, Elisa Matos, la arqueóloga que ayuda al reportero en la investigación de estas muertes de tipo ceremonial —desde el punto de vista del asesino— asegura:

Observa todo lo que nos rodea: da la sensación de que algo muy antiguo se está abriendo paso a la superficie... Compara las ruinas con los edificios coloniales. El Templo Mayor se levanta sobre arcillas que se comprimieron y asentaron con el tiempo. En cambio, la Catedral se construyó sobre el terreno irregular de una serie de pirámides; bajo ella hay incluso un juego de pelota. Por eso, si te fijas, da la sensación de que el Templo Mayor está emergiendo del subsuelo, mientras los edificios coloniales se hundien. (Esquinca, *Toda* 80-1)

La descripción que hace el personaje del lugar no apunta hacia una representación fija del espacio-tiempo, sino que es dinámica: los vestigios arqueológicos dan la impresión de desplazarse, de brotar de entre el subsuelo, mientras que los edificios aledaños a estos parecen hundirse. El doble movimiento, en sentidos contrarios, sitúa en el mismo nivel diferentes momentos de la vida de la ciudad. Dicho de otra forma, ahí observamos, más que las reminiscencias de un pasado, una concomitancia de temporalidades; que en este caso tiene la finalidad de poner de relieve la persistencia de estratos, de capas temporales y de prácticas propias del mundo prehispánico que permiten dar sentido al presente de los personajes, del espacio mismo y de rituales que han vuelto a suceder en el territorio de lo que solía ser México-Tenochtitlan. La ambigüedad propia de toda cartografía muestra en ese texto un pasado presente o, mejor dicho, un pasado que es presente conflictivo, que combina discursos y cosmovisiones, y que lleva a la comprensión de los espacios a partir de un pensamiento de ascendencia mítica que, como señala Calvo Díaz, “[...]se muestra a partir de personificaciones del temor ancestral a lo inexplicable, a lo desconocido, a lo vedado” (200).

En efecto, dos discursos en apariencia opuestos, como el mencionado pensamiento mítico y la lógica cartesiana, operan en la misma espacio-temporalidad. Por vía de uno de los rasgos propios de la novela policiaca más o menos tradicional —a saber, el afianzamiento de la racionalidad positivista (Alfaro-Vargas 155)—, el mito posibilita interpretar la finalidad de los homicidios de acuerdo con la perspectiva del criminal, anticipar algunas de sus acciones y resolver el caso. Casi al final de la novela, Elisa es secuestrada por el asesino con la finalidad de celebrar el último ritual. La policía prepara un operativo para capturar al criminal en el Museo de Antropología. En una llamada telefónica, leemos a uno de los amigos de Casasola que estaba colaborando en el caso: “—Lo descubrí —dijo el Griego con excitación, al otro lado de la línea—. La sacrificará en el Museo del Templo Mayor” (Esquinca, *Toda* 314). El personaje continúa con la narración del descubrimiento: “—Escucha —lo interrumpió el Griego—. En el Templo Mayor está la escultura de Tlaltecuhli, la devoradora de cuerpos. Bajo la garra de su pie izquierdo, hay una fecha: 12 Conejo. La misma que el asesino ritual puso en su cuaderno” (Esquinca, *Toda* 314).

La organización del espacio-tiempo en el texto responde a una formación social en la que el mito está presente en algunas prácticas y funge como dador de sentido de estas. En este tipo de representaciones, los lugares no son unívocos ni responden a una lógica única, sino que generan una cartografía en la que los acontecimientos narrados deben ser comprendidos desde perspectivas históricas lejanas que interactúan en el centro de la ciudad. Este aspecto constata una idea expuesta por Robert Tally Jr.: de acuerdo con el crítico estadounidense, hay una incapacidad para determinar el sentido *verdadero* de un lugar. La forma de contrarrestar este hecho a nivel cultural es el acto literario de

significación o de creación de significado. La cartografía en los textos ayuda a reconstruir, más que ese sentido verdadero, algunos de los sentidos posibles, pasados por el filtro de la propia subjetividad (Tally Jr. 53): de los afectos y de las fobias, de las manías y los deseos; en este caso, de la violencia, lo prohibido y lo siniestro. En otras palabras, en los textos literarios y en otras producciones artísticas, así como en la vida cotidiana, la objetividad de los espacios se entrelaza con las formas de entender y de vivir en un lugar.

