

**CIUDAD, TERROR Y MITO: LA CONCEPCIÓN DEL GÓTICO LITERARIO
DESDE EL MITO PREHISPÁNICO EN LOS CUENTOS *LA LLORONA* DE
ARTEMIO DEL VALLE-ARIZPE, *LA FIESTA BRAVA* DE JOSÉ EMILIO
PACHECO Y *AÑO CERO* DE BERNARDO ESQUINCA**

City, Terror and Myth: the Conception of the Literary Gothic from the Prehispanic Myth in the Stories La llorona by Artemio del Valle-Arizpe, La fiesta brava by José Emilio Pacheco, and Año cero by Bernardo Esquinca

KAREN ALEJANDRA CALVO DÍAZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA, UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
(Costa Rica)

kaacdi@gmail.com

Resumen: esta lectura busca confirmar el vínculo entre el mito prehispánico y las modalidades de lo fantástico y lo gótico en los relatos mexicanos “La llorona” (1936) de Artemio del Valle-Arizpe, “La Fiesta brava” (1972) de José Emilio Pacheco y “Año cero” (2010) de Bernardo Esquinca. A partir de la categoría denominada “gótico mítico prehispánico” se analiza el eje de terror unido a la dimensión simbólica explícita en los motivos míticos y la cosmovisión amerindia. La categoría propuesta justifica la presencia del mito prehispánico como originador y organizador de la materia literaria de los cuentos seleccionados y establece, a partir de ellos, una conexión con otros textos latinoamericanos que comparten esta misma visión estética.

Palabras clave: mito, prehispánico, gótico, ciudad, literatura mexicana

Abstrac: This reading seeks to confirm the link between prehispanic myth and the fantastic and gothic modalities in the Mexican stories "La llorona" (1936) by Artemio del Valle-Arizpe, "La fiesta brava" (1972) by José Emilio Pacheco and "Año cero" (2010) by Bernardo Esquinca. Starting from the category called "Prehispanic Mythical Gothic", the concept of terror is analyzed, together with the symbolic dimension explicit in the Amerindian mythical motives and worldview. This study proposes prehispanic myth as the originator and organizer of the literary matter of these selected stories and establishes, from them, a connection to other Latin American texts that share this same aesthetic vision.

Keywords: Myth, Prehispanic, Gothic, City, Mexican Literature

Introducción

La emancipación literaria del siglo XX en la literatura latinoamericana colinda con las propuestas posmodernas de expansión y globalización que afianzaron un proceso creativo y dinámico en una literatura que ya desde el siglo XIX había mostrado una clara diferencia frente a su homóloga europea y estadounidense.

La virtud de esta diferencia radica no sólo en aspectos de orden geográfico, en los que, se sabe, la literatura del continente ha imperado por una abierta referencialidad espacial, sino también por la invención de estéticas como el modernismo decimonónico, las vanguardias como el estridentismo mexicano, el creacionismo chileno y el ultraísmo argentino, y las siempre citadas tendencias que catapultaron la fama literaria de América como el realismo mágico y lo real maravilloso.

En estos actos de lectura y de producción literaria la presencia mítica prehispánica no ha estado ausente del todo, pues desde los textos coloniales el tema indígena, su forma y organización de pensamiento, su religión y cosmovisión, han originado una fuerte inclinación que pervive hasta la actual literatura en la que países como México y Perú muestran un adelanto respecto a otras latitudes.

La tendencia del siglo XX sigue la línea trazada por la conceptualización de la “corriente indigenista” en la que destacan múltiples debates literarios, políticos y antropológicos. Esta corriente enmarca una serie de textos literarios que, desde inicio del siglo, presentaban como tema, motivo y propósito la realidad indígena, vista desde los ojos ajenos del mestizo y en la que se busca, en parte, superar la imagen exotizada, heroica y romantizada del indígena, asociada con la visión del buen salvaje, heredada del indianismo del siglo XIX.

La mayoría de los defensores de esta corriente, como José Carlos Mariátegui y Tomás Escajadillo, consideraron como requisito la presencia de un “sentimiento de reivindicación social” para la consideración de un texto como indigenista; sin embargo, desde nuestro haber esta postura requiere de una visión mucho más amplia.

Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, replantó esta posición a partir de su estudio sobre un grupo de textos de tema indígena en los que, aunque prevalecía un carácter eminente denunciador, también se superaba el correlativo realista de las primeras manifestaciones. Así estos textos literarios conjugaron la referencia mítica, a la par de los cuestionamientos que suelen aparecen en el denominado indigenismo ortodoxo:

En este orden de cosas [hay] que poner de relieve que el indigenismo, el mejor indigenismo, no sólo asume los intereses del campesinado indígena; asimila también, en grado diverso, tímida o audazmente, ciertas formas literarias que pertenecen orgánicamente al referente. Se comprende que esta doble asimilación, de intereses sociales y de formas estéticas, constituye el correlato dialéctico de la imposición que sufre el universo indígena del sistema productor del indigenismo: es, por así decirlo, su respuesta. De aquí se desprende que el trabajo crítico sobre el indigenismo no puede seguir realizándose en función excluyente del

criterio de "interioridad". Es habitual, en efecto, que la crítica examine los textos indigenistas en términos de una relación mimética entre representación literaria y referente, presuponiendo que esa relación será tanto más valiosa y esclarecedora cuanto más interior ("desde dentro") sea la perspectiva del autor. Aunque el indigenismo tiene una inequívoca vocación realista, y aunque sus obras efectivamente intentan plasmar representaciones fidedignas del mundo indígena, lo cierto es que —al lado de esta capacidad mimética— el indigenismo ensaya otra forma de autenticidad, más compleja, que deriva de la mencionada asimilación de ciertas formas propias del referente, asimilación que implica un sutil proceso artístico que obviamente es tan importante —o más— que el cumplimiento de la decisión realista. (Cornejo, 1978: 21)

Pese a este debate, iniciado ya hace un tiempo, sobre si la incursión mítica prehispánica merece el apelativo indigenista o no, pretendo, como ya lo hice en otro momento, justificar la armonía que algunos relatos mexicanos del siglo XX han venido a trazar entre los mitos prehispánicos y amerindios con la tendencia de terror. Esta consideración podría ampliar los juicios que algunos teóricos han propuesto bajo la nómina del "neoindigenismo", al cual, en la mayoría de las ocasiones, se le ha reducido al empleo del realismo mágico con vistas "a revelar el elemento mítico del universo indígena" (Cornejo, 1984: 549).

