

DEMONIOS LATINOS: EL MITO PREHISPÁNICO INDÍGENA COMO MOTIVADOR GÓTICO EN EL RELATO CONTEMPORÁNEO MEXICANO¹

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

Universidad de Costa Rica y Universidad Nacional de Costa Rica

karenalejandra.calvo@ucr.ac.cr

Recibido: 12-06-2017

Aceptado: 24-06-2018



RESUMEN

Con base en el cuento «La noche de la Coatlicue» (2013), del escritor Mauricio Molina, se propone la noción de «gótico mítico amerindio prehispánico» como categoría estética para analizar el tema de lo gótico en la narrativa contemporánea de Latinoamérica y discutir cómo opera esta categoría en relación con el mito de la tradición azteca sobre la diosa Coatlicue. En el análisis de esta figura se establece una correspondencia dialógica con la construcción simbólico-escultórica del monolito de piedra del periodo postclásico tardío mexica hallado en 1790 y que data del año 1250 al 1521 d.C. Las aproximaciones teóricas se apoyan en los estudios góticos de Miriam López, junto con el aporte mitoanalítico de Gilbert Durand y la reelaboración de Juan Herrero Cecilia. Estas consideraciones permitirán analizar la representación del mal, la restauración del rito indígena-cristiano y el animismo escultórico como ejes centrales del nuevo relato de terror mexicano.

PALABRAS CLAVE: gótico, escultura mexica, mito indígena, Coatlicue, animismo.

¹ La presentación oral de algunas de las ideas iniciales de este artículo fueron presentadas en el II Congreso Internacional de Literatura Comparada, organizado por la Escuela de Filología y Literatura y el Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica.

LATIN DEMONS: THE INDIGENOUS PREHISPANIC MYTH AS A GOTHIC MOTIVATOR IN THE CONTEMPORARY MEXICAN STORY

ABSTRACT

Based on the story «La noche de la Coatlicue» (2013) by writer Mauricio Molina, the notion of «mythical Amerindian Prehispanic Gothic» is proposed as an aesthetic category to analyze the theme of the Gothic in the contemporary narrative of Latin America and to discuss how this category operates considering the relation with the myth of the Aztec tradition about the goddess Coatlicue. In the analysis of this figure, it is established a dialogical correspondence with the symbolic-sculptural construction of the monolith of the Late Postclassical Mexican period found in 1790 and date from 1250 to 1521 AD. Theoretical approaches respond to the Gothic Studies of Miriam López, along with the mitoanalytic contribution of Gilbert Durand and the reprocessing of Juan Herrero Cecilia. Both considerations will allow us to analyze the representation of evil, the restoration of the Indian-Christian rite and sculptural animism as central axis of the new Mexican terror story.

KEY WORDS: Gothic, Mexican sculpture, indigenous myth, Coatlicue, animism.



1. INTRODUCCIÓN: EL MITO Y LA LITERATURA

Existe en los estudios literarios actuales una necesidad por replantear la modalidad sobre el abordaje del mito. Esta tendencia denominada en los círculos teóricos como mitocrítica, según la concepción de Gilbert Durand en su texto *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), se preocupa por la interpretación del mito desde su concepción antropológica y social y no exclusivamente como estructura, tal y como Claude Lévi-Strauss lo planteó en un inicio, o bajo las implicaciones de la historia religiosa como lo entendió Mircea Eliade; aunque ambos aportes son innegables bastiones de esta escuela.

El concepto de mitocrítica aplica para esa forma de abordar el texto literario, tal y como se aborda el mito, en aras de acercarse al significado simbólico, descifrar la estructura de lo imaginario y estudiar el camino que el ser humano ha trazado a lo largo de la historia para entender la propia construcción mítica que ha creado. Sigue, a su vez, una metodología en la cual se asu-

me el mito como relato y como modelo narrativo, compuesto por mitemas, esto es la mínima unidad de significado que conforma un mito.

A diferencia de ello, el denominado mitoanálisis posee una preocupación por descubrir los mitos que sustentan un momento cultural determinado y justificar, hasta cierto punto, porque se cita una tradición pasada. Esto es que, tal y como lo indica Fátima Gutiérrez, «el mitoanálisis ampliará el campo de la mitocrítica, ya que su finalidad es la de descubrir cuáles son los mitos patentes o latentes que atraviesan, “trabajan”, o sustentan un determinado momento cultural» (2012: 183).

Se entiende que esta recuperación mítica puede contar con reinterpretaciones que incluyen una figuración animista concreta como sinónimo de idealismo; una alusión sarcástica o paródica con la cual se busca derribar la sacralidad que invistió al mito primigenio; una inversión de roles, valores y jerarquías que, a modo carnavalesco, busca dotar el contenido mítico de un significado extraoficial; y una concepción ambigua sobre el principio y significado real que originó el mito.

Además de estos abordajes, existen distintas concepciones que explican la recurrencia mítica en el texto literario a partir de la idea del mito como una estructura de pensamiento que permea la visión de un colectivo y que tiene similitudes en distintas culturas, tal y como lo entiende Juan Herrero Cecilia.

Los mitos no son, por lo tanto, explicaciones teóricas relacionadas con el pensamiento filosófico o científico, sino que arrancan de la sensibilidad vital más profunda poniendo en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas primordiales de cuyo combate surgió el universo (teogonías, cosmogonías), o entre fuerzas antagónicas que subyacen en la interioridad del ser humano. Los personajes fabulosos de las historias míticas encarnan entonces esquemas y arquetipos del inconsciente colectivo de la humanidad. La organización narrativa de esas historias orienta hacia una forma determinada de resolución del conflicto o la tensión que viven los personajes. La resolución adoptada adquiere una dimensión modélica para el público destinatario del relato porque lo que está en juego en la historia narrada, como puede percibirse en los mitos de la cultura grecolatina, es una búsqueda del equilibrio y la armonía entre la naturaleza humana y el cosmos, respetando ciertas leyes o principios que hacen posible esa armonía, o una búsqueda que conduce hacia la destrucción de la armonía con el otro y con el cosmos porque los personajes se han dejado arrastrar por fuerzas desmesuradas que rompen el equilibrio de la naturaleza desafiando así al destino y desencadenando la vía trágica de la fatalidad. Los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen, por consiguiente, un simbolismo iluminador de signo antropológico, de signo religioso o de signo metafísico; y ese simbolismo ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos.

Por eso mismo, los mitos han sido y siguen siendo una fuente de inspiración para la literatura y para la creación artística. La literatura ha recogido las historias de los personajes míticos para profundizar en su significado permanente y abrir esas historias a la sensibilidad y a las inquietudes de cada época (2006: 60).

