



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**SINTAXIS DEL TERROR. TEORÍA Y ANÁLISIS DEL
GÉNERO EN CUATRO CUENTOS DE MÉXICO Y
ESPAÑA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

JONATHAN ALEXIS ROSAS OSEGUERA

ASESOR:
MTRO. HUGO ENRIQUE DEL CASTILLO REYES



MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Introducción	6
Capítulo 1. Definiendo el terror	9
Consideración en torno al género estructural y al género temático	9
¿La novela gótica como antecedente?, o de cómo se consolidó un género	10
Definición del terror como género literario	23
Capítulo 2. El terror en México y España	31
Breve apunte historiográfico	31
Emiliano González, “El discípulo”, la esfera y el pueblo verde	38
Cristina Fernández Cubas, “El ángulo del horror”, los espectros y el polvo blanco	43
Félix J. Palma, “Los arácnidos”, las arañas y herencias malditas	52
Bernardo Esquinca, “Los búhos no son lo que parecen”, detrás de los sauces y los que escuchan	56
Capítulo 3. Sintaxis del terror	63
En torno al <i>terrorum</i> : una definición	64
Miedo y peligro	74
Lo desconocido y lo maligno	77
Conclusiones	90
Bibliografía	94

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a mis padres, Mercedes y Alfonso, por darme todos los recursos necesarios para estudiar, leer e investigar siempre, sin cuestionar motivos, por soportar, a veces, tantas ausencias de mi parte, por comprenderlas, porque nunca han dejado de trabajar, siempre por causas justas y nobles. Todo mi cariño es para ustedes.

A Ximena, por criticar, leer, ayudarme y acompañarme siempre, por toda tu compañía, por cada segundo que trabajamos juntos, por tu amistad y amor, que vale, por mucho, más que todo lo que pudiera hacer. Esta tesis también es tuya, todo mi amor para ti, siempre.

A mi hermano, Bruno, quien, sin darse cuenta, me ha acompañado muchas noches en mis lecturas y en mis cenas dobles.

A Hugo del Castillo, por asesorarme este proyecto que, en un principio, no tenía pies ni cabeza. Muchas gracias por el apoyo a éste y los demás proyectos.

A mis sinodales, Dra. Alejandra Amatto, Dr. Héctor Vizcarra, Mtra. Jocelyn Martínez y Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga, por aceptar ser mis lectores y darme comentarios tan puntuales.

*Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn
Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn*

*La mayor parte de las historias de terror son, en una medida significativa,
representaciones de procesos de descubrimiento, así como suelen ser
ocasiones para que el público se forme hipótesis, y, como tales,
dichas historias nos empujan a meternos en el drama de la prueba.*

Noël Carroll

*Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una
vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo.
No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-
sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta.*

Julia Kristeva

*Hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos,
implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las
cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción.*

Fredric Jameson

INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XX, el terror ha sido uno de los géneros más explotados en las distintas manifestaciones del arte. En la literatura de México y España ha existido, desde aproximadamente hace dos siglos, una vasta producción de obras que podemos leer bajo la categoría de este género. Sin embargo, poca ha sido la labor crítica que se ha hecho para rescatar, criticar, comentar o analizar la literatura de terror de estos dos países. En parte, quizá, por ese estigma que poseen los géneros populares sobre su “calidad literaria”, en parte por desconocimiento, en parte por desinterés.

Pese a lo anterior, se pueden hallar también algunos estudios que tienen como propósito comentar y enlistar las obras que se consideran de terror, pero sin profundizar teóricamente en el género, es decir, poco se preocupan por identificar propiedades, rasgos y elementos que ayuden a construir una teoría. De igual manera, son escasas las aproximaciones a la literatura de terror mexicana y española desde lo político, lo social y lo moral. Si no encontramos más que listas o recuentos historiográficos, será difícil hallar un análisis del terror que pueda descubrir una obra, por ejemplo, como una representación alegórica de la situación política e histórica del contexto al que pertenece.