Sin embargo, la justificación del mito en la literatura latinoamericana, a mi juicio, debe superar la carga identitaria que se le ha adjudicado como marca distintiva, y propuestas como las de Jaime Valdavieso en las que se resalta el mito como un imaginario del pasado en el que subyace una necesidad utópica, por tratarse de una actualización de referentes anclados en el pasado con proyecciones en el presente o el futuro de los textos narrados.

Hoy casi nadie desconoce que el descubrimiento de América llevaba en sus entrañas la búsqueda y posibilidad de las utopías. Pero, quizás muy pocos habrán pensado que la utopía conlleva, a la vez, el mito. La utopía: un mito al revés, proyección, anhelo, en lugar de nostalgia. Y ambos son igualmente una necesidad y una conformidad: gracias a ellos, escapamos a los terrores de la cotidianidad, de la historia y conocemos el sentido transubjetivo, trascendente de la vida: el arquetipo, la estructura básica y general de la existencia. (1990: 275-276)

Ante ello cabe preguntarse cuál es la justificación para que una serie de relatos del siglo XX haya armonizado el mito prehispánico con la modalidad de terror, sin una pretensión de correlevancia realista o mimética, y sin caer en una construcción meramente utópica. Propongo para ello una definición que ya había considerado para el estudio de una serie de textos latinoamericanos contemporáneos que permiten identificar la relación antes establecida entre mito prehispánico y literatura de terror, y que replico ahora por tratarse justamente de la misma relación que se muestra en los tres cuentos mexicanos seleccionados para este estudio:

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 denomino “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. (Calvo, 2018)

Con esta concepción no se busca encasillar la posibilidad de lectura de una extensa y fecunda gama de textos latinoamericanos del siglo XX y XXI en la que predomina el imperativo mítico prehispánico como motivador gótico, sino, más bien, se alerta sobre un fenómeno que se ha incrementado en los últimos años y que no necesariamente persigue la marca realista e identitaria que durante mucho tiempo ha sido vista como la razón de ser de la integración del mito en la literatura del continente.

Es claro que existe una necesidad cuasi intrínseca al estudio del mito y la literatura, esto es especificar cuál es la funcionalidad del mito dentro del aparato textual, entre la que no figuraría únicamente la idea de que la literatura busque autenticar el mito, sino más bien reelaborarlo, deconstruirlo, parodiarlo, relacionarlo, revivirlo o desvirtuarlo, entre otras pretensiones. Asumido como un rasgo distintivo de la literatura latinoamericana, incluyo entonces el hecho de que como una exigencia de la posmodernidad, se contemplan hoy manifestaciones entre las que coinciden mito y terror, sin que prevalezca la premisa sociopolítica exclusivamente, sino su valor estético y literario.

Si al mito se le acuña un protagonismo en ebullición por ser una relectura del pasado, un mecanismo de construcción del mundo americano, una necesidad de resignificación textual, una pluralidad significativa de la cultura amerindia o bien una manifestación que niega la supremacía de la racionalidad occidental europea, también debería pensársele desde una dimensión más amplia que la mera pragmática. Es decir, considero que el mito, como el terror, no deben justificarse siempre desde la pertinencia social, antropológica, histórica o política, sino como parte de un sentimiento primigenio que representa un acto connatural al ser humano.

El mito y el sentimiento de terror son, desde mi perspectiva, más cercanos de lo que podría pensarse, pues ambos podrían justificar la llamada “superación del trauma colonizador” a través de un desdoblamiento de los discursos oficialistas como los devenidos del periodo de la Ilustración. El mito y el sentimiento de terror son en la práctica literaria una construcción que no olvida el plano ficcional y que por ello se potencia con memorias colectivas, readecuadas a espacios, preferentemente urbanos como lo evidencian los textos narrativos mexicanos.

Para probar este argumento primero me remito al breve cuento *La Llorona* (1936) de Artemio de Valle-Arizpe. En él, como lo indica su nombre, se rememora la leyenda de una mujer que con su llanto atormenta a los desventurados que la escuchan. De origen incierto, el mito de la Llorona parece tener su asidero en el periodo prehispánico, cuando se creía que una mujer (Chocacíhuatl) murió al dar a luz a su hijo y que por ello le llora amargamente. Otras versiones —como lo anota el mismo cuento— reconocen a esta mujer como una diosa con cuyo llanto se dio una de las primeras alertas ante la desgracia de la colonización española y la caída de Tenochtitlán en la región mexicana.

En el relato se establece una confluencia de fuerzas discursivas enfrentadas entre las hipótesis históricas y escritas como la referencia explícita a la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, como parte de los orígenes oficiales de la leyenda de la Llorona asimilada con la figura de la diosa Cihuacoatl, frente a las fuentes orales y colectivas sobre la génesis de esta mujer, a quien se dota de un carácter eminentemente humano cuando se señala su frustrado papel como madre o amante, o más aun cuando se asocia su llanto con el arrepentimiento de la icónica figura de la Marina y su supuesta traición al pueblo mexicana:

Esto pasaba noche con noche en México a mediados del siglo XVI, cuando la Llorona, como dio en llamársele, henchía el aire de clamores sin fin. Las conjeturas y las afirmaciones iban y venían por la ciudad. Unos creían una cosa, y otros, otra muy distinta, pero cada quien aseguraba que lo que decía era la verdad pura, y que, por lo tanto, debería dársele entera fe. Con certidumbre y firmeza aseguraban muchos que esa mujer había muerto lejos del esposo a quien amaba con fuerte amor, y que venía a verle, llorando sin linaje de alivio, porque ya estaba casado, y que de ella borró todo recuerdo; varios afirmaban que no pudo lograr desposarse nunca con el buen caballero a quien quería, pues la muerte no la dejó darle su mano, y que sólo a mirarlo tornaba a este bajo mundo, llorando desesperada porque él andaba perdido entre vicios; muchos referían que era una desdichada viuda que se lamentaba así porque sus huérfanos estaban sumidos en lo más negro de la desgracia, sin lograr ayuda de nadie; no pocos eran los que sostenían que era una pobre madre a quien le asesinaron todos los hijos, y que salía de la tumba a hacerles el planto; gran número de gentes estaban en la firme creencia de que había sido una esposa infiel y que, como no hallaba quietud ni paz en la otra vida, volvía a la tierra a llorar de arrepentimiento, perdidas las esperanzas de alcanzar perdón; o bien numerosas personas contaban que un marido celoso le acabó con un puñal la existencia tranquila que llevaba, empujado sólo por sospechas injustas; y no faltaba quien estuviese persuadido de que la tal Llorona no era otra sino la célebre doña Marina, la hermosa Malinche, manceba de Hernán Cortés, que venía a este suelo con permisión divina a henchir el aire de clamores, en señal de un gran arrepentimiento por haber traicionado a los de su raza, poniéndose al lado de los soldados hispanos que tan brutalmente la sometieron. (Valle-Arizpe, 2013: 19-20)