Según el criterio de Herrero Cecilia, la riqueza del mito pueden presentarse de varias maneras entre las que se cita «mito originario» condicionado a los mitos primigenios que explican el origen de las cosas que se enmarcan en una dimensión religiosa, fundadora y universal: son mitos que explican la relación del ser humano y su entorno, propios de las primeras civilizaciones e imbuidos dentro de la sacralidad. Los «mitos literalizados» son aquellos que abandonan la forma anónima del pasado y han sido transmitidos por una autoría con nombre y apellido, de una forma más estructurada, como el mito de Prometeo encadenado, cuya versión canonizada y literalizada se debe a Esquilo.

Herrero Cecilia define también el «mito literario» como aquel que se ha integrado a la literatura y que tiene réplicas a lo largo de la historia como el mito de Fausto, que, perteneciendo a la tradición oral, es ya un arquetipo literario, cuyas nuevas versiones se han presentado desde la Edad Media hasta la actualidad. A esta lista se agrega el mito originado desde la sensibilidad gótica, el cual se vincula con un género literario particular (la narración fantástica) y se yergue sobre su propia estructura mítica al proponerse no solo como mito, sino como tema mítico.

Uno de los temas míticos más característicos del género de la literatura fantástica es el tema del *Doble* con el que muchos escritores desde J.P. Richter y desde Hoffmann han intentado dar forma literaria a la misteriosa problemática de la identidad del *yo* y de la identidad del *otro*, a la angustia del desdoblamiento o de la escisión de la conciencia personal, y a la inquietante sensación que produce la percepción de un individuo cuya identidad parece repetir la identidad de otro o confundirse con ella. El tema del *doble* es ambiguo y está abierto a significaciones diversas y contrapuestas.

Puede orientarse hacia el «Yo ideal», el «alma gemela», la identidad soñada de la plena armonía con el cosmos, o puede orientarse hacia la «parte oscura», el peso de la animalidad o de la irracionalidad que subyace dentro de nosotros y que acecha y fascina a la conciencia arrastrada por la dinámica misteriosa del deseo. (...)

Otros temas míticos de la literatura fantástica que han sido «reescritos» de múltiples maneras dando lugar a versiones y enfoques muy diversos son, por ejemplo, el tema del Amor y la Muerte enfocado desde una perspectiva supranatural (la fuerza misteriosa del Amor frente al poder de la Muerte), los

mitos inquietantes y terroríficos del Vampiro o del Licántropo, el tema del Aparecido que vuelve o actúa desde el más allá de la muerte, el Pacto diabólico, el Monstruo o la criatura artificial creada por un científico demiúrgico que asume un poder diabólico sobre la vida y la muerte, el objeto inanimado que se anima y se convierte en ejecutor de un castigo contra alguien que ha transgredido una prohibición, etc. (Herrero, 2006: 68-69).

Para el caso que aquí se estudia, debe indicarse que existe una estrecha relación entre las dos últimas formas de mito, según el haber de Herrero, pues tanto el «mito literalizado» como el «mito literario» son categorías que ayudan a entender la presencia del mito prehispánico como una propiedad temática. Esta presencia no pareciera arbitraria ni gratuita para la literatura latinoamericana moderna y contemporánea; antes bien, el ejemplo propuesto por el cuento «La noche de la Coatlicue» (2013) del escritor mexicano Mauricio Molina, no sería más que uno de los tantos casos en los que se muestra una sólida tradición literaria que se manifiesta en el continente americano desde el siglo XIX y quizá anteriores.

Debe aclararse, sin embargo, que esta preocupación no tendría ni las connotaciones identitarias tradicionales que se han acuñado a textos fundantes de singular renombre como una suerte de cliché crítico, ni tampoco responde a una experimentación novedosa y pujante de los últimos intentos posmodernos de la narrativa latinoamericana actual. Es, y el siguiente apartado lo muestra, una constante que desde hace años se ha tornado una necesidad estética de autores y tradiciones literarias disímiles, pero puestas en común por el hecho de hermanar la tradición mítica prehispánica y amerindia con el gusto gótico.

2. EL MITO PREHISPÁNICO COMO MOTIVADOR GÓTICO

Las corrientes de la ciencia ficción, la novela negra o policiaca, la tradición fantástica y la narrativa de terror han constituido un sólido nicho en la literatura latinoamericana contemporánea. Muchas de estas prácticas se presentan como una réplica a las exigencias mediáticas del momento y otras veces más bien son el resultado de reelaboraciones que la crítica comienza a descubrir hasta este momento por el nuevo aporte que significa su lectura en tiempos de reformulaciones literarias.

Las manifestaciones que de forma más o menos estructurada se han venido escribiendo en países como México, Costa Rica, Chile, Perú, Argentina

y Puerto Rico sobre el relato gótico, han permitido que, poco a poco, se vaya empleando una concepción propia de lo que el narrador latinoamericano concibe como terror, pues claramente existen diferencias respecto al modelo inglés que siempre se cita como la cuna de esta modalidad literaria.

Una de esas notorias disimilitudes está en el empleo de los elementos que funcionan como motivadores góticos. Se parte de la premisa de que en el contexto del gótico latinoamericano no necesariamente se busca establecer una simetría con su homólogo europeo, más aún la distancia con este sobreviene de forma abrupta en los últimos años, cuando las recientes narrativas de América Latina han vuelto sus ojos a la reescritura de las tradiciones indígenas y, con ello, han resucitado y redefinido el mito prehispánico y la simbología que este encierra.

Esta aclaración propone como necesidad primaria establecer una categoría estética que dé cuenta, aunque de forma resumida, de una apropiación conceptual inexistente hasta este momento, pero cuya ausencia teórica es agravada con la presencia de una cantidad considerable de textos que evidencian una tradición extensa en el continente.

A esta literatura centrada en el eje de terror desde la dimensión simbólica del mito prehispánico, permeada por un revisionismo intelectual del imaginario cultural que produce la mitología de la cultura amerindia y que busca generar una versión extraoficial y ficticia de los orígenes y desarrollo de la tradición mítica, le denominó «gótico mítico amerindio prehispánico».

Esta categoría incluye, desde mi punto de vista, las condiciones receptoras del texto, en tanto que puede considerarse como una forma de leer aquella literatura escrita en Latinoamérica en la que se emplea alguna alusión directa o indirecta de los mitos orales, a través de la representación del panteón de las distintas civilizaciones prehispánicas o de las referencias culturales asociadas a figuras heroicas y simbólicas para el imaginario colectivo. Así se explicita la categoría para aquellos casos en los que se incluye el ritualismo religioso o cultural amerindio, como originador u organizador de la materia literaria en un texto de terror fantástico o terror gótico.

Para probar la existencia de esta categoría de análisis se recurre, en primera instancia, a la revisión que Ana María Morales realiza sobre el estudio de la identidad y alteridad presentes desde el mito prehispánico hasta el cuento fantástico de la literatura latinoamericana de años recientes. Aun cuando su enfoque se realiza desde la perspectiva fantástica, algunos de los cuentos que recopila poseen, a su vez, una fuerte carga de terror que bien pueden estudiarse desde la óptica que aquí se plantea.