En la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM existe un gran desconocimiento del género: desde las obras hasta las teorías literarias especializadas en el terror. Desconozco en realidad a qué se deba. No sé si sólo sea porque casi nadie ha tenido la intención de estudiarlo a fondo, o porque se le ve como “literatura menor”. Este desconocimiento llega a tal grado que muchos estudiosos de la literatura han optado por denominar al terror, a la ciencia ficción y a la fantasía como “subgéneros” no sólo de la literatura, sino de la literatura fantástica. Hay algunos programas que han ahondado en el estudio teórico del género fantástico y policial, y algunos profesores e investigadores que abordan el tema en algunos cursos, aunque en menor proporción. Sin embargo, la literatura de terror no está incluida, y la que se llega a ver en ellos se analiza desde una perspectiva fantástica.

El cometido de esta investigación es profundizar en la teoría del terror como género y analizar cuatro cuentos de autores distintos para que, a partir de ello, se pueda esbozar una definición y una teoría que abarque, en el ámbito literario, tanto lo estructural (en un nivel categórico) como lo alegórico, es decir, la función del terror y sus representaciones desde la

perspectiva política, social y moral en la literatura. Parto de considerar al terror como un género que supera lo literario, es decir, que atraviesa varios discursos artísticos. Por lo tanto, debe de contener ciertas características elementales a partir de las cuales se transforma o se adapta dependiendo del discurso en que se estén utilizando. En una pregunta, la investigación busca resolver cuáles son estas características elementales del terror y cómo es que funcionan en la narrativa mexicana y española.

A partir de varias lecturas de obras de terror tanto de la tradición hispana como de la anglosajona y de textos críticos sobre el género, he identificado cuatro rasgos presentes en las obras de terror: son consistentes y recursivos. No los considero sólo por su repetitividad sino porque entre ellos generan un sistema operativo: necesitan de ellos entre sí para funcionar adecuadamente. Estos rasgos son el miedo, el peligro, lo maligno y lo desconocido. Conjeturo que estos elementos están estrictamente relacionados con el contexto de producción de las obras. Así, lo que en la literatura de terror es maligno, desconocido y produce miedo y genera peligro tiene un referente extraliterario.

A partir de cuatro textos representativos de distintos autores planeo hacer evidente el presupuesto anterior. Las obras no son solamente una compilación o pretexto para llevar a cabo dicho análisis; son representativas en la medida que abarcan un periodo breve, pero considerable, de dos países distintos y por lo tanto dos tradiciones distintas. Las obras son: "El discípulo: una novela de horror sobrenatural" (1989), de Emiliano González; "El ángulo del horror" (1990), de Cristina Fernández Cubas; "Los arácnidos" (2004), de Félix J. Palma; y "Los búhos no son lo que parecen" (2011), de Bernardo Esquinca.

De acuerdo con bibliografía especializada en el género tomaré la definición de terror que propone Noël Carroll en su libro *Filosofía del terror, o paradojas del corazón* (2005), ya que se concentra en el terror en cuanto a manifestación estética. Para el concepto de miedo y peligro haré uso de la multidisciplinaria: lo abordaré desde lo político, lo social, lo histórico y lo literario. Para ello utilizo *El miedo. Historia de una idea política* de Corey Robin; *El legado de los monstruos* de Ignacio Padilla; *El miedo en occidente* de Jean Delumeau; *Historia natural de los cuentos de miedo* de Rafael Llopis; *El horror sobrenatural en la literatura* de H. P. Lovecraft; *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores* de Zygmunt Bauman; *Podere de la perversión* de Julia Kristeva; y *Tras los límites de lo real* de David Roas. Para el concepto de des-conocimiento y lo maligno me basaré sobre todo en

Brecht y su teoría del "extrañamiento", que se encuentra en *Escritos sobre teatro* (2010); en "Lo ominoso" (2001) de Sigmund Freud; *In the Dust of this Planet* (2011), *Tentacles Longer than Night* (2015), *Starry Speculative Corpse* (2015) de Eugen Thacker, los tres pertenecientes a su colección *Horror of Philosophy*; *The Prince of Darkness* (1988) de Jeffrey Burton Russell; y *Moral Evil* (2013) de Andrew Michael Flescher. Finalmente, para la definición de *terrorum*, una propuesta propia sobre un elemento que conjugue todos los rasgos del género, utilizaré el libro de Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979) que, aunque no tiene que ver necesariamente con el terror, me sirve como punto de partida su propuesta sobre el *novum*, que es un elemento similar al que propongo.