El relato redefine el mito y sobre el ya preexistente de la Llorona vierte otro que insinúa este llanto como alusión a temores colectivos que desde el siglo XVI sostienen la leyenda. Aun cuando el origen puede ser incierto, no lo es el castigo que representa la escucha de su llanto. Justamente es el reconocimiento de este fenómeno el que involucra la participación de los efectos sensibles ante el terror. Del sonido a la sensación y de la sensación a la aparición, el orden jerárquico es siempre el mismo para los pobladores, para quienes la razón de ser del grito tenía la misma importancia que la representación de esta figura siniestra:

Los hombres se hallaban cobardes y temerosos; a las mujeres les temblaban las carnes; no podían dar ni un solo paso; se desmayaban o, cuando menos, se iban de las aguas. Los corazones se vestían de temor al oír aquel lamento largo, agudo, que venía de muy lejos e íbase acercando, poco a poco, cargado de dolor. No había entonces un corazón fuerte; a todos, al escuchar ese plañido, los dominaba el miedo; poníales carne de gallina, les erizaba los cabellos y enfriaba los tuétanos en los huesos. ¿Quién podía vencer la cobardía ante aquel lloro prolongado y lastimero que cruzaba, noche a noche, por toda la ciudad? ¡La Llorona!, clamaban los pasantes entre castañeteos de dientes, y apenas si podían murmurar una breve oración, con mano temblorosa se santiguaban, oprimían los rosarios, cruces, medallas y escapularios que les colgaban del cuello. México estaba aterrorizado por aquellos angustiosos gemidos. Cuando se empezaron a oír, salieron muchos a cerciorarse de quién era el ser que lloraba de ese modo tan plañidero y doloroso. Varias personas afirmaron, desde luego, que era cosa ultraterrena, porque un llanto humano, a distancia de dos o tres calles se quedaba ahogado, ya no se oía; pero éste traspasaba con su fuerza una gran extensión y llegaba claro, distinto, a todos los oídos con su amarga quejumbre. Salieron no pocos a investigar, y unos murieron de susto, otros quedaron locos de remate y poquísimos hubo que pudieron narrar lo que habían contemplado, entre escalofríos y sobresaltos. Se vieron llenos de terror pechos muy animosos. (Valle-Arizpe, 2013: 17-18)

La narración no sólo considera el enigmático llanto como motivo de terror, sino que también refiere numerosas apariciones con las que se incrementa la sensación de incertidumbre ante la presencia de lo desconocido, lo cual tiene, a su vez, una relación directa con la noción antes propuesta de lo “gótico mítico prehispánico”, para la cual no bastaría la referencia directa de un mito en aras de potenciar el sentimiento de terror en un relato, sino más bien, el miedo que como tal se genera de la presencia del mito en el relato. Esto es que, en la mayoría de los relatos de terror, el mito, si aparece, se muestra a partir de personificaciones del temor ancestral a lo inexplicable, a lo desconocido y a lo vedado.

El intento de estos relatos por mostrar un mito con halo de modernidad no resuelve, sin embargo, el hecho de que la tradición mítica esté asida en la no oficialidad. El texto de Valle-Arizpe muestra entonces que, aunque existe un documento oficial apadrinado por el nombre de Fray Bernardino de Sahagún, las voces colectivas, anónimas, pero que fungen como testigos, son las que

imperan en la construcción del mito y, en consecuencia, son las que dotan al relato mítico de una carga de terror inminente.

Una mujer, envuelta en un flotante vestido blanco y con el rostro cubierto con velo levísimo que revolaba en torno suyo al fino soplo del viento, cruzaba con lentitud parsimoniosa por varias calles y plazas de la ciudad, unas noches por unas, y otras, por distintas; alzaba los brazos con desesperada angustia, los retorció en el aire y lanzaba aquel trémulo grito que metía pavuras en todos los pechos. Ese tristísimo ¡Ay!, levantábase ondulante y clamoroso en el silencio de la noche, y luego que se desvanecía con su cohorte de ecos lejanos, se volvían a alzar los gemidos en la quietud nocturna, y eran tales que desalentaban cualquier osadía. Así, por una calle y luego por otra, rodeaba las plazas y plazuelas, explayando el raudal de sus gemidos; y al final, iba a rematar con el grito más doliente, más cargado de aflicción, en la Plaza Mayor, toda en quietud y en sombras. Allí se arrodillaba esa mujer misteriosa, vuelta hacia el Oriente; inclinábase como besando el suelo y lloraba con grandes ansias, poniendo su ignorado dolor en un alarido largo y penetrante; después se iba ya en silencio, despaciosamente, hasta que llegaba al lago, y en sus orillas se perdía; deshacíase en el aire como una vaga niebla, o se sumergía en las aguas; nadie lo llegó a saber; el caso es que allí desaparecía ante los ojos atónitos de quienes habían tenido la valerosa audacia de seguirla, siempre a distancia, eso sí, pues un profundo terror vedaba acercarse a aquella mujer extraña que hacía grandes llantos y se deshacía de pena. (Valle-Arizpe, 2013: 18-19)

Este texto, a su vez, invita a considerar que en el relato de ficción la relación con el mito busca superar el valor didáctico moralizante que en su sentido originario lo sustentaba y cuyo género aliado por excelencia ha sido la leyenda. Lejos de ello, en el texto de Valle-Arizpe se trata de establecer una plurisignificancia sobre el llanto lastimero de esta mujer como parte de la expiación de la mácula que escuchan los locales. Más bien pareciera que la culpa se halla en el otro lado; la figura errante de la llorona entonces tiene connotaciones variadas que van desde una expiación personal hasta una de naturaleza colectiva. Este pareciera ser el sentido de muchos de los mitos en estos textos contemporáneos; el mito se torna el recuerdo de un pasado en herida abierta, una suerte de lucha que inevitablemente se vuelve monstruosa en tanto existe una resistencia de identificación: el mito sigue siendo, en este sentido, un monstruo en construcción.