Desde el modernismo latinoamericano hubo escritores como Rubén Darío interesados en la exploración de la mitología amerindia como parte de un referente exótico y diferenciador del cotidiano inmediato. El cuento titulado «Huitzilopochtli» (1914), basado en la deidad mexicana, presenta una alianza entre lo indígena y lo fantástico y marcaría lo que será un imperativo para las narrativas posteriores que se produjeron durante el siglo XIX y sobre todo en el siglo XX.

«El caballero Carmelo» (1913) de Abraham Valdelomar; «La fiebre amarilla» (1946) de Justo Sierra; «Los cuentos y mitos peruanos» (1947) de José María Arguedas; «La escritura de Dios» (1949) de Jorge Luis Borges; «Chac Mool» y «Por boca de los dioses» (1954) de Carlos Fuentes; «Axolotl» (1956) y «La noche boca arriba» (1956) de Julio Cortázar; «El papagayo de Huicholobos» (1957) de Manuel Romero de Ternereros; «La culpa es de los Tlaxaltecas» (1964) de Elena Garro; «La fiesta brava» (1972) de Emilio Pacheco; «La erosión de la tinta» (2001) de Gerardo Piña, y el polémico caso de los testimonios esotéricos de Carlos Castañeda sobre el mito de don Juan y sus enseñanzas chamanicas, constituyen una modesta lista de ejemplos que, con certeza, dista mucho de ser exhaustiva.

Morales al referirse a este fenómeno afirma que el carácter fantástico, lejos de ofrecer un encauce identitario y cronotópico, se torna un espacio de indudable cuestionamiento, pues el discurso fantástico y su pariente cercano, el gótico, están más llamados a la inquietud y a la transgresión que a una pasividad intelectual.

Es cierto que América heredó muchos rasgos del imaginario mítico anterior al nuevo imaginario mestizo, pero en muchos casos lo transformó de un sistema de creencias tranquilizador y operativo en una oscura red de significados que permanecen ajenos a las personas y por ello misteriosos, de modo que cuando se encuentran frente a algún fenómeno que podría explicarse con leyes religiosas previas no pueden evitar la desazón. ¿Qué mejor entrada necesita lo fantástico? En cuentos como los que he mencionado lo prehispánico es otro por muchas razones. Uno de los grandes mitos de América es la confianza en la vigencia de su pasado prehispánico. Y mientras se le da la espalda a lo indígena actual, una y otra vez se buscan y encuentran las justificaciones para los problemas y las victorias sociales en un mundo anterior a la llegada de los occidentales a tierra americana, sin embargo, en muchas ocasiones ese pasado ideal se niega, o se convierte en una constatación menos satisfactoria de lo que pareciera un discurso oficial. Los vaivenes de la América Latina entre reconocer la deuda con su pasado y negarlo es uno de los lugares comunes a los que se acude en casi cada reflexión sobre la identidad de los pueblos americanos.

Hay que recordar que un mito tiende a explicar y tranquilizar en tanto que un texto fantástico a lo contrario. El pasado en un mito es el espacio donde

se encuentran las razones que explican nuestro mundo, pero en un cuento fantástico el pasado es una ominosa alteridad que acecha un descuido de la razón para destruirla. Independientemente de cual sea la postura oficial sobre la construcción de la identidad nacional, en el imaginario de muchos pueblos americanos pueden imperar las costumbres antiguas, pero en esa colonización plena del sistema de creencias lo prehispánico, lo mítico prehispánico, surge como una peligrosa alteridad que merma el mundo, devora las certezas y puede desestabilizar incluso la propia identidad de los pueblos, así que más vale recordar que el pasado, por más que lo deseemos, nunca vuelve, que perderse en él es peligroso, que acercarse a la horda es una aventura que puede conducir a morir «Por boca de los dioses» (2006: 74).

A la lista antes mencionada por Morales agregó otros ejemplos que siguen esta misma pauta: textos que, sin una afiliación estética particular, movilizan al unísono el mito prehispánico y la tradición de terror. Particularmente cito para los casos de México y Argentina, productores por excelencia de la narración gótica en el contexto latinoamericano, textos como «Coyote» (1956) de Juan Villoro; «Crónica del descubrimiento» (1980) de Alejandro Paternáin; «Ema la cautiva» (1981) de César Aira; «El entonado» (1983) de Juan José Saer; «El hombre que siempre soñó» (2002) de Cristina Rivera Garza y «Cuando Sara Churra despierte» (2003) de Juan Pablo Piñero.

Casos atípicos los señala el teórico peruano Elton Honores en su texto *La civilización del terror. El relato de terror en el Perú* (2014) cuando afirma que las grandes temáticas en las narraciones góticas de ese país se hallan en el temor que se percibía hacia lo andino y hacia lo amazónico, por ser estos ejes de la civilización que ante los ojos de los colonizadores representaban la otredad y lo demoníaco. Cita por caso los cuentos «El chullachaqui» (1939) de Izquierdo Ríos; «El maligno» (1939) de Arturo Burga Freitas, «Tunchi» (1944) de Juan E. Coriat, y «El pingullo macabro» (1958) de Guillermo Thorndike.

Esta dimensión coincide con lo que según Cristina Bravo Rozas se presenta en la literatura de terror de Puerto Rico. En el texto *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico* (2013) se hace mención de la importancia que tuvo, en el desarrollo de esta narrativa, la imagen de lo taíno en textos como «La vigilia» (1992) de Jaime Martínez Tolentino, y «Tres hombres junto al Río» (1959) de René Marqués, en los cuales confluye el sentimiento del miedo, fusionado con leyendas indígenas propias de la cultura popular boricua.

Este ajustado recorrido permite dar cuenta de los antecedentes que clarifican cuál es el panorama que sustenta el cuento contemporáneo de la región. Ya en otro momento he defendido la idea de que la literatura de terror

en Latinoamérica requiere de una categorización diferenciada en la que caben distintas denominaciones que podrían simplificarse en las siguientes: a) «los estudios góticos americanos» vinculados con las producciones escritas en el continente tanto en inglés como español, portugués, francés u otra lengua, que siguen una línea temática muy similar a la de los textos clásicos de terror y sin que se pueda trazar una distinción radical entre ellas y sus homólogas europeas, más que por el hecho de haber sido escritas en América; b) «los relatos tropigóticos o textos góticos tropicales» una definición derivada principalmente de los estudios fílmicos originados de la generación del Caliwood colombiano (compuesta por los también escritores Luis Ospina, Andrés Caicedo, Jairo Pinilla y Carlos Mayolo) y que repercutió en la literatura posterior en la que se construyó una estética interesada en el terror, pero asida en las necesidades sociales, políticas y culturales de Latinoamérica y diferenciada por la espacialidad tropical donde ocurrían los hechos; c) «las narraciones neogóticas» que congruente con las nuevas formas que se reelaboran en el siglo xx, emplean el prefijo neo para referirse a aquellas literaturas que reinventan el gótico del siglo xix y tornarlo congruente con el auge posmoderno.