La tesis está organizada en tres capítulos, que van de la revisión histórica a la teórica y culminan en el análisis. En el primero de ellos expongo las problemáticas en torno al origen del terror en su antecedente gótico. Se cuestiona principalmente la pertinencia de datar un origen y de establecer una obra como la primera. En éste también se comenta el contexto del periodo en torno al que se consolidó el terror y las representaciones políticas y sociales que generó durante el siglo XVIII y XIX. Asimismo, ensayo una definición operativa del terror a partir de la discusión con otros críticos, diccionarios y asociaciones sobre el género.

En el capítulo dos elaboro un breve recuento historiográfico de la literatura de terror en México y en España, tomando como periodos desde el siglo XIX hasta el XXI, particularmente el año 2016. Posterior a esto, presento en orden cronológico los cuatro cuentos y a sus autores y realizo un análisis de las influencias y tradiciones que identifiqué en cada uno de los relatos. Se pretende con lo anterior otorgar un panorama general de la producción literaria del terror de tradición hispana.

Finalmente, en el capítulo tres propongo el concepto *terrorum* y se revisan las cuatro categorías distintas de éste. Asimismo, se exponen, teorizan y critican los cuatro rasgos fundamentales: el miedo, el peligro, lo maligno y lo desconocido, lo que da paso a la identificación y el análisis de los mismos en los cuatro cuentos. Concluyo con un examen de lo que cultural y políticamente en ambos países pasaba por el proceso de des-conocimiento: en España la concepción de familia, de identidad, de seguridad; en México la de tradición, Estado y Poder.

CAPÍTULO I DEFINIENDO EL TERROR

Consideración en torno al género estructural y al género temático

El problema al estudiar un género es definir lo que éste es, o al menos, ver cómo funciona o cómo se diferencia de los demás; sin embargo, el concepto “género” se utiliza para designar realidades distintas (aunque no necesariamente diferentes). Existe una inmensa cantidad de géneros, subgéneros y subdivisiones de éstos como para delimitar con exactitud cuál es un género y cuál un subgénero. Muchas veces lo que en determinado tiempo surge como subgénero, con el paso del tiempo termina por convertirse en un género.

Según Kurt Spang, un género debe gozar de una buena salud, “[...] algunos tienen varios siglos a sus espaldas y por tanto han ido modificándose y adaptándose a las necesidades de cada época, pero creando también problemas adicionales para su estudio”. (7) Bajo esta premisa, el terror, como género, goza de esa “salud histórica”, es decir, existe desde hace ya más de tres siglos y es reconocido, estudiado, leído y vendido como género.

La existencia y el estudio de un género están condicionados históricamente, es decir, hay cierto tipo de estructuras que se escriben en determinada época y que se repiten, copian, reformulan, se vuelven a repetir y se transforman hasta que se consolidan de tal manera que ciertas propiedades se vuelven inherentes y permiten que una obra exista como “vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia”. (Spang 22) El género, por lo tanto, se puede definir como la estructura común que comparten varias obras, es decir, es un sistema complejo de operaciones que se repite hasta que funciona como paradigma.

Pese a lo anterior, el género no es algo inamovible, algo que permanezca sólido: de ahí, por ejemplo, que a lo largo de la práctica de cierto género se creen “subgéneros”, es decir, sistemas que comienzan a operar de manera un tanto diferente a la nuclear. El terror posee una cantidad de subgéneros que bien podrían, en varios años, volverse autónomos y se tendrían que estudiar bajo criterios distintos. Wellek y Warren consideran que esa mutabilidad de los géneros se debe a que son instituciones: “El género no existe como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como una institución. Cabe trabajar, expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o seguir adelante en la medida de lo posible sin compartir políticas o rituales; cabe también adherirse a instituciones

para luego reformarlas”. (en Spang 25) Asimismo, Spang sostiene que el género literario es la representación de un modelo y un sistema más complejo, como la realidad histórica, por lo tanto esa mutabilidad es inminente: “[...] el género es una abreviatura, un modelo de una realidad más compleja, es más, ni siquiera es un modelo constante, sino una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa”. (31)