No sólo por la Ciudad de México andaba esta mujer extraña, sino que se la veía en varias poblaciones del reino. Atravesaba, blanca y doliente, por los campos solitarios; ante su presencia se espantaba el ganado, corría a la desbandada como si lo persiguiesen; a lo largo de los caminos llenos de luna, pasaba su grito; escuchábase su quejumbre lastimera entre el vasto rumor de mar de los árboles de los bosques; se la miraba cruzar, llena de desesperación, por la aridez de los cerros; la habían visto echada al pie de las cruces que se alzaban en montañas y senderos; caminaba por veredas desviadas, y sentábase en una peña a sollozar; salía, misteriosa, de las grutas, de las cuevas en que vivían las feroces animalias del monte;

caminaba lenta por las orillas de los ríos, sumando sus gemidos con el rumor sin fin del agua. (Valle-Arizpe, 2013: 20-21)

Esta plena conciencia de una presencia mítica con ascendencia tetralógica y en alianza con la voz extraoficial es parte también de la dinámica que establece el relato *La fiesta brava* (1972) de José Emilio Pacheco, un cuento icónico en la representación del vínculo mítico y literario.

Citado en muchos de los estudios sobre la presencia del mito en el relato contemporáneo mexicano, el cuento parte de una triple historia que tiene un fuerte referente intertextual: la primera narración es la de Mr. Keller, un capitán de la guerra contra Vietnam que visita la ciudad de México, en donde —como parte de las atracciones turísticas—, se le invita a participar en la celebración de la Fiesta brava, sin embargo, es sacrificado como parte de un ritual azteca tal y como ocurriera con el protagonista del relato de Julio Cortázar, *La noche boca arriba* (1956), directamente referido en la narración; la segunda historia es sobre la peripecia de Andrés Quintana, quien busca la publicación de su cuento, cuyo argumento es la historia de Keller y cuyo título es justamente la *Fiesta Brava*; no obstante, el cuento no recibe la recepción esperada por falta de talente literario y porque la propuesta del texto podría ser interpretada como una hostil crítica al imperialismo; finalmente, la última historia del texto es con la que inicia también, esa que cuenta las extrañas circunstancias en las que Andrés Quintana desaparece, por ello al comienzo del texto se cita un anuncio en el que se solicita información sobre su paradero.

Esta dualidad, propia de los relatos fantásticos, tiene además un aporte significativo al problematizar el género del cuento, los roces que existen entre la ficción creada por Quintana y los juicios que la voz narrativa va elaborando sobre la dimensión literaria y su relación con el mito dentro de la ficción contemporánea. Este recurso metatextual tiene, desde nuestra perspectiva, una significancia para la definición y posible singularidad del “gótico mítico prehispánico”, debido a la existencia de una plena conciencia del valor que tiene el mito en los textos para generar el halo de misterio.

Esta dimensión de terror aparece supeditada a las veces en las que se presenta una mención explícita a una referencia mítica, sea a través de una representación artística como un templo, una escultura o una piedra; sea frente al ritual en el que se conmemora una celebración de carácter sagrado como una fiesta o un sacrificio; o bien, cuando el plano de la realidad dentro del tiempo presente se mezcla con la supuesta ficción de un tiempo pasado mítico.

Estos momentos, en los que se potencia la presencia de lo ominoso y que se suelen resolver con la prominencia del sentimiento de terror, están propuestos tanto dentro del marco de la narración del cuento escrito por Quintana, como en el plano en el que él es protagonista. Así el primer momento de terror, por orden de aparición, es cuando Mrs Keller, en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, se encuentra de frente con la conocida escultura de la diosa Coatlicue, de larga trayectoria histórica y cuya iconografía es una explícita representación de su dualidad como dadora y devorada de vida.

Esta divinidad lleva por título la “diosa de las faldas de serpientes” y constituye un verdadero tesoro de la arqueología mexicana. Está constituida de

un bloque escultórico que representa a la figura femenina, de torso desnudo, pechos caídos, cinturón adornado con un cráneo humano y falda tejida de serpientes —de la que deriva su nombre— como símbolo de fertilidad. Estos atributos, la cantidad de elementos bélicos, la actitud amenazante de sus extremidades, el collar diseñado con corazones y manos humanas recogidas 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, engloban un monolito en sumo simbólico para la cosmovisión amerindia. De ahí el enigma y el misterio que inspira su contemplación, así descrita en el cuento:

[...] en realidad nada le ha impresionado, las mejores piezas las había visto en reproducciones, desde luego en su presencia real se ven muy distintas, pero de cualquier modo no le producen mayor emoción los vestigios de un mundo aniquilado por un imperio que fue tan poderoso como el suyo, capitán Keller,

salen, cruzan el patio, el viento arroja gotas de la fuente, entran en la Sala Mexica, vamos a ver, dice la guía, apenas una mínima parte de lo que se calcula produjeron los artistas aztecas sin instrumentos de metal ni ruedas para transportar los grandes bloques de piedra, aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlan, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes,

la violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado, cuando menos lo esperaba se ve ante el acre monolito en que un escultor sin nombre fijó como quien petrifica una obsesión la imagen implacable de Coatlicue, madre de todas las deidades, del Sol, la Luna y las estrellas, diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo. (Pacheco, 2013: 71; espaciado del original)

Una vez narrado este primer momento, puede identificarse un segundo que atañe al inicio del rito. En el cuento esta referencia se liga a un supuesto proceso de selección que claramente posee un sentido paródico, pues es justamente la figura de Keller, exmilitar de origen estadounidense, a quien se le hace creer que es “elegido” para que participe de una celebración especial que comienza con el avistamiento de piezas emblemáticas para la cultura azteca. La piedra pintada es el elemento de atracción para el inicio del rito, una piedra que históricamente se ha mantenido oculta y en la que se muestran relieves pintados de amarillo, rojo, verde, carmín y negro, y en apariencia dedicada al emperador Ahuizotl.

el pasadizo se alumbra con hachones de una madera aromática, le dice que es ocote, una especie de pino, crece en las montañas que rodean la capital, usted no quiere confesarse, tengo miedo, cómo va a asaltarme aquí, el miedo que no sentí en Vietnam,

¿para qué me ha traído?, para ver la Piedra Pintada, la más grande escultura azteca, la que conmemora los triunfos del emperador Ahuizotl y no pudieron encontrar durante las excavaciones del metro, usted, capitán

Keller, fue elegido, usted será el primer blanco que la vea desde que los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, marcados a hierro, convertidos en bestias de trabajo y de carga. (Pacheco, 2013: 75; espaciado del original)

El tercer momento que evoca la compleja coyuntura entre el sentimiento de terror y la referencia mítica se presenta cuando existe la confusión de los dos planos espacio-temporales —tal y como ocurre en el cuento *La noche boca arriba* de Julio Cortázar—, esto es el tiempo presente y el pasado mítico. Estos dos confluyen como parte de una disolución de fronteras que, a la libre, mezclan y conjugan connotaciones sagradas, pero pesadillezcas al unísono. Gracias a mecanismos propios del discurso de lo fantástico como el plano onírico, se vislumbra el paralelismo entre la actividad bélica vietnamita de Keller y la conmemoración de los sacrificios aztecas.