A estas posibilidades de lectura agrego esta nueva modalidad que denomino «gótico mítico amerindio prehispánico», en la que no solo basta la consideración geográfica o la innovación —como sugieren las denominaciones anteriores—, sino, más aún, busca la recuperación de una tradición inminentemente distinta a la de otras zonas. Esta categoría, sin embargo, no debe entenderse como un gusto teórico por la nomenclatura, tan cuestionada por la teoría literaria actual, sino como un intento por analizar, desde otras, propias y nuevas concepciones estéticas, el material cultural narrativo de Latinoamérica.

3. LA NATURALEZA GÓTICA Y MÍTICO-PREHISPÁNICA EN EL CUENTO

«LA NOCHE DE LA COATLICUE»

El cuento «La noche de la Coatlicue» no puede estudiarse como un fenómeno aislado, ni como una exclusividad literaria en el contexto mexicano, sino como parte de una tendencia que debe aceptarse con mayor producción en la literatura de ese país. Es texto forma parte de una lista de quince cuentos que aparecen en la reciente antología titulada *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México*, en la que como su nombre lo indica, el tópico central gira en torno a la ciudad como escenario y protagonista de hechos sobrenaturales. De esta variada colección, el relato de Mauricio Molina fue elegido por

ser una muestra clara de las nuevas tendencias fantásticas mexicanas y por ser un texto modélico desde la categoría del «gótico mítico amerindio prehispánico» que previamente se he definido.

«La noche de la Coatlicue» es una narración que sigue la tónica de muchos de los relatos fantásticos del siglo xx, en los cuales se congrega la supremacía de la noche como eje de trasmutación espacial de dos realidades disímiles a la que se suma una representación antitradicional de una de las diosas más importantes del panteón mexica.

Desde el título del texto se hace explícita la relación intertextual con el homólogo de Julio Cortázar, «La noche boca arriba», con el cual comparte algunas microestructuras narrativas como el hecho de estar situado en la temporalidad nocturna, aludir a los rituales religiosos de las antiguas civilizaciones ubicadas en México, privilegiar la sensación de asecho, incertidumbre y terror en los personajes, y combinar el estado onírico y de vigilia que, a su vez, marca la separación del espacio urbano presente con el espacio mítico pasado. Más aún ambos textos pueden ser leídos a la luz de la teoría de la banda de Möbius en tanto que aun cuando se proponen dos planos, en su anverso y reverso, confluyen.

El argumento del cuento narra los extraños acontecimientos que le ocurren a Cetrino Borunda, un sujeto al que se describe en los siguientes términos: «enjuta, de fuertes rasgos indígenas, siempre frente a sus inevitables tequila y cerveza, el licenciado Borunda era todo menos un ser mitológico de esos que parecen provenir del sueño o de la pesadilla» (Molina, 2013: 155-156). La acción comienza en «una vieja cantina del centro» donde la voz narrativa intercalada presenta a este personaje como «la personificación misma de todo aquello que se ocultaba debajo de la Ciudad de México» (Molina, 2013: 156).

El relato de Cetrino evoca, en consecuencia, las construcciones pasadas de la ciudad mexicana como la Biblioteca principal, la sede de la Inquisición y, sobre todo, el Templo Mayor de lo que algún día fue el Imperio azteca. Cada noche la voz narrativa y Cetrino discurren sobre temas de naturaleza variada, pero siempre esotérica como el origen del culto a la Virgen de Guadalupe, la antigua veneración de dioses como Tláloc y Huichilobos o los gemelos Quetzalcóatl y Xólotl, la práctica de sacrificios humanos y otros tantos conocimientos del politeísmo azteca.

Una de esas noches Cetrino le revela a la voz narrativa que lleva más de 200 años vagando por las mismas calles del centro de México. Con igual sosiego le cuenta que junto a Lupita, una prostituta de 16 años, concibió un niño que nació con malformaciones, muerto posteriormente, y ante lo cual luego

de dos embarazos más, sin buen resultado, la joven decidió separarse, aunque tiempo después se encontraron.

En su relato Cetrino agrega el histórico hallazgo de la estatua de la Coatlicue en 1790, un descubrimiento que coincide con los registros oficiales del Museo Nacional de Antropología sobre el monolito del periodo posclásico tardío mexica y cuyas fechas de diseño datan del 1260 al 1521 A.C.

Hace doscientos años, en 1790, aquí, muy cerca en el Zócalo, se encontraron dos piedras: una era el Calendario Azteca y la otra, monstruosa, era la Coatlicue. Muy cerca de ellas, en el centro de la Plaza, fueron hallados también —y en esto los historiadores siempre se equivocan al omitirlo en las crónicas— un altar de sacrificios con los huesos de un animal enorme que parecía corresponder a un felino o un reptil, que se perdieron por la superstición o el horror que causaron los hallazgos entre las autoridades virreinales y el pueblo.

En tropel, la gente acudía a verlas, unos para venerarlas y otros para escupirlas y deshonrarlas. Las viejas creencias habían regresado. Yo acudí a verlas muchas veces. En aquellos tiempos trabajaba en la Real Aduana, justo aquí enfrente —dijo señalando hacia los ventanales de la cantina—, pero en mis ratos libres, que por fortuna eran muchos, me dedicaba a leer antiguos manuscritos y otros documentos, de los que ahora llaman códices. Por aquel entonces tenía apenas cuarenta años y sabía interpretar el náhuatl con las habilidades de un tlacuilo. Lo hablaba a la perfección porque mis ancestros eran, por el lado de mi madre, de origen náhuatl y por el de mi padre éramos otomíes. Ambos provenían de familias muy antiguas y contaban con algún dinero, por lo que pude asistir al Colegio de Santiago Tlatelolco, muy cerca de donde vive usted. Así fue como aprendí a escribir en tres lenguas y al final el español me eligió como su hablante, pero para dominar una lengua que no es la de uno se necesitan varias vidas, lo mismo que tuvieron que pasar generaciones para los españoles pudieran entender la lengua de mi ancestro. (Molina, 2013: 159-160).

Cetrino como protagonista de su narración detalla la lectura de la piedra del calendario, diseñada para cumplir con múltiples utilidades, prácticas y sagradas, como la marcación del tiempo para las cosechas y las siembras, pero también para recordar el momento en el que las ofrendas y los sacrificios de sangre se deben a los dioses.