Ramón Gutiérrez Villavicencio afirma que el espacio urbano de la novela define a los personajes y que en este hay dinámicas de interacción entre el pasado prehispánico y lo moderno (240). Tarik Torres Mojica, por su parte, ha señalado el carácter actancial de la Ciudad de México en la novela y la relación de este con un pensamiento mítico en convivencia con el actual (151). Considero que las referencias a la mitología mexicana, la composición de la ciudad que cambia a partir de discursos de ascendencia mítica y el pasado que emerge muestran un territorio intrincado. Esta cartografía pasa por lo afectivo —los ocho presagios funestos que anunciaron la caída de Tenochtitlan y que el asesino ritual quiere reproducir a fin de traer un viejo orden al territorio, por ejemplo— y muestra la presencia del mal y de lo perverso en los diferentes estratos temporales que se ponen de manifiesto en el espacio. Como mencioné líneas arriba, esta forma de representar los lugares humanos en los textos del autor cumple con funciones cardinales en su escritura, no solo en la serie de novelas policiacas, sino también en los cuentos de terror. Tal vez, el recurso más frecuente en sus relatos es la creación de atmósferas propias de la vida cotidiana en las que intervienen elementos inexplicables bajo la lógica de los espacios-tiempo aludidos.

En virtud de esta característica, sostengo que en la narrativa de Esquinca predomina lo proteico como una característica esencial del espacio. De acuerdo con Tally Jr., al contar historias, nos orientamos y orientamos a los otros con respecto a los lugares y a los espacios. Esto trae como resultado cartografías dinámicas, multiformes y proteicas. En la narrativa de Esquinca, este último rasgo se conforma por vía de la representación de sitios heterogéneos, con rasgos propios de diferentes temporalidades, de diferentes espacios a la vez y en los que resulta imposible extraer alguno de sus elementos sin que la trama pierda sentido. Dicha heterogeneidad conforma un conjunto en el que cada sedimento interactúa con el resto y establece jerarquías en las que el plano simbólico-discursivo se impone sobre el material.

En las siguientes páginas propongo un análisis de motivos propios de la mitología bíblica en relación con los espacios proteicos en dos cuentos del volumen *Demonia* (Almadía, 2011). Aunado a la perspectiva de la ansiedad espacial planteada por Tally Jr., abordo las formas en que historias y motivos provenientes del Antiguo Testamento se inscriben en los lugares representados, modifican la forma en que los personajes de los relatos los perciben y llevan a una catábasis figurada, en la que los protagonistas se desplazan a un infierno simbólico, o bien, este último emerge y entra en convivencia con los lugares donde suceden las acciones de los textos. Dichos movimientos dirigen las experiencias espaciales de los personajes hacia lo insólito y lo irracional, hacia el miedo originado por la transgresión a un mandato primigenio. De esta forma, lo múltiple de un espacio y la concurrencia de discursos de diversa índole ponen en tela de juicio la cordura en los protagonistas de los cuentos “Moscas y “Deuteronomio”.

UNA ANSIEDAD ESPACIAL DE ASCENDENCIA BÍBLICA

Demonia es, tras *Los niños de paja* (Almadía, 2008), el segundo libro de cuentos de Esquinca. En este volumen, que consta de nueve relatos, el extrañamiento, el miedo, el malestar y la perturbación se consiguen por vía de espacios que se antojan imposibles o, al menos, que no responden a la lógica racional que impera en los mundos en que viven los personajes y que, por ende, ponen en entredicho la sensatez de estos. Tales características están presentes en lugares comunes en mayor o en menor medida, como el caso de un apartamento donde vive un hombre que libra una batalla, perdida desde el inicio, contra legiones de moscas, o bien, en el subsuelo de una ciudad anónima donde aparecen señales que ordenan la escritura de un segundo Deuteronomio a manera de salvación y como una forma de obtener el perdón.