La consideración temática de los géneros se debe a que cualquier tema puede tratarse como literario y por lo tanto replicarse a través de distintas formas hasta que se genere un corpus histórico lo bastante recurrente y sistematizado como para considerarlo género: “En la literatura moderna cualquier tema se considera literario y no se conoce una norma que atribuya determinados temas a determinados géneros y no los admita en otros. [...] Por lo tanto, los temas pueden ser en algunos casos criterios genéricos”. (Spang 36-37)

Por lo anterior, me parece pertinente desde este momento dejar en claro que el estudio generista que realizaré se limita a lo que la crítica de los géneros literarios identifica como géneros temáticos. Dejo de lado consideraciones estructurales genéricas como lo son las tres clasificaciones que propone Aristóteles: narrativa, dramática y lírica. También aquellas que se ciñen a criterios cuantitativos: novela, cuento, relato, *nouvelle*. Pese a que lo que analizo aquí son cuentos, he decidido igualmente dejar de lado consideraciones estructurales y teóricas de esta forma ya que el terror es un género que se anticipa a la estructura y a la disciplina de estudio, es decir, posee propiedades y rasgos fundamentales que atraviesan a todas las producciones artísticas, no exclusivamente a la literaria. En resumen, me limito estudiar al terror como género literario en cuatro cuentos por razones más allá de las narratológicas y estructurales, ya que lo que me interesa de este género son las propiedades básicas que posee temáticamente y cómo éstas generan entre sí un sistema.

¿La novela gótica como antecedente?, o de cómo se consolidó un género

Datar el origen de algo, sea lo que sea, es una tarea además de ociosa, un tanto imposible. Si bien es interesante dar un estimado, especular un inicio, un centro o una verdad, no lo sería tanto encontrar un absoluto que deje fuera o anule todas las demás posibilidades. La literatura ha acompañado al hombre desde que es hombre y ha cimentado en gran medida nuestro

pensamiento y nuestro lenguaje. El origen de la literatura es imposible de rastrear, sus múltiples manifestaciones probablemente lo sean también.

Los géneros literarios, que por sí mismos implican grandes problemas, a estas alturas, mero siglo XXI, se desarrollan al mismo tiempo que cualquier otra manifestación del arte. Aunque no de manera consciente, el escritor de la antigüedad elaboraba historias que, según su posicionamiento, contexto y cultura, contenían rasgos que hoy en día consideramos fantásticos. ¿No se podría, acaso, decir que el *Ramayana* es ciencia ficción? Claro que se puede, si no se constriñe la visión o idea que se tiene del género a un cierto grado, aunque siempre hay que situar la lectura que se haga de la obra. O, por ejemplo, ¿no hay elementos macabros en el *Popol Vuh*? ¿No puede ser leída, si así se desea, como una “novela de aventuras”? Ceñir, encasillar, prohibir lecturas, “lecturas bien hechas” como dice George Steiner, es dejar de lado y empobrecer la literatura. Esta declaración es anacrónica, pero la literatura también lo es. Revalorizar los textos clásicos bajo teorías contemporáneas no es un error, pero tampoco una virtud: es desplazar el centro para encontrar o descubrir cosas diferentes, sin la “culpa” de dañar el texto.

Esta breve digresión es pretexto para decir que la literatura de terror¹ no surge con la “novela gótica”. El terror existe desde que éste se manifiesta en el hombre. El miedo es uno de los sentimientos más antiguos, y el miedo genera terror, y el terror se propaga con historias. Historias en las que hay elementos de malignidad y de peligro, historias de verdaderas criaturas desconocidas, de fantasmas, de ruidos de insospechada fuente, historias de toda la vida. No, el terror no surge en el siglo XVIII.