Es esta curiosidad intelectual la que una noche motiva a Cetrino a contemplar, de forma clandestina, el monumento de la diosa y producirse, en consecuencia, una experiencia ominosa. En este punto la narración principal ofrece una pequeña digresión a causa del cambio de escenario. El bar capitalino que funge como receptáculo de la historia inicial, es ahora trocado por la casa de Cetrino en donde se congregan suficientes indicios para alarmar al

narrador, quien identifica revistas y periódicos de hace 30 años en cuyos titulares figura la noticia de monstruosas apariciones de niños desfigurados y ensangrentados que parecieran ser engendrados adrede por progenitores no menos desagradables. Esta situación le permite recordar, a la voz narrativa, la explicación que el mismo Cetrino le diera sobre los rituales dedicados a la Coatlicue en los que se presentaban niños deformes como ofrenda a la divinidad indígena.

En algún momento el mezcal hizo sus estragos y me sumergí en una especie de letargo. Miraba a Borunda pero mis oídos no podían escuchar lo que salía de sus labios. Sus palabras parecían salir del fondo de una cloaca. Literalmente burbujearan, eran de una vibración fangosa, repugnante.

Luego me encontré en el baño. Estaba desmayado. Mi estómago no había soportado tales cantidades de alcohol. Al otro lado de la puerta, Borunda preguntaba si me encontraba bien. El baño era mohoso, musgoso, sucio, abandonado. Un baño de vecindad que emanaba los colores y los olores del antiguo lago fósil. No quise abrir la puerta. Me sentía mal. Estaba asustado. Le tenía miedo a aquel hombre que me hablaba al otro lado de la puerta. En un cesto descubrí un montón de folletos viejos, de hacía veinte, treinta años. En aquellas revistas amarillentas de publicaciones sensacionalistas había encabezados que me dejaron estupefacto. Nace niño de dos cabezas, y entre los párrafos el nombre de Lupita y de Borunda. Niño de tres piernas y un brazo, imágenes impactantes. Una foto horrible de un ser ensangrentado presidía aquellas palabras. Ha parido a varios monstruos que han nacido muertos y lo sigue intentando. El vértigo me invadió de nuevo. Entonces se abrió la puerta con un estrépito. Vi a la Coatlicue y a la Virgen al mismo tiempo. De pronto ahí estaba también Lupita, la mesera. Es una alucinación, pensé antes de desvanecerme por completo (Molina, 2013: 164).

El cuento termina cuando, sin explicación alguna, el narrador es impactado por la presencia al unísono de la diosa Coatlicue, la Virgen de Guadalupe y Lupita, la joven amante de Cetrino. Tal aparición le ocasiona una pérdida de conciencia y al incorporarse se encuentra en medio de una preparación ritual, despojado de su propio cuerpo que de forma antojadiza manipula Lupita y para quien la garantía de la procreación del niño es casi una victoria.

La relación entre el mito de la diosa Coatlicue y la contemporaneidad del relato de terror no puede ser más evidente. Este será el elemento generador de esto que he denominado «relato gótico mítico prehispánico amerindio», puesto que se explicita una relación directa entre la referencia mítica indígena y la sucesión de hechos sobrenaturales de horror. Mejor aún, estos hechos ominosos se generan como una consecuencia de la inmersión de divi-

nidades, actores, rituales o acontecimientos de naturaleza mítico-religiosa indígena que logran mantener el estupor generado por la impresión de miedo que busca todo texto gótico.

Como señala Miriam López (2010a), la lógica que mantiene activo el relato de terror no es sino aquella pervivencia del misterio que desoye la imposición racional y congrega la lucha de las fuerzas negativas y positivas que se conciben en un texto de naturaleza gótica. La ambigüedad y la confusión son, bajo la concepción de López, un síntoma que puede presentarse como parte del enigma que retrasa la revelación final, tal y como ocurre en este texto.

La historia intercalada de Cetrino, él como personaje indígena y como mediador de la experiencia con la diosa Coatlicue, es una representación de la importancia que tiene la mitología mexicana en la conciencia de ese otro personaje anónimo y que narra desde periferia los acontecimientos que sigue sin entender hasta que es ofrecido como inmolación.

La escultura potenciadora del terror en el relato es por su funcionalidad y representación, el elemento con mayor peso referencial mítico del cuento. Este monolito (Figura 1), según los datos históricos del Museo de Antropología de México, fue hallado el 13 de agosto de 1790, en el marco de la restauración arqueológica del Templo Mayor por parte de las entidades españolas virreinales, durante el renacimiento mexicano. Esta estatua es una de las tantas representaciones de la diosa que se lograron rescatar, pero la única que por sus dimensiones,² diseño y simbolismo ha pasado a ser un ícono esencial de la escultura monumental del llamado periodo posclásico.

Apellidada como «la diosa de las faldas de serpientes» su composición es tan compleja como enigmática y ha sido motivo de innumerables interpretaciones entre las cuales el elemento conciliador es señalar su carácter dual: dadora y devorada de vida. Según el antropólogo Leonardo López Luján esta piedra ha sido incomprendida por muchas razones, la primera de ellas por no cumplir con la estética de Occidente y por constituir lo que él denomina una biografía cultural de los objetos, es decir, por ser un registro del conflicto entre la relación del objeto y su entorno: lo que dice el objeto y lo que nos dice.

La Coatlicue («La de la falda de serpiente») representa a un ser antropomorfo que, aunque inmóvil, está listo para atacar. Ha perdido la cabeza, las manos y parte de las piernas, pero sin menoscabo de su vitalidad. Las partes amputadas son suplidas con amenazadoras serpientes preciosas que simbolizan sangre fe-

2 Según los datos técnicos la pieza de piedra arenisca registra 350 cm de alto, 130 cm de ancho y 130 cm de profundidad. Actualmente es exhibida en la Sala Mexica del Museo de Antropología.

cundadora y con patas de águila que califican a la diosa como hechicera. Bajo su collar —formado por un cráneo, manos cercenadas y corazones— se entrevén dos senos flácidos y un pliegue abdominal, huellas indelebles de su misión procreadora. La Coatlicue viste una falda de ofidios que le confiere el nombre y la vincula a los poderes de la germinación. Una serpiente de dos cabezas ciñe la falda y sujeta por atrás una compleja divisa con un cráneo y rematada por caracoles. Sobre su espalda se talló un 12-Caña alusivo a la brujería y, en la cara inferior, un 1-Conejo y un Tlaltecuhltli relativos al mundo telúrico (López, 2011: 170).

Con este registro se reconoce que la razón primigenia del protagonismo de esta diosa reside en la gran cantidad de detalles simbólicos que posee y que la proponen como diosa, madre y demonio. Esta fatídica triada ha sido estudiada desde múltiples ocasiones por la intelectualidad mexicana, pues constituye un *mysterium tremendum et fascinans*, tal y como lo señaló Octavio Paz, para quien la diosa constituye un acto de escandalosa ambigüedad.