En “Moscas” y “Deuteronomio” están presentes dos rasgos de lo que Tally Jr. llama ansiedad espacial: la capacidad de la literatura de representar más de un tipo de espacio al mismo tiempo y la captación de dichos espacios de una manera visceral (38-9). En cuanto al primer aspecto, las narraciones muestran su espacio-temporalidad fundamental de igual manera que la cartografía debe registrar más de un lugar a la vez o aludir a las diferentes capas temporales que evoca un mismo lugar (38), como en el caso de *Toda la sangre*. Esto obliga a la voz narrativa a detenerse en los espacios, a no contentarse con una mirada rápida, y genera desasosiego en los personajes. El segundo aspecto postula, por su parte, más que una preeminencia visual para captarlos, un alto componente emocional, alejado de una perspectiva exclusivamente cartesiana. La experiencia que brindan dichos espacios no se centra en el ojo o en la perspicacia de la mente para notar las composiciones o reparar en ciertos elementos o en ciertas constantes, sino que pone de

relieve la polisensorialidad, así como las vivencias de carácter íntimo que se pueden tener en ellos (39).

“Moscas” relata el proceso de un terapeuta mientras revisa las cintas de audio y las notas que tomó en las sesiones que tuvo con un hombre obsesionado con tales insectos. La fijación del paciente llega al grado de comprar pedazos de carne pasada y sangrienta, dejar abiertas las ventanas y esperar que este cebo colocado de manera estratégica en su apartamento atraiga a los bichos, que estos se reproduzcan ahí y él pueda enfrentarse a ellos con un matamoscas, desde su punto de vista, a manera de lucha en defensa de la humanidad y, a la vez, como una suerte de deporte atípico. El apartamento del protagonista, identificado como X, es el espacio donde se desarrolla la vida cotidiana y, en apariencia, no tiene nada especial fuera de un cierto esnobismo que comparten los vecinos del edificio. Así pues, tras la visita que el psiquiatra hace por curiosidad al departamento del hombre, una vez que este último ha abandonado la terapia, relata:

La puerta de acceso general estaba abierta y el edificio solitario: seguramente a esa hora los inquilinos trabajaban detrás de un cubículo por un sueldo que se les iba en pagar la renta. Las ventanas de su apartamento estaban abiertas, como dijo. Me introduje por una de ellas, cerciorándome de que nadie me viera, y recorrí con cautela los pasillos de mosaicos estilo *art déco*. (18)

El aspecto proteico se introduce en este espacio propio de las clases medias de la Ciudad de México mediante un intertexto demonológico proveniente de la Biblia. Con recelo, como si se tratara de supercherías o de cuentos a los que no hay que prestar mucha atención, el médico y narrador afirma en una de las cintas: “Pero basta de distracciones, vamos

a los datos: Belcebú quiere decir ‘Dios de las moscas’ en hebreo. Lutero, por su parte, las consideraba la vanguardia de las legiones infernales” (15). La alusión a esta entidad diabólica —la más importante o el príncipe de los demonios en la tradición siria y, después, en la judeocristiana²— y la forma en que las moscas se reproducen en el apartamento del protagonista agregan un sedimento, una capa temporal que se añade al espacio ordinario —casi anodino— de la casa. La referencia a Belcebú denota costumbres propias de la liturgia de un estrato espacio-temporal lejano al de la narración, pero que determina aspectos fundamentales de la trama: los hebreos se burlaban de los adoradores de Baal a causa de que estos dejaban podrir la carne de los sacrificios dentro de sus templos; en consecuencia, dichos lugares solían estar llenos de moscas (Julien 85), de ahí el epíteto y algunas de las cualidades con que se identifica a ese demonio.