Desde el clásico *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, hasta libros recientes y de gran erudición como *Filosofía del terror* de Noël Carroll o *Tras los límites de lo real* de David Roas, se data o se señala como inicio de la literatura de terror, y de la literatura fantástica, el siglo XVIII, sobre todo una obra en particular: *El castillo de Otranto*

¹ Me parece preciso aclarar desde este momento que no haré distinción entre “terror” y “horror”. Para algunos autores y críticos, como Stephen King (*Danza Macabra*, 2016), Sara Roma (“Terror vs miedo”, 2009), Ann Radcliffe (“On the Supernatural poetry”, 1826), Roman Gubern y Joan Prat (*Las raíces del miedo*, 2002) la distinción radica en torno al agente que provoca dichas sensaciones: el terror es un miedo intenso provocado por algo natural y conocido; mientras que el horror es generado por algo que no tiene explicación, y está relacionado siempre con otras sensaciones como la angustia, la aversión, etcétera. En el tercer capítulo ahondo con mayor profundidad en los conceptos relativos al género terror: miedo, angustia, temor, pavor, espanto, etcétera. Me decanto por utilizar “terror” para agrupar todas aquellas categorías que pretenden categorizar al género.

de Horace Walpole. Repetir este anatema sería un tanto erróneo. No es mi intención ni propósito en esta investigación hacer un recuento y búsqueda histórica para demostrar que es o no verdadero de lo que varios teóricos han encontrado como antecedentes. Lo que sí pretendo, aunque de manera bosquejada, es proponer que la literatura de terror se consolidó como género aproximadamente en el siglo XVIII, no necesariamente con una obra en particular, sino mediante el conjunto de producciones literarias y a consecuencia de una conciencia genérica por parte de los autores que escribían estas obras. Los escritores eran conscientes de su papel como creadores y de lo que escribían. Walpole, por ejemplo, quería escribir una obra de terror sobrenatural y era consciente de ello, por lo tanto, escribía a partir de lo que él consideraba terror.

Suele decirse que la literatura de terror es una categoría de la literatura fantástica² y, por lo tanto, pocas veces se ha reparado en la revisión de obras consideradas de terror para ver si realmente lo son o simplemente fabulan narraciones sobrenaturales que poco o nada tienen que ver con el género. Así, algunas guías teóricas³ tratan a la literatura fantástica, por el simple hecho de contener algún elemento sobrenatural que cause miedo (o que parezca que causa miedo), como si fuera literatura de terror, o viceversa. Quiero desde este punto dejar en claro el siguiente presupuesto: una teoría no es algo cerrado y que no se pueda desobedecer, un género literario o una lectura, menos. Las teorías permiten analizar un texto bajo una perspectiva, y a partir de ello problematizar y enriquecer, encontrar y dilucidar nuevas cosas.. Una obra literaria puede pertenecer a un género literario temático, pero eso no niega que pueda ser parte, a la vez, de otros géneros. La obra es de terror porque contiene elementos para considerarse de esa manera. Aunado a esto, pretendo hacer una lectura y un análisis bajo la perspectiva teórica del género terror. Estos dos elementos, los que son propios del texto y los aportados por el lector o crítico, constituyen, en parte, una fuerte justificación para determinar que un texto es de tal o cual género. No hay géneros estrictamente puros, por

² Al menos, dentro de la tradición crítica hispánica, no hay una clara distinción entre ambos géneros. Se debe también a que el fantástico en Hispanoamérica no guarda estrecha semejanza con la tradición fantástica anglosajona. La supeditación del terror al fantástico se da, igualmente, porque el primero es un género canónico, mientras que el segundo es popular. Se habla, entonces, de literatura fantástica de terror, pero no de literatura de terror fantástica, por ejemplo. Véase “Terminological Complications: the Fantastic versus the Gothic”, en *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation* (2017), de Xavier Aldana Reyes.

³ Algunas de ellas son *Historia natural de los cuentos de miedo* (2013) de Rafael Llopis, *Supernatural Horror in Literature* (2010) de H. P. Lovecraft, *The Biology of Horror* (2002) de Jack Morgan, *El horror en el cine y la literatura* (2004) de Norma Lazo, *The Weird Tale* (1990) de S. T. Joshi, etcétera.

lo tanto, muchas obras pueden ser a la vez fantásticas y de terror, maravillosas y de terror, de ciencia ficción y de terror, policíacas y de terror: y una no anula a la otra, al contrario, la complementa. Una vez expuesto lo anterior, discutiré brevemente el surgimiento del origen de la literatura de terror y su consolidación.