Me pregunto si la famosa escultura de *Coatlicue* que se encuentra en nuestro Museo Nacional, enorme piedra repleta de símbolos y atributos, no merecerá el calificativo de primitiva —aunque pertenezca a una época histórica bien determinada—. No: se trata de una obra bárbara, como muchas de las que nos dejaron los aztecas. Bárbara porque no tiene la unidad del objeto primitivo, que nos presenta la realidad contradictoria como una totalidad instantánea, según se ve en el poema pigmeo; bárbara, asimismo, porque ignora la pausa, el espacio vacío, la transición entre un estado y otro. (...) No olvido que la *Coatlicue*, más que una forma sensible, es una idea petrificada. Si la vemos como discurso en piedra, simultáneamente himno y teología, su rigor puede parecernos admirable. Nos impresiona como haz de significado, nos deslumbra por su riqueza de atributos e inclusive su pesadez geométrica, no exenta de grandeza, puede aterrorizarnos y horrorizarnos —función cardinal de la presencia sagrada. Imagen religiosa, *Coatlicue* nos anonada. Si la vemos realmente, en lugar de pensarla, nuestro juicio cambia. No es una creación sino una construcción. Los distintos elementos y atributos que la componen no se funden en una forma. Esa masa es una superposición; más que un amontonamiento es una yuxtaposición. Ni semilla ni planta: ni primitiva ni clásica. Tampoco es barroca. El barroco es el arte que se refleja a sí mismo, la línea que se acaricia o se desgarrar, algo así como el narcisismo de las formas. Voluta, espiral, juego de espejos, el barroco es un arte temporal: sensualidad y reflexión, arte con que se engaña el desengañado. Abigarrada, congestionada, la *Coatlicue* es obra de bárbaros semicivilizados: quiere decirlo todo y no repara en que la mejor manera de decir ciertas cosas es callarlas. Desdeña el valor expresivo del silencio: la sonrisa del griego arcaico, los espacios desnudos de Teotihuacan, la línea danzante de El Tajín. Rígida como un concepto, ignora la ambigüedad, la alusión, el decir indirecto (1994a: 296).

Este bloque escultórico presume de ser, entonces, una figuración de lo femenino, claramente identificado por su torso desnudo, sus pechos caídos, el cinturón adornado con un cráneo humano y la falda tejida de serpientes —de la que deriva su nombre— como símbolo de fertilidad. Pese a esos atributos, el monolito congrega también gran cantidad de elementos bélicos como la actitud amenazante de sus extremidades, el collar diseñado con corazones y manos humanas resultantes de los sacrificios y, sobre todo, su propio cuerpo cercenado y representado por los círculos y ondulaciones que se ubican en sus pies y cuello.

Súmase a esto la ya clásica representación antropomórfica de las divinidades indígenas, aquí determinada por una cabeza compuesta de dos grandes serpientes enfrentadas en las que se muestran colmillos y lenguas bífidas asociadas con la sangre, los pies traspuestos de águila y una base corporal humana que, como se muestra (Figura 1) responde a la imagen de una mujer que, vista en conjunto, conforma un todo triangular, tanto en posición frontal como lateral, síntesis de la construcción piramidal tan usual en la cosmovisión azteca.



Figura 1. Coatlicue

Archivo digital de las colecciones del Museo Nacional de Antropología³

3 CONACULTA-INAH-CANON. Número de catálogo: 11.0-03329. Número de inventario: 10-0001153.

Cabe señalar que su iconografía corresponde con las versiones míticas de múltiples manifestaciones orales y escritas, la más conocida el *Códice florentino* del siglo XVI, la célebre obra de Fray Bernardino de Sahagún escrito en náhuatl, español y latín. Aun cuando existen diferentes versiones del mito, en el Libro III, apartado I del código se cuenta la historia de la diosa madre Coatlicue quien un día, mientras barría en lo alto del cerro Coatepec, quedó embarazada de una hermosa pluma que bajó del cielo. Sus otros cuatrocientos hijos, instigados por los celos de su hermana Coyolxauhqui, deciden cortar la cabeza de su madre ante lo cual nace el dios sol Huitzilopochtli, quien venga a su madre y decapita a su hermana, de cuya cabeza nace la luna y de cuyo cuerpo se genera la tradición de hacer rodar los miembros de las víctimas desde lo alto del altar, después del sacrificio. Tal es como la presenta el cuento:

No sé en qué momento percibí el movimiento de la diosa —prosiguió— el hecho es que las dos cabezas de serpiente, el collar de cráneos, el rostro de cangrejo, la falda de culebras, las garras de ocelote, todo aquello petrificado e inmóvil de pronto se puso en movimiento y un rugido espeso, burbujeante, como proveniente del lodo más profundo, estalló en la noche y su eco aún hoy sigue resonando en mis oídos.

Por supuesto la Coatlicue no es azteca, es algo mucho más antiguo y espantoso. Tengo para mí, a juzgar por lo que percibí aquella noche, que se trata de un ser real que siempre ha habitado el lago mohoso y subterráneo. Los dioses no desaparecen, ¿sabe usted?, sólo se retiran y éste es el caso de la Coatlicue (Molina, 2013: 162).

La fuerza de la figura como la Coatlicue radica, pues en valores asociados a su afinidad sanguinaria, su apetito voraz por el sacrificio y su generación de atracción y repulsión al mismo tiempo. Junto a esta característica se suma lo que es imperativo de otros relatos que siguen la lógica definida anteriormente, al determinar lo gótico mítico a través del animismo. La entidad divinizada se torna particularmente ominosa cuando adquiere vida y cuando, como en el relato de Carlos Fuentes *Chac Mool*, la piedra logra superar su estatismo e invade el espacio de la cotidianidad. Esa transgresión deviene entonces en las manifestaciones que la escultura realiza para obtener las víctimas para su sacrificio. Al final la revelación será garante de la vida eterna de la diosa, no así del narrador-protagonista a quien se le descorporaliza como una suerte de sacrificio.

Me despertó Lupita en la cama de Borunda. Me miró con ternura. No me sorprendió ver a una mujer muy joven.

—No te preocupes, ya todo está bien. Yo me encargo, mientras, descansa. Esta vez vivirá nuestro hijo, ahora sí va a nacer...

En el piso del baño, amontonado como un disfraz de piel, vi mi propio cuerpo, el traje que había llevado durante treinta años y del que había sido despojado. Lupita lo dobló como si se tratara de una escafandra de hule y lo metió en una bolsa de basura. Ya era Borunda. Lupita regresaría conmigo al anochecer. Había que prepararse para los rituales dedicados a la Diosa. Lupita debía embarazarse de nuevo. Nunca más supe de mí mismo (Molina, 2013: 165).