Las prácticas que X lleva a acabo a fin de tener un ejército de moscas contra las cuales batirse reproducen ritos propios de los cultos arcaicos a Belcebú. De esta forma, en un mismo espacio, se congregan el hogar en el que el protagonista emprende la batalla y un espacio ceremonial donde se rendía culto a una deidad pagana. Una vez más, en un texto de Esquinca, tenemos la impresión de que el pasado aflora, de que brota y se entrelaza con el presente, en este caso, por medio de una de las manías que caracterizan al personaje. Dicha imagen se complementa con el hedor del apartamento: “En el aire flotaba un olor dulzón y desagradable, similar al que produce la fruta cuando se pudre.

² Uno de los evangelios asevera sobre la potestad que la tradición atribuía a esta entidad maligna: “Pero los escribas que habían venido de Jerusalén decían que [Jesús] tenía a Beelzebú, y que por el príncipe de los demonios echaba fuera los demonios” (Thompson 956).

Recordé lo que X me dijo de sus cebos de carne; había recipientes, pero estaban vacíos” (18).

Ahora bien, este espacio conformado por elementos simbólicos de un templo fétido —en que la deidad ya reclamó la carne que el protagonista había colocado a manera de ofrenda sui generis— y de un apartamento común se ve complementado por una tercera capa o sedimento. En una de las cintas, X asegura: “si las moscas provienen en efecto del infierno, entonces los humanos cometimos la estupidez de mudarnos a su barrio” (16). En contraposición a la imagen que el personaje toma prestada de Lutero en torno a las moscas como la línea de avanzada de las huestes demoniacas, es decir, como un ejército invasor, son los seres humanos quienes se desplazan en una especie de catábasis que ocurre en el apartamento, una suerte de invasión a un territorio ocupado originalmente por moscas. Así, el protagonista desarrolla su vida cotidiana y su lucha/afición poco común en un escenario que congrega discursos en torno al infierno judeocristiano y elementos propios de rituales que se realizaban en templos antiguos. Tal concurrencia deja entrever un lugar donde predomina la idea de un mal arcaico, de la transgresión, y donde las obras de un demonio son visibles en el presente de la diégesis, a pesar de las incredulidades respectivas de psiquiatra y paciente.

La duda sobre la propia cordura entra en juego en este texto a través de lo inexplicable de las fuerzas de origen espiritual que operan en este espacio proteico del apartamento. Así, al final del relato, el psiquiatra redacta: “La locura es peligrosa porque se contagia. Pero esas dudas se disiparon hace unos momentos, en una pausa que hice mientras escribo estas notas. X se equivocó; los bichos son, en verdad, cosa del infierno: sentí un espasmo en el estómago, me puse la mano sobre la boca y eructé. Cuando la retiré, una mosca salió volando” (19).

A pesar de las exigencias científicas de la profesión del psiquiatra y de los esfuerzos por percibir los lugares y las relaciones que se generan en estos desde una perspectiva lógica o, al menos, que tome la racionalidad como punto de partida, los efectos de fuerzas sobrenaturales confieren una mayor importancia a los elementos relacionados con el desasosiego, con las emociones y las experiencias que suscita el apartamento en los personajes. Los intertextos procedentes de la Biblia y de la tradición judeo-cristiana se encargan, en este caso, de amalgamar lugares pertenecientes a diferentes épocas y, a nivel simbólico, la dimensión terrenal con otra que se podría considerar de carácter espiritual. Ambas dimensiones están regidas por la idea de un mal que se impone en las vivencias del protagonista y que lo llevan a la locura y a la muerte a manos del propio Belcebú:

Me hiqué junto a X y lo observé de cerca. Lo primero que observé es que tenía el abdomen mucho más abultado de lo que recordaba. Después escuché un ruido extraño que brotaba del interior de su cuerpo, semejante al sonido que hacen los cables de alta tensión. Luego su boca se abrió. No creo en las cosas del cielo ni en las del infierno, pero lo que salió de ella ha puesto en duda mi propia salud mental: un torrente de moscas cubrió el techo como la más negra de las noches, y se reagrupó para desaparecer por la ventana en cuestión de segundos... (19)