Anteriores a la obra de Walpole, las ficciones terroríficas que se pueden encontrar son varias, no obstante, pocas son las que cumplen con los rasgos elementales de este género. Estos rasgos, que se teorizarán más adelante, son el miedo, lo maligno, el peligro y lo desconocido.

Rafael Llopis afirma, en su libro *Historia natural de los cuentos de miedo*, que desde la antigüedad hubo obras que podrían pertenecer a la literatura fantástica y, algunas de ellas, al terror. Su recuento, aunque general, es afortunado, pues repara en algo tan importante para el género como es el efecto o sentimiento que éste produce:

Por supuesto que sí había habido desde la antigüedad una extensa literatura que hoy consideramos fantástica: mitologías, fabulosos relatos épicos, monstruos rarísimos, viajes asombrosos. También hubo historias más o menos fronterizas con el relato de terror, o incluso que penetraban claramente en él.

Aparecen fantasmas en las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo. Eneas y Ulises viajan al mundo inferior y allí ven y hablan a los espíritus de los muertos. También aparecen espectros en *La Jerusalén libertada* y en *Os Luisiadas*, en la *Divina Comedia* y en los *Sueños* de Quevedo.

Pero en general estos fantasmas no pretendían producir el «ligero estremecimiento» ni la «agradable sensación de terror sobrenatural» de que habla Walter Scott, sino más bien moralizar o satirizar. El miedo aún no se había erigido en fin por sí mismo ni había elaborado todo un género literario para expresarse. (Llopis 28)

Efectivamente, los escritores anteriores al XVIII tenían motivos distintos por los cuales incursionaban en el terror, ya fuera por la inclusión de elementos sobrenaturales o por la configuración de una atmósfera tétrica y oscura. Pese a ello, hay algunas obras en que la inclusión de estos elementos era para provocar miedo en el lector y en los personajes. El tema del fantasma que viene a cobrar venganza, o que se aparece para presagiar o advertir está ya presente en las obras de Shakespeare, por ejemplo; sin embargo, aunque estos elementos sobrenaturales no sean incidentales, puesto que tienen una función clara en la obra, no poseen las características propias, fundamentales, del género. Bien podrían simularlas, pero no es lo primordial en ellas.

Algo similar sucede con Lope de Vega, ya que Llopis apunta que uno de los ejemplos literarios “[...] más característicos es la historia de la posada embrujada que figura como episodio en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, que ya posee todos los elementos del género”. (29) Como antes mencioné, la diferencia que hacen algunos autores, incluyendo a Llopis, entre terror y fantástico, tiende a ser nula. En este caso así lo parece, pues muchos de los ejemplos a los que él hace referencia, *El Decamerón*, el *Satiricón*, las *Cartas* de Plinio el joven, etcétera, estarían más emparentados con la presencia de algo sobrenatural, rasgo quizá más inherente a lo fantástico que al terror. El terror como placer⁴, entonces, podría tener su antecedente en el Renacimiento, como lo ve Llopis, o en un prerromanticismo, para no ceñir a un tiempo específico esta inclusión.

Howard Phillips Lovecraft, por otra parte, en el canónico ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, amplía aún más la existencia del género. Según él, el terror ha existido siempre: sea o no el género literario más antiguo, el fundamento del mismo, es decir, el miedo sí es el sentimiento más antiguo que existe. Muchas de las preguntas hechas por el hombre han sido explicadas sin perder de vista el miedo que tiene el hombre ante lo desconocido:

Como era lógico esperar de un tipo de literatura tan estrechamente ligado a las emociones primitivas, el cuento de horror es tan antiguo como el pensamiento y el habla de los humanos. El terror cósmico aparece como un ingrediente del folclore más antiguo de todas las razas, y se cristalizó en las baladas, crónicas y textos sagrados más arcaicos. Fue, sin duda alguna, un rasgo destacado de la rebuscada magia ceremonial, con sus rituales para la invocación de demonios y espectros, que floreció desde los tiempos prehistóricos. (