Coatlicue, al mismo tiempo, se propone como desdoblamiento, sea en la figura de Lupita —como nueva generadora de vida y de apoderada literal y sexual del cuerpo del narrador—, sea como la nueva representación de la Virgen de Guadalupe con la que constantemente se establece un paralelismo religioso, nada nuevo en el contexto mexicano. «A pesar de su ebriedad, Borunda no abandonaba el tono ceremonioso al hablar. La Coatlicue es la Virgen de Guadalupe desollada, vista desde dentro, lo que se oculta dentro de ella: un ser multiforme, muda encarnación de la vida y de la muerte» (Molina, 2013: 164).

Esta misma asociación aparece en otros relatos mexicanos contemporáneos como «De cómo Guadalupe bajó a la Montaña y todo lo demás» (1977), de Ignacio Betancourt, y en ensayos críticos como el de Jacques Lafaye titulado *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México. Abismo de conceptos. Identidad, nación, mexicano* (1977). Aun cuanto este sincretismo pareciera haberse asumido con naturalidad por la cultura popular mexicana, no deja de existir en el texto una suerte de preocupación por la confluencia religiosa, en la cual se evidencia su marca ideológica.

Había una pequeña estatuilla de barro negro verdoso que representaba a la Coatlicue en todos sus detalles. Una reproducción del clásico grabado de León y Gama presidía la pequeña sala y justo enfrente había un altar dedicado a la Virgen de Guadalupe. Vi las constelaciones en su manto, las mismas que marcaban el inicio del solsticio de verano y la llegada de las lluvias, la crecida del lago, el tiempo de la cosecha. La Virgen de Guadalupe y la Coatlicue me parecían tan disímiles que cualquier parentesco me parecía monstruoso. La Coatlicue era una figura repugnante, un ser sin pies ni cabeza, una especie de alebrije prehispánico. La Virgen de Guadalupe, en cambio, emanaba una gracia maternal. Mientras abría una botella de mezcal y servía un par de tragos en sendos caballitos de barro, pareció leer mi pensamiento (Molina, 2013: 163).

A esta dualidad de caracteres se suma la dualidad temporal, separada por la inmersión de un tiempo histórico y pasado, y otro de ubicación presente. Este traspaso de lo mítico a lo actual genera, igual que en las narrativas fantás-

ticas, un punto de corte que separa la narración en dos planos. Esta ranura, no obstante, es generada por una tridimensionalidad cronotópica configurada de la siguiente manera: primero la mención específica del Templo Mayor y el hallazgo en 1790 del monolito de la Coatlicue; segundo la aclaración que hace Cetrino de los 200 años que tiene vagando por las calles de México, con lo cual se insinúa que la acción del bar y de la consumación de los hechos sobrenaturales se desarrolla en 1990; y finalmente la confirmación de Lupita sobre el extraño estado de eternidad que sufre su compañero, Cetrino, al señalar que lo conoció hace 40 años, cuando tenía 16 años, esto es justo a la mitad del siglo xx, y que desde entonces nunca ha percibido algún cambio en su apariencia.

Estoy tan cansado —dijo mirando hacia los ventanales opacos donde la lluvia se agolpaba como un molusco tratando de entrar—... a veces todavía me parece oler las estancadas del viejo lago y me parece que la Santa Inquisición sigue existiendo. ¿Sabe usted?, llevo vagando en estas calles más de doscientos años.

Le eché una mirada burlona pero no me atreví a contradecirlo. Algo en su silencio logró ponerme muy incómodo. ¿Qué podía decirle? El alcohol, pensé, ya había hecho su trabajo. Aún así, después de dejar pasar algunos minutos y de darle un par de tragos a mi tequila, algo me impulsó a preguntarle:

—¿Y ha cambiado mucho la ciudad desde entonces?

—Sólo le pido que no se burle y a las pruebas me remito —respondió tajante.

Llamó a Lupita y cuando la tuvo enfrente la miró a los ojos y le preguntó:

—Lupe, a ver, ¿desde cuándo me conoces?

Lupita lo miró con la sorpresa de alguien que está revelando un secreto largamente compartido. Después de guardar silencio unos instantes, sopesando su respuesta, dijo con resignación:

—Desde hace como cuarenta años. Yo tenía dieciséis.

—¿Y qué ha pasado desde entonces?

—Que sigues siendo el mismo viejo... Tú no te puedes morir.

Después de mirarlo con resentimiento, Lupita se dio vuelta y pensé en lo horrible que sería, de ser verdad, vivir cerca de una persona para la que no pasa el tiempo (Molina, 2013: 157-158).

La degradación final del protagonista se reconoce desde su inmersión en este tiempo y espacio míticos que originan su ruptura con la realidad cotidiana. Cetrino se manifiesta como un actualizador de ese contenido mítico: lo reescribe, lo reelabora a partir de su relato y le resucita al establecer una relación con el narrador.

La propuesta de Herrero Cecilia (2006: 74) hace eco cuando señala que muchas veces la función del intertexto mítico es establecer una distancia críti-

ca, caricaturezca o paródica con el fin de desmitificar al mito y generar con ello una nueva dimensión simbólica o una crítica a los esquemas y arquetipos aceptados por un colectivo, tal y como sucede en el contexto mexicano con la religiosidad popular mariana.

Este revisionismo de la figura de la Coatlicue permite traer a colación la transformación interpretativa que a lo largo de los siglos tiene la presencia del mito amerindio en el contexto latinoamericano. Una transformación que pasa de la primigenia satanización colonizadora a la redefinición estética de la literatura contemporánea. Tal es como lo concluye Octavio Paz:

La carrera de la *Coatlicue* —de diosa a demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra— ilustra los cambios de sensibilidad que hemos experimentado durante los últimos cuatrocientos años. Esos cambios reflejan la progresiva secularización que distingue a la modernidad. Entre el sacerdote azteca de la veneraba como una diosa, y el fraile español que la veía como una manifestación demoniaca, la oposición no es tan profunda como parece a primera vista; para ambos la *Coatlicue* era una presencia sobrenatural, un «misterio tremendo». La divergencia entre la actitud del siglo xviii y la del siglo xx encubre asimismo una semejanza: la reprobación del primero y el entusiasmo del segundo son de orden predominantemente intelectual y estético. Desde finales del siglo xviii la *Coatlicue* abandona el territorio magnético de lo sobrenatural y penetra en los corredores de la especulación estética y antropológica. Cesa de ser una cristalización de los poderes del otro mundo y se convierte en un episodio de la historia de las creencias de los hombres. Al dejar el templo por el museo, cambia de naturaleza ya que no de apariencia.