El contrincante con el que X se bate en el espacio múltiple de su apartamento es el llamado “príncipe de los demonios”. Esta lucha excede el plano simbólico: las moscas hacen las veces de esbirros, de huestes que protegen el territorio del averno que el personaje ha invadido o que, en sentido inverso, invaden este mundo. En el escenario

de esa batalla se dejan entrever capas discursivas y temporales que hacen avanzar la trama del relato. Tanto la locura del protagonista como las dudas sobre la existencia del mundo espiritual en el psiquiatra vienen de este lugar en conflicto caracterizado por una multiplicidad que agrupa tres espacios-tiempo de diferentes densidades, pertenecientes a planos ya sea simbólicos o materiales.

En “Deuteronomio”, un hombre que, por orden de unas voces, asesinó a su hijo es encarcelado y obligado a ocuparse del mantenimiento del alcantarillado de una ciudad sin nombre. Tras un derrumbe en el que la policía da por muertos a todos los integrantes de su equipo de trabajo, el hombre se oculta en un sitio que acondiciona como búnker, en las cañerías que él limpiaba y reparaba durante sus años de encierro. La finalidad del personaje es huir del Armagedón y del Juicio final. En el subsuelo, comienza a redactar un nuevo Deuteronomio, una suerte de “tercera ley” para aquellos que logren sobrevivir al fin del mundo.³ La empresa del hombre consistiría en reinterpretar y reescribir la ley una vez más.

Desde el íncipit del texto, la descripción del lugar posee reminiscencias de un espacio-tiempo infernal, de ascendencia mítica, que combina dos sitios, correspondientes a sendos “mundos” —o, mejor dicho, a sendas dimensiones—. Así pues, el protagonista anónimo escribe a manera de apertura de la narración: “Vine aquí abajo para esconderme de Jesucristo. También, porque hace muchos años las voces dentro de mi cabeza me ordenaron hacer algo terrible. Igual que Abraham obedecí, pensando que se trataba de una prueba del Señor,

³ Cabe recordar que, en griego, la voz “deuteronomio” se compone de *deuteros* y *nomos* y quiere decir “la segunda ley” o la segunda elaboración de preceptos (Thompson 1444).

pero no hubo un Ángel que detuviera mi cuchillo. Desde entonces soy un pecador en penitencia” (83).

Los intertextos de los que Esquinca echa mano en este caso se dejan ver desde la primera línea. La variación de la célebre frase que abre *Pedro Páramo* —“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (61)— denota lo proteico, la simultaneidad, la coincidencia de discursos diferentes que actúan en el espacio y que lo modifican, que agregan estratos a su representación y capas de complejidad a la lectura. Más allá de un simple guiño, el sintagma confiere al sistema de alcantarillado una significación espacial otra, relacionada con dos tradiciones literarias: por una parte, la mexicana; por otra, la bíblica.

En cuanto a la primera tradición, la introducción del cuento remite a tres aspectos fundamentales en el cuento: a Comala, es decir, a un pueblo imaginario donde los espíritus, las presencias fantasmagóricas o entes de *otro* mundo —por llamarlos de alguna manera— conviven con personajes de *este* mundo o, en otras palabras, el espacio simbólico, liminal, que se abre entre la vida y la muerte; a un espacio donde el pasado y el presente están entrelazados de manera perturbadora; así como a los conflictos que se generan a causa de la ausencia de un miembro de la familia, en este caso, en sentido contrario a la novela de Rulfo, del hijo.

En cuanto a la segunda, las referencias en el texto a elementos procedentes del Antiguo y del Nuevo Testamento abundan: los siete años que tenía el niño al momento de su muerte,⁴ la salida de las cloacas

⁴ En el Antiguo y en el Nuevo Testamento, el número siete representa la perfección (Thompson 1392). El cuento de Esquinca alude a esta idea. En los apuntes del hombre, leemos la causa por la que ordenaron al personaje matar a su hijo. Una tarde, tras el miedo que experimenta el padre por pensar que el niño se había perdido, lo ve salir de entre unos

como si se tratara de la resurrección de Lázaro, la prueba por la que pasó Abraham para demostrar que era digno de afrontar los retos que tendría enfrente, el diluvio, el arca de Noé y la escatología, en este caso, por alusiones a la escritura del Apocalipsis en una cueva de la isla de Patmos (83-93), por mencionar unas cuantas.