la fatiga vence a la ansiedad, lo adormecen el olor a légamo, el rumor de conversaciones lejanas en un idioma desconocido, los pasos en el corredor subterráneo, cuando por fin abre los ojos comprende, anoche no debió haber cenado esa atroz comida mexicana, por su culpa ha tenido una pesadilla, de qué manera el inconsciente saquea la realidad, el Museo, la escultura azteca, el vendedor de helados, el metro, los túneles extraños y amenazantes del ferrocarril subterráneo, y cuando cerramos los ojos le da un orden o un desorden distintos,

qué descanso despertar de ese horror en un cuarto limpio y seguro del Holiday Inn, ¿habrá gritado en el sueño?, menos mal que no fue el otro, el de los vietnamitas que salen de la fosa común en las mismas condiciones en que usted los dejó pero agravadas por los años de corrupción, menos mal, qué hora es, se pregunta, extiende la mano que se mueve en el vacío y trata en vano de alcanzar la lámpara, la lámpara no está, se llevaron la mesa de noche, usted se levanta para encender la luz central de su habitación. (Pacheco, 2013: 77-78; espaciado del original)

Finalmente, se puede identificar un cuarto momento, el más directo de todos, entre la alianza del efecto de terror y la presencia de una evocación mítica: el sacrificio. En la *Fiesta brava* la celebración que en un principio parecía una inocente atracción turística para Mr. Keller, termina convirtiéndose en su condena. Redirigido por un extraño, este personaje se adentra, previo al sacrificio, en un mundo subterráneo a través del metro de la ciudad, propio de la modernidad mexicana.

No es gratuito que en el relato se mencione esta idea de ir hacia abajo y que sea en la línea del metro en donde se produzca el encuentro con el universo azteca. Recuérdese que bajo la nueva ciudad de México yace el pasado mítico y que justamente la construcción de las líneas subterráneas de transporte y reestructuración vial de la metrópoli durante años han permitido y propiciado excavaciones arqueológicas en las que se han recuperado un sin número de evidencias como esculturas, templos, pirámides y restos humanos de espacios sagrados como Tenochtitlan, Tlatelolco y Tlacopan. En este sentido, el metro

se constituye en un viaje constante hacia el pasado y, en particular, en la narración de Pacheco, se muestra como una vía de desplazamiento hacia la muerte, a través de la evocación del sacrificio ritual:

en ese instante irrumpen en la celda del subsuelo los hombres que lo llevan a la Piedra de Ahuizotl, la gran mesa circular acanalada, en una de las pirámides gemelas que forman el Templo Mayor de México-Tenochtitlan, lo aseguran contra la superficie de basalto, le abren el pecho con un cuchillo de obsidiana, le arrancan el corazón, abajo danzan, abajo tocan su música tristísima, y lo levantan para ofrecerlo como alimento sagrado al dios-jaguar, al sol que viajó por las selvas de la noche,

y ahora, mientras su cuerpo, capitán Keller, su cuerpo deshilvanado rueda por la escalinata de la pirámide, con la fuerza de la sangre que acaban de ofrendarle el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes. (Pacheco, 2013: 78; espaciado del original)

Una última anotación sobre el relato, en relación con el vínculo terror-mito, tiene que ver con la referencia intertextual y metaliteraria que se desarrolla en la segunda historia del relato. Andrés Quintana, quien presenta ante un antiguo amigo el cuento de su autoría en el cual se narra el sacrificio de Mrs. Keller, se ve en la necesidad de justificar su falta de éxito como escritor. La base de su argumentación radica en el hecho de que, desde su perspectiva, la relación mito prehispánico y literatura contemporánea fue ya explotado por otros escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar e incluso Rubén Darío. Es evidente que, en esta justificación, la voz narrativa admite una herencia de tradición acrecentada en el continente y como una forma de autocensura, encuentra en los modelos citados una suerte de supremacía que degrada el fruto de su imaginación: la Fiesta brava.

Este artificio metatextual tiene, a nuestro haber, tres propósitos: primero, admite una inevitable repercusión de las lecturas previas a partir de las cuales se acepta un plagio contenidista sin menos cabo de la originalidad de la propuesta; segundo, reconoce una necesidad propia del siglo por recuperar, a través del texto literario, el encuentro con el pasado mítico, sobre todo mexicano; y tercero, reabre la discusión, aún en el plano estético del texto fantástico o gótico, sobre las implicaciones que tiene el mito ante la dominación y la consecuente destrucción del patrimonio mítico por parte del invasor extranjero, con lo cual se cumple a la cabalidad la premisa que sostiene la recurrencia actual del mito en el documento literario no sólo como memoria colectiva, sino como denuncia y replanteamiento identitario.

—Sí hay problemas. Te falta precisión. No se ve al personaje. Tienes párrafos confusos —el último, por ejemplo— gracias a tu capricho de sustituir por comas los demás signos de puntuación. ¿Vanguardismo a estas alturas? Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo. Bueno, si te parece poco, tu anécdota es irreal en el peor sentido. Además eso del “sustrato prehispánico enterrado pero vivo” ya no aguanta, en serio ya no aguanta. Carlos Fuentes agotó el tema. Desde

luego tú lo ves desde un ángulo distinto, pero de todos modos... El asunto se complica porque empleas la segunda persona, un recurso que hace mucho perdió su novedad y acentúa el parecido con *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Sigues en 1962, tal parece.

–Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. Pero, en fin, tus objeciones son irrefutables excepto en lo de Fuentes. Jamás he leído un libro suyo. No leo literatura mexicana... Por higiene mental –Andrés comprendió tarde que su arrogancia de perdedor sonaba a hueco.

–Pues te equivocas. Deberías leer a los que escriben junto a ti... Mira, la fiesta brava me recuerda también un cuento de Cortázar

–¿“La noche boca arriba”?

–Exacto.

–Puede ser.

–Y ya que hablamos de antecedentes, hay un texto de Rubén Darío: “Huitzilopochtli”. Es de lo último que escribió. Un relato muy curioso de un gringo en la Revolución Mexicana y de unos ritos prehispánicos. (Pacheco, 2013: 96-97)

Se concluye entonces que el ambicioso texto de Pacheco es, a todas luces, emblemático, pues sobrepasa la condición temática para mostrar un debate sobre la incursión actual del mito en la práctica significativa literaria.