A pesar de estos cambios la *Coatlicue* sigue siendo la misma. No ha dejado de ser el bloque de piedra de forma vagamente humana y cubierto de atributos aterradores que untaban con sangre y sahumbaban con incienso del copal, en el Templo Mayor de Tenochtitlan. Pero no pienso únicamente en su aspecto material sino en su irradiación psíquica: como hace cuatrocientos años, la estatua es un objeto que, simultáneamente, nos atrae y nos repele, nos seduce y nos horroriza. Conserva intactos sus poderes, aunque hayan cambiado el lugar y el modo de su manifestación (Paz, 1994b: 76).

4. CONCLUSIONES

La noción de lo gótico mítico prehispánico se ha propuesto como una nueva categoría de análisis en el contexto de los estudios góticos latinoamericanos. El innegable corpus que puede leerse desde esa modalidad literaria es tan diverso como desconocido y resulta necesario que desde la misma crítica

del continente se genere un espacio de discusión, no solo desde los marcos teóricos canónicos y establecidos, sino desde estos nuevos intentos por teorizar a la par de las exigencias que dicta la literatura en nuestro contexto.

Sin deseos de formular una nomenclatura rígida, se considera que cuando existe un conjunto de textos que comparten una visión estética tan poco estudiada como el caso que se analiza, se debe apoyar la construcción terminológica en las mismas fuentes con las que cuenta la nutrida literatura de países como México, Costa Rica, Puerto Rico, Perú y Argentina.

Se define la idea de que efectivamente existe en la literatura del siglo xx y xxi una necesidad no solo de resucitar el mito prehispánico como lo confirman las ya canónicas novelas como *Pedro Páramo*, *Terra Nostra* y *Hombre de maíz*, por citar algunas, sino también una urgencia por revertir, criticar y parodiar la tradición mítica del continente a partir de modalidades literarias de ruptura como la modalidad fantástica y gótica.

En «La noche de la Coatlicue» se evidencia la inmersión de lo sobrenatural y la generación de terror alimentada desde la variabilidad del mito, del paralelismo religioso entre el panteón cristiano e indígena, de la inmersión de la politemporalidad mítica y actual, de la alusión a la ritualidad y a las creencias de un pretérito azteca, y de la visualización de una ciudad fantasma actual que se debate entre la modernidad y el pasado innegable del tiempo. Queda pendiente establecer ahora el diálogo de estos elementos que parecerían singulares en el relato, pero que lejos de ser un comportamiento individual, dictan la lógica del relato de terror latinoamericano por lo menos de los últimos cien años.

Cabe agregar que a la par de este cuento existe una cuantiosa producción de textos fantásticos en los que también se visualiza el mito prehispánico y garantiza la existencia del gótico en la literatura mexicana contemporánea. Será tarea posterior de la crítica literaria poner especial atención a la evolución de estas nuevas manifestaciones y a las venideras.

BIBLIOGRAFÍA

- BETANCOURT, Ignacio (1977): *De cómo Guadalupe bajó de la montaña y todo lo demás*, J. Mortiz, México.
- BOTTING, Fred (1999): «Future Horror (the Redundancy of Gothic)», *Gothic Studies*, vol. 1, núm. 2, pp. 139-156. <<https://doi.org/10.7227/gs.1.2.1>>
- BRAVO, Cristina (2013): *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*, Editorial Verbum, Madrid.

- CORTÁZAR, Julio (2002): «La noche boca arriba», *Fuego final*, Alfaguara, Madrid.
- DELHALLE, Jean, y Albert LUYKX (1992): «Coatlicue o la degollación de la madre», *Indiana*, vol. 12, pp. 15-20.
- DURAND, Gibert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción al arquetipo general*, Taurus ediciones, Madrid.
- GÓMEZ, Felipe (2007): «Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical», *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 12, núm. 18, pp. 121-142.
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012): «La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos», *Thélème*, vol. 27, pp. 175-189. <https://doi.org/10.5209/rev_thel.2012.v27.38931>
- HERRERO CECILIA, Juan (2006): «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille*, núm. 2, pp. 58-76.
- (2000) *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- HONORES, Elton (2014): *La civilización del terror. El relato de terror en el Perú*. Amalga, Perú.
- KLEIN, Cecilia (2008): «A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, 'Snakes-Her-Skirt'», *Ethnohistory*, vol. 55, núm. 2, pp. 229-250. <<https://doi.org/10.1215/00141801-2007-062>>
- LAFAYE, Jacques (2002): *Quetzalcóatl y Guadalupe: La formación de la conciencia nacional en México. Abismo de conceptos. Identidad, nación, mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- LÓPEZ, Alfredo (2001): «Fray Bernardino de Sahagún frente a los mitos indígenas», *Ciencias*, vol. 60-61, pp. 6-14.
- LÓPEZ, Leonardo (2011): «Culturas del Centro de México en el Posclásico Tardío», en Mónica Villar, *Catálogo esencial. Museo Nacional de Antropología. 100 obras*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 165-188, disponible en <<http://www.mesoweb.com/about/articles/SalaMexica.pdf>> [consulta 1 de mayo de 2017]
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2011): «Entre la novela negra y la estética gótica», *InterseXiones*, núm. 2, pp. 181-196.
- (2010a): «El género Gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?», *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p370/07031618769625384197857/p0000001.htm#I_0_> [5 de agosto de 2011].
- (2010b): «Teoría de la novela gótica», *Biblioteca Virtual Cervantes*, disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p370/68071519806130506300080/p0000001.htm#I_0_> [5 de agosto de 2011]
- MARTÍNEZ, Sara (2010): «Nuestra Señora de Guadalupe. Mito-narración-argumentación», *Decires*, vol. 12, núm. 15, pp. 53-70.
- MATOS-MOCTEZUMA, Eduardo, y Leonardo LÓPEZ (2012): *Escultura Monumental Mexica*, Fondo de Cultura Latinoamericana, México.
- MOLINA, Mauricio (2013): «La noche de Coatlicue», en Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte (eds.), *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la ciudad de México (xix-xx)*, Tomo I. Editorial Almadía S. C., México.
- MORALES, Ana María (2008): «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico», *Hipertexto*, núm. 7, pp. 68-76.

- ORDIZ VÁZQUEZ, Javier, e Inés ORDIZ ALONSO-COLLADA (2012): «Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos», *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, vol. 18, pp. 315-332.
- ORDIZ, Inés (2014): «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica», *Badebec*, vol. 3, núm. 6, (marzo), pp. 138-168.
- PAZ, Octavio (1994a): *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, Fondo de Cultura Económica, México.
- (1994b): *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- PUNTER, David (1996): *The Literature of Terror, Modern Gothic*, Longman, Londres y Nueva York, vol. II.
- PUNTER, David, y Glennis BYRON (2010): *The Gothic*, Blackwell, Oxford.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- SAHAGÚN, Bernardino (1829): *Historia general de las cosas de Nueva España*, Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, México.
- STEVENS, David (2010): *The Gothic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.