De este alud de historias que conforman los estratos del texto, me interesan dos. Considero que los relatos bíblicos más importantes para introducir lo proteico en el espacio del subsuelo en el que se oculta el protagonista anónimo vienen de la combinación del infierno judeocristiano y del llamado de Moisés. El primero de ellos se pone de manifiesto tras un segundo derrumbe: se abre una zanja más profunda en la tierra, el personaje cree escuchar voces provenientes del fondo; luego, atribuye los sonidos a su hijo muerto, quien, de acuerdo con el protagonista, lo invita a adentrarse en la nueva capa subterránea disponible para su exploración:

La antorcha poco puede hacer para iluminar la oscuridad que me rodea. La tiniebla del centro de la Tierra es espesa, casi líquida, como si en realidad avanzara en las profundidades del océano. Sin embargo, he notado que el terreno se inclina y ahora desciende. En algunos tramos las rocas parecen contener inscripciones, trazos extraños e indescifrables como jeroglíficos. Quizá sólo son las

juegos del parque al que lo había llevado: “Fue una sensación espeluznante. Y no porque me llenara de temor la repentina desaparición de mi hijo, sino porque me di cuenta de que su ausencia encajaba *perfectamente* en el mundo. Cuando mi hijo emergió segundos después de uno de los juegos en forma de tobogán, riendo como siempre, supe que las voces tenían razón, y que yo debía borrar esa sonrisa. Era demasiado *perfecta*” (88; énfasis mío). La utilización del adverbio “perfectamente” y del adjetivo “perfecta” destacan el peso simbólico de la edad del chico y atribuyen a esta sus cualidades. Dicha perfección lo vuelve digno para un sacrificio de índole ceremonial.

sombras que proyecta la antorcha en las piedras, pero, por momentos, creo que las paredes susurran un lenguaje ominoso. (89-90)

La catábasis del personaje comparte al menos dos elementos con el descenso de Dante en *La Divina Comedia*. Este aspecto se hace presente por medio de una sensorialidad en la que solo se pueden utilizar la vista y el oído. En el canto tercero de “El infierno”, el poeta lee y transcribe los versos escritos en la entrada del inframundo; luego, se asombra: “Esta leyenda de color oscuro, / que vide inscripta en lo alto de una puerta, / me hizo exclamar: ‘¡Cual su sentido es duro!’” (16). Más adelante en el mismo canto, la voz poética se extraña de la oscuridad y de escuchar los sonidos antes de percibir cualquier objeto mediante la vista: “Llantos, suspiros, aúllo plañidero, / llenaban aquel aire sin estrellas, / que me bañó de llanto lastimero” (16). Las inscripciones en las paredes y una oscuridad en la que se distinguen, en una primera instancia, voces ominosas y lamentos, sitúa en un mismo plano simbólico sedimentos de dos épocas en el cuento. Con el espacio de los desagües confluye el infierno judeocristiano. Las alcantarillas son el inicio del camino hacia el averno, a un mundo de tinieblas cuyos muros tienen inscripciones incomprensibles, pero que el hombre identifica como abominables.

El trayecto toma un giro en el lugar que conforman estas cloacas-infierno: el protagonista se adentra en el inframundo para recibir el castigo merecido a causa de la transgresión en la que incurrió. Esto acrecienta el sentimiento de culpa y la locura del personaje:

Tras bajar por esa espiral eterna, llegué ante una cueva en cuyo centro se alzaba una gigantesca zarza ardiente. No era una visión

infernal: era como estar frente al mismo Sol. El calor resultaba insoportable y mi piel comenzó a llenarse de ampollas. Antes de que pudiera regresar por donde había venido, una voz colosal se proyectó desde la zarza incandescente. Me dijo: “¿Creías poder esconderte de mí? Vine por todos. Porque todos cabrán en el infierno”. (90-91)