En esta línea, el otro cuento que sirve de base para probar la categoría denominada como “gótico mítico prehispánico” es el que lleva por título “Año cero” (2010) de reciente publicación, escrito por Bernardo Esquinca. El relato cuenta el tenso momento que vive la ciudad de México ante la falta de agua. En medio de este estado de caos surge la historia de Jacinto, un hombre que decide encerrarse en el Hostal Catedral cuando el ejército le pide el desalojo para evacuar la zona; sin embargo, logra evadir el patrullaje y se mantiene oculto en la bodega, esperando a los mexicanistas y con ellos el advenimiento de un nuevo orden mundial, comandado por las fuerzas aztecas.

Tal y como lo anuncia el título, el protagonista espera la llegada del año cero que efectivamente se avecina con la tropa de mexicanistas que avanza y que hacen a Jacinto partícipe de una suerte de sacrificio al cabo del cual, el texto es incierto en ello, termina preso en una piedra de souvenir turístico que un güerito compra a las afueras del Museo del Templo Mayor.

El intertexto con el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes es más que evidente por dos razones principales: una la mención explícita en el texto de la presencia de este tipo de escultura precolombina que se expone en el Museo Nacional de Arte, pero, sobre todo, por el final del texto que tal y como ocurre en el relato de Fuentes, alude al animismo como un recurso privilegiado por los textos fantásticos y de terror.

Al respecto debe considerarse que esta figura posee un doble estado mítico: el conferido por el texto, pero también el estado hipotético que mantiene en debate, al día de hoy, su origen y función. Considerada como deidad para la cultura tolteca, no tiene las mismas connotaciones para los mayas y los mexicas, para quienes más bien era una especie de intermediario entre los seres humanos y la deidad asociada al agua, Tláloc. Esta idea de receptáculo de ofrendas y de terciario entre las fuerzas terrestres y celestes pareciera que engloba el mayor de los sentidos en el texto, cuando, como en el

cuento de Fuentes, se transmuta y toma la posición del cuerpo humano para erguirse como escultura.

Para el historiador Alfredo López Austin y el arqueólogo Leonardo López Luján, la figura del Chac mool es tanto más que una deidad, una pieza funcional dentro del abundante mobiliario ritual que se empleaba en los actos litúrgicos de la cultura para separar a los oficiantes del resto de los congregados en la ceremonia.

La morfología del chacmool lo convierte en una base sólida, cualidad ideal para la realización de, al menos, tres usos rituales evidentes. Tradicionalmente, el chacmool ha sido interpretado como un tlamalco o mesa de ofrendas: directamente sobre el ara del personaje o en recipientes, se colocaría un sinnúmero de dones, entre ellos tamales, tortillas, carne de guajolote, tabaco, plantas alucinógenas, flores, papel salpicado con hule, plumas, pulque, balché e incienso. Una segunda función del chacmool sería la de *cuauhxicalli* o recipiente para la sangre y los corazones de los sacrificados, pues algunos ejemplares mexicas tienen un *cuauhxicalli* en lugar de la habitual ara. Otra función sería la de *téhcacatlo* piedra de los sacrificios, ya que existe un fragmento de la *Crónica mexicana* en el que aparece la referencia a un chacmool dedicado a este uso. Dicho pasaje relata con detalle el holocausto de 1487, celebrado con motivo de la inauguración del Templo Mayor de Tenochtitlan. (López y López, 2001: 69; cursivas del original)

El cuento de Esquinca, entre tanto, menciona la pieza como un mensajero de la debacle revolucionaria que sin arbitrariedad se asocia con la pérdida de agua y anticipa la presencia del sacrificio:

Era el último día con agua.

El éxodo había comenzado un mes atrás. Largas hileras de automóviles se desplazaban hacia los refugios que el gobierno había construido a las afueras de la ciudad. Otros habitantes habían decidido marcharse mucho antes, viajando hacia urbes cercanas donde los aguardaban amigos y parientes. El Centro Histórico estaba prácticamente desierto. Comercios y restaurantes habían cerrado, y las solitarias calles eran patrulladas por jeeps del ejército para evitar la rapiña.

[...] Instalado en la terraza del Hostal Catedral, Jacinto observaba el Zócalo y sus alrededores con expectación. Había pasado toda su vida entre esos edificios antiguos y no pensaba marcharse. Los mexicanistas le habían prometido que solucionarían el problema. Llevaba años viéndolos danzar fervientemente alrededor del Templo Mayor, escuchando el sonido hipnotizante de sus tambores, y les creía. Despertarían al lago dormido bajo la ciudad y éste regresaría a recobrar el lugar que le correspondía. La presencia reciente del Chac Mool en una exposición del Museo Nacional de Arte confirmaba esa certeza. Él también *veía y entendía* las señales...

[...] Ya sólo quedaba esperar a que ocurriera el momento del sacrificio, el derramamiento de sangre sobre las piedras primigenias que instauraría el reinado del mundo antiguo sobre las ruinas herejes del moderno. Le intrigaba la manera en que los mexicanistas burlarían al ejército. Sabía que estaban por ahí, escondidos igual que él en alguno de los edificios

abandonados. ¿Esperarían a que llegara la noche o se inmolarían ante los soldados a plena luz, reviviendo la matanza ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas? Lo único cierto era que él se convertiría en un observador privilegiado. La Historia volvía al Año Cero y él sería su primer cronista. (Esquinca, 2010)

Nuevamente la presencia de la escultura permite establecer la separación de dos planos, el urbano contemporáneo mexicano y el indígena pasado mexicana. En esta dualidad cronotópica sucede la inversión tan gustada por la estética fantástica, pero con el cumplimiento de un principio eminentemente gótico. Igual que en el texto de Pacheco, la idea de sacrificio ritual introduce el sentimiento ominoso y este, en consecuencia, no sólo siembra la duda, sino más aún, potencia el efecto de terror. Inevitablemente el aliado de este tipo de juegos es la esfera onírica que, como en los ya citados ejemplos de Emilio Pacheco y sus antecedentes Julio Cortázar y Carlos Fuentes, es la que da cuenta del estado intermedio entre la realidad presente y el pasado mítico:

Tomó un trago de la botella de mezcal que atesoraba entre sus pertenencias y sacó los binoculares hechizos que compró tiempo atrás durante un partido en el estadio Azteca. Nada se movía a su alrededor. El sol reverberaba en la plancha del Zócalo, emitiendo destellos cegadores, y por un momento sintió que escuchaba el ruido de los muros de tezontle al agrietarse bajo el calor del mediodía. El cansancio lo invadió. Había pasado la noche en vela, como un vigía. Dio otro trago al mezcal, intentando reanimarse, pero minutos después se sumió en un sueño profundo. No había imágenes, sólo un secreto rumor de agua que crecía entre las venas sedientas de la ciudad.