El relato añade, mediante la figura de la zarza ardiente, un estrato más, a saber, el de los sucesos relatados en el Antiguo Testamento y que habrían ocurrido en el desierto de Egipto. De esta forma, el texto reproduce el llamado de Moisés de forma invertida, a la manera de una *camera oscura*. Como se puede leer en los capítulos dos y tres del libro del Éxodo, el que se considera autor del Pentateuco escuchó la voz de Dios para liberar a los israelitas de la esclavitud, de la misma forma que el protagonista del cuento “Deuteronomio” (Thompson 56-57). No obstante, el personaje de Esquinca no encuentra la libertad, una gesta heroica que cumplir —a pesar de la intención de escribir un libro que haría de leyes de comportamiento para las instituciones e interacciones humanas después del Juicio final—, un propósito elevado para su vida o el perdón de su falta, sino una pena de índole espiritual y corporal. La reescritura de un texto de carácter fundacional y la condena muestran un lugar que se compone de discursos de origen bíblico en términos negativos, donde la culpa y el castigo ocupan un sitio privilegiado y no es “el Dios de los cielos” al que se refiere el segundo libro de Crónicas (Thompson 472), sino “El Dios de las Profundidades” (Esquinca, *Demonia* 91) quien convoca, impone su voluntad y juzga al hombre atormentado del relato.

En el cuento, otro personaje que, en principio debería estructurar su profesión a partir de la racionalidad, duda de su cordura a causa de

los discursos y las prácticas inscritas en los lugares representados en el texto. En este caso, el sargento Gutiérrez, un policía que atiende el llamado de la central e investiga la muerte del hombre, va al Servicio Médico Forense a hablar con el doctor encargado. Este último le entrega una carpeta que contiene el manuscrito del Deuteronomio que escribía el protagonista y el expediente clínico que da cuenta de su muerte. El agente nota que el cadáver está en buen estado en el exterior, pero tiene las vísceras cocidas. Ante este hecho extraordinario, reflexiona, en un ejemplo más de ansiedad espacial: “No sabía qué conclusión sacar de todo aquello, pero de una cosa estaba seguro: en su reporte recomendaría a las autoridades sanitarias que rellenaran ese búnker con cemento. Si por alguna razón había en el drenaje algo más que ratas, no sería él quien bajara a comprobarlo” (93).

El cuento comparte algunos rasgos con “Moscas”, como la reescritura de mitos del Antiguo Testamento y una locura que viene de lo proteico de los espacios, de los aspectos sobrenaturales que tienen su origen en relatos bíblicos y que se reproducen en los escenarios donde habitan ambos protagonistas. Aunado a esto, los dos emprenden sendas luchas que saben perdidas de antemano. De manera simbólica, lo que está en juego es el alma de los personajes: la cordura, los deseos, los miedos y la voluntad, entre otros aspectos. Las disposiciones de estos lugares, ante la pluralidad de discursos que interactúan donde los personajes desarrollan su vida cotidiana, la cordura se antoja imposible. Tales características vienen acompañadas de testigos cuyas profesiones exigen un uso riguroso de la racionalidad y que dudan de su propia sensatez ante las fuerzas del mal que obran en los espacios dinámicos de ambos textos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: LUGARES PROTEICOS Y LOCURA

En dos cuentos de *Demonia*, los espacios congregan discursos provenientes de la tradición e historias bíblicas relacionados con las ideas del mal, la transgresión y la culpa. La multiplicidad de estratos que se materializan en cada lugar plantea *topos* con componentes reales —o plausibles— y cotidianos, que conviven con otros de índole mitológica. En esta concomitancia, resalta la imposibilidad de salvación para los personajes y la condena eterna a causa de una falta imposible de expiar. Los sitios son devenir; comprenden, de manera simultánea, espacios concretos y redes articuladas de significaciones, discursos y acciones concretas que vienen del mundo aludido, pero también de un imaginario que dota al espacio-tiempo de capas complejidad.

Más que un telón de fondo, los espacios proteicos en los dos textos de Esquina modelan las posibilidades de la trama, los deseos, las búsquedas de los personajes y los giros que toman las motivaciones de estos últimos. Dichos elementos derivan de las maneras de entender (se en) los lugares y de las vivencias que pueden ocurrir en ellos, además de que determinan tanto las acciones como la forma en que estas pueden suceder de acuerdo con las condiciones y con la disposición de los escenarios donde se desarrollan los relatos. Considero que esta técnica es fundamental para comprender los subgéneros narrativos de los que echa mano Bernardo Esquina en sus libros. Como ha señalado la crítica, en esta *weird fiction* mexicana, el terror y lo detectivesco conviven con la literatura fantástica, la crónica periodística y elementos de cultura pop, sobre todo el cine y la música (Macari; Torres Mojica 150; Le Gall 200). Las concomitancias de los lugares en los escenarios donde se desarrollan los textos son fundamentales para captar tanto el terror, como los efectos de duda y el miedo de los cuentos.

La cartografía literaria de cada uno de ellos privilegia las experiencias subjetivas por encima de las características que podríamos considerar inherentes a los espacios en que se ambientan las tramas. Los elementos que se podrían considerar objetivos, como las disposiciones y las composiciones de cada sitio, pasan por lo abstracto, por una percepción emotiva, visceral, de las implicaciones de los espacios. De esta forma, los discursos imponen formas de captar, de actuar y de experimentar cada sitio. Este rasgo abona a la creación de una poética de la locura, en la que los lugares desafían las posibilidades de ejercer la racionalidad o de aprehender el mundo de una manera exclusivamente positivista o a partir de la simple observación.

Las catábasis de ambos protagonistas muestra que los mitos bíblicos en la narrativa de nuestro autor generan imágenes comprimidas del mundo. Tal vez podríamos ir más allá y afirmar que generan imágenes comprimidas de mundos en proceso de colapso o de lugares donde las representaciones de un plano que podríamos denominar inmaterial, conformado por el infierno, convive con uno concreto y tiende tanto a su propia destrucción como a la de los protagonistas. En las interacciones entre ambos planos se tejen tramas que expresan el carácter provisional, contingente y móvil de la percepción, y que sitúan el mal y lo siniestro como base de las relaciones humanas.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción de Bartolomé Mitre, Centro Cultural Latium, 1922.

- Alfaro-Vargas, Roy. “Los peces de Cooper y el género detectivesco: del dominante epistemológico al dominante ontológico”. *Revista Espiga*, vol. 15, no. 32, pp. 153-167, 2016, <https://doi.org/10.22458/re.v15i32.1587>.
- 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”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 19, jun. 2019, <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v19-calvo>.
- Esquinca, Bernardo. *Demonia*. Almadía, 2011.
- _____. *Los niños de paja*. Almadía, 2008.
- _____. *Toda la sangre*. Almadía, 2013.
- Gutiérrez Villavicencio, Ramón. “Lo policiaco y lo fantástico en las novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre* de Bernardo Esquinca”. *Sincronía. Revista de filosofía y letras*, vol. 20, no. 69, ene.-jun. 2016.
- Julien, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Traducción de José Antonio Bravo, Robinbook, 2003.
- Le Gall, Erik. “Siento que la ciudad me quiere contar una historia. Entrevista a Bernardo Esquinca”. *Les Ateliers du SAL*, no. 12, pp. 182-201.
- Macari, Enrique. “La otra literatura”. *Letras Libres*, 7 jul. 2015, <https://letraslibres.com/libros/la-otra-literatura/>
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Cátedra, 2000.
- Tally Jr., Robert. *Topophobia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana UP, 2019.
- Torres Mojica, Tarik. “La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos

- Velázquez”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 19, 2020, pp. 143-161, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.292>.
- Thompson, Fank Charles. *Biblia de referencia Thompson*. Vida, 1994.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit, 2007.