Despertó bajo un crepúsculo ominoso. Los tambores ya sonaban, pero no vio a los mexicanistas en sus posiciones habituales. El ruido parecía venir de todas partes, llenando cada rincón del centro. Y entonces entendió la estrategia: no se expondrían, estaban haciendo la invocación desde sus escondites. Pero, ¿y el sacrificio?, ¿la sangre que los dioses reclamaban para implantar el nuevo orden? De pronto, el sonido se unificó en un mismo sitio y después se fue moviendo por las calles como una gran serpiente. Y aumentó hasta taladrarle los oídos, como si los mexicanistas se hubieran introducido en el edificio del Hostal. Escrutó el Zócalo con desesperación, en busca de los soldados; seguramente ellos también escuchaban y vendrían tras sus pasos... (Esquinca, 2010)

Una segunda presencia escultórica del panteón prehispánico resuelve el texto al final y evidencia una mudanza en los planes revolucionarios de Jacinto. Los mexicanistas, como se le denomina a las fuerzas míticas que desde la perspectiva del protagonista vienen a establecer una nueva hegemonía, vienen sí, pero es en él en donde se produce el cambio, al ser transformado en la diosa Coyolxauhqui.

Según el mito más extendido, un día la diosa madre Coatlicue, 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.

Así Coyolxauhqui se torna una deidad lunar, cuya iconografía no es menos bélica que la de su madre. Igual que el monolito de su progenitora, en 1978, durante las excavaciones para el cableado de la ciudad de México, se halla, a los pies de las escaleras del Templo Mayor, una gran piedra de unos 3,20 metros de diámetro, en forma de escudo. La emblemática piedra representa a la diosa desmembrada, adornada con plumas de águila, con cráneos atados a su cintura y con campanas en sus mejillas, atributos todos claramente asociados al correlativo guerrero que propone el texto de Esquinca:

El estruendo comenzó a subir por las escaleras, era el latido de un enorme corazón arrancado del cuerpo. Jacinto aulló al verlos aparecer en la terraza. Llevaban máscaras rituales y penachos multicolores. No podía reconocerlos, pero algo le dijo que eran los de siempre, los que nunca se habían ido, los que habían esperado incontables soles y lunas. Pensó en señalarles que se equivocaban, que él estaba de su lado, pero no supo en qué idioma hablarles. Temeroso, dio un paso atrás, tropezó con el barandal y cayó al vacío. El cuerpo se le descoyuntó con el impacto. Extrañamente lúcido, Jacinto pensó que su imagen debía ser ahora muy parecida a la de los dioses del panteón prehispánico. *Eres Coyolxauhqui*, le dijo una voz hecha de humo. Segundos después, percibió un clamor que ascendía desde las entrañas de la tierra, el lenguaje de una fuerza que se abría paso arrastrando cráneos y puñales de obsidiana. Las alcantarillas se botaron y los primeros chorros alcanzaron la superficie con un rugido de bestia herida. Antes de que las aguas lo cubrieran observó que su color era el de la sangre. (Esquinca, 2010; cursivas del original)

Se pasa entonces de un mito asociado con el elemento de agua a uno de carácter cosmogónico, referente al mundo celeste, pero no con un sentido idílico ni explicativo, sino con una propuesta ligada a la modernidad del relato al establecer una sujeción entre el mundo mítico y el mundo extraño y temible. El final del relato, no obstante, vuelve sobre la actualidad y sitúa el cambio morfológico del protagonista, lejos de una significación sagrada, como podría pensarse, sino como parte de la dinámica comercial de nuestra era.

-How much for this one?

-Treinta pesos, güerito.

-It's beautiful... and scary.

Era un día soleado y fresco, y numerosas personas se congregaban a las afueras del Museo del Templo Mayor, tras su reapertura. El turista tomó la figurilla en forma de moneda y satisfecho la colocó dentro de la bolsa de su camisa. Jacinto se aterró al sentir que se lo llevaban. Quiso gritar, pero su gesto congelado en piedra se lo impidió. (Esquinca, 2010; cursivas del original)

Este trance abrupto del espacio mítico al espacio de la modernidad continúa, sin embargo, proyectando una doble dinámica asociada con el sentimiento de terror: la que experimenta el comprador de la piedra en la que se ha

transformado Jacinto, y la que Jacinto mismo experimenta al saberse tomado por el turista, en una materialidad petrificada.

La descorporalidad a la que invita la presencia del mito es justo el gesto que nos permite inclinar la lectura hacia la nómina de lo “gótico mítico prehispánico”, pues asocia el reconocimiento de la presencia mítica con una connotación terrorífica que nace inevitablemente de la ajenidad, la cual derivará en una concepción de automonstruosidad mítica.

Conclusiones

A modo de apretada síntesis, anoto que este brevísimo recorrido por los cuentos contemporáneos del siglo pasado y el presente dan cuenta de una necesidad que existe en el campo literario por reestablecer la significación del mito, tratando de dotarlo de una característica estética y artística propia de la literatura, a partir de la cual se intenta una superación del correlativo realista que permeó buena parte de la literatura vinculada con el mito.

Esta superación se logra desde nuestro haber incorporando en las modalidades como la literatura fantástica, gótica o de terror, el mito como parte de la materia organizativa y reconociendo en él una función más allá de la pragmática identitaria o del apego al recuerdo de una memoria colectiva. El mito en estos textos es fuente de terror que impera sea por desconocimiento de lo que implica para sus protagonistas, sea como una fuerza de poderes que resultan antagónicos para los tiempos modernos. Existe, por lo tanto, una relación intrínseca entre el mito y el sentimiento o el efecto de terror. Nos da miedo el mito, nos da miedo su encuentro con el mundo moderno y nos dan miedo las múltiples facetas a las que invita su interpretación, tal y como lo muestran los relatos escogidos en los que siempre se suscita un desafortunado encuentro con el mundo mítico, sobre el cual se ha erigido una base simbólica que más bien pareciera que se desconstruye en la literatura moderna.

Existen también caracteres comunes para esta desacralización del mito desde el texto de terror: la des-exotización del pasado mítico, a través de la representación de un mundo indígena fraguado por las mismas preocupaciones del tiempo presente; la asociación clásica de la literatura gótica entre muerte y miedo, esto a través de la mención explícita de los actos de sacrificio, que suelen ser los actos mayormente potenciadores de esta presencia ominosa desde lo mítico; el vínculo con extratextos pictóricos, escultóricos, crónicas y textos históricos que fungan como referentes y registros del pasado que el propio texto literario reinterpreta, cuestiona o parodia. Menciono por caso el hecho de que en los tres cuentos seleccionados también aparece la relación con tres diosas del panteón azteca: Cihuacoatl, Coatlicue y Coyolxauhqui, cuya presencia, a través de la escultura siempre genera el sentimiento de terror.

De esta manera puede afirmarse que, una vez superado el momento de fervor contestatario, surgen también en la región latinoamericana una serie de invenciones que determinan la necesidad de incorporar el componente amerindio en la escritura del siglo XX. Este, sin lugar a dudas, fue el siglo del resurgimiento mítico, no solo en la literatura latinoamericana. La disciplina antropológica, psicoanalítica y de las artes, en general, encontró un nicho de

inminentes interpretaciones en la mitología que por diversas razones, y con justa razón, hubo de ampliarse y desplegarse desde la clásica antigüedad grecolatina a la versión amerindia. Particularmente estos relatos que se han analizado, son también una revisión histórica y una reinención de los procesos de lectura y escritura de las fuentes oficiales. Así, por ejemplo, el mito prehispánico permite en ellos un ejercicio fuera de la crónica, el género por excelencia del periodo colonial.

A la pregunta inicial sobre ¿por qué el mito amerindio tiene un fuerte asidero en la literatura de terror contemporánea? Respondo que —de acuerdo con la lectura que se ha seguido de los textos escogidos— el mito amerindio se yergue como componente de una nueva textura latinoamericana. El mito prehispánico es por antonomasia la representación de la otredad, misma posición que ostenta el principio estético de la literatura de terror. Así la analogía entre el monstruo y el mito es una marca de esta modalidad. Los fantasmas, vampiros, demonios y el resto del bestiario creados por el gótico, desde su clásica manifestación europea, son ahora sustituidos por las deidades aztecas, los mexicanistas revolucionarios y por los atormentados prehispánicos y legendarios como la Llorona.

Así el mito prehispánico, constituido por un sin número de variantes, responde a una necesidad estética que deriva en un nuevo motivo de terror para el texto de urgencia posmoderna, sin que ello deba interpretarse, como sucedió con la tendencia indigenista, como una suerte de pago a la deuda indígena. Me resisto a creer que esta sea solo su razón de ser.

Asimismo, la incursión del mito prehispánico en el texto de terror tiene otra justificación y es el hecho de que, como el terror, el mito sigue siendo un misterio para nosotros. Señalaba más arriba que el mito conlleva una serie de efectos en su receptor, desde el adoctrinamiento para las sociedades primigenias, hasta el principio epistemológico para las sociedades del conocimiento actual, no obstante, además de poseer esta base eminente explicativa del mundo que nos rodea, el mito es terror. Desde la disciplina que quiera justificarse, sea antropológica, psicológica, histórica y aun literaria, el mito no es un reduccionismo identitario, es la proyección de un imaginario que, pese a su revelación, sigue atemorizándonos e invitándonos al descubrimiento de nuevos sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAVO, Cristina (2013), *La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid, Editorial Verbum.
- CALVO, Karen (en prensa), “Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano”, en *Revista Brumal*.
- CORTÁZAR, Julio (2002), “La noche boca arriba”, en Cortázar, Julio, *Final del fuego*. Madrid, Alfaguara.

- CHOCANO, Magdalena; William Rowe y Helena Usandizaga (2010), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- CORNEJO, Antonio (1984), “Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza”, en *Revista iberoamericana*, vol. L, n° 127, pp. 549-557.
- CORNEJO, Antonio (1978), “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, n°. 7/8, pp. 7-21.
- DELHALLE, Jean-Claude y Albert Luykx (1992), “Coatlicue o la degollación de la madre”, *Indiana*, vol. 12, pp. 15- 20.
- DIOP, Papa Mamour (2007), “Recorrido de la literatura indigenista del siglo XX en Latinoamérica: análisis de una muestra de novelas”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, n° 1, pp. 31-40.
- DURAND, Gibert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción al arquetipo general*. Madrid, Taurus ediciones.
- ESQUINCA, Bernardo (2010), “Año cero”, *Círculo de Poesía, Revista Electrónica de Literatura*, consultado en: <<http://circulodepoesia.com/2010/11/un-cuento-de-bernardo-esquinca/>> (12/09/2017).
- GUTIÉRREZ, Fátima (2012), “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”, *Thélème*, vol. 27, pp. 175-189.
- HERRERO, Juan (2006), “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çédille*, n°. 2, pp. 58-76.
- KLEIN, Cecilia (2008), “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, 'Snakes-Her-Skirt'”, *Ethnohistory*, vol. 55, n° 2, pp. 229-250.
- KORSBAEK, Leif y Miguel Á. Sámano-Rentería (2007), “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, vol. 3, n°. 1, pp. 195-224.
- 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 (Ed), *Catálogo esencial. Museo Nacional de Antropología. 100 obras*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 165-188.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo; López Luján, Leonardo (2001), “Religión mesoamericana los mexicas y el Chacmool”, *Arqueología Mexicana*, vol. 9, n°. 49, pp. 68-73.
- LÓPEZ, Miriam (2010), “El género Gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”, en *Biblioteca Virtual Cervantes*. Consultado en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p370/07031618769625384197857/p0000001.htm#I_0_> (12/09/2017).
- LÓPEZ, Miriam (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso (2003), “La metaficción como recurso fantástico en ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”, *Signos literarios y lingüísticos*, vol.1, pp. 227-237.
- MATOS-MOCTEZUMA, Eduardo y Leonardo López (2012), *Escultura Monumental Mexica*. México, Fondo de Cultura Latinoamericana.

- MELÉNDEZ, Gabriel (1988) “Lo fantástico en los cuentos de José Emilio Pacheco”, *Confluencia*, vol. 4, n°. 1, pp. 97-107.
- MORALES, Ana María (2008), “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, *Hipertexto*, n° 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, n°. 6, pp. 138-168.
- ROAS, David (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.
- SAHAGUN, Bernardino (1829), *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés.
- VALDIVIESO, Jaime (1990), “Significación del mito en la literatura latinoamericana”, *Estudios públicos*. n° 39, pp. 275-281.
- WICKE, Charles (1984), “Escultura imperialista mexicana: el monumento del Acuecuexcatl de Ahuítzotl” *Estudios de cultura Náhuatl*, n° 17, pp. 51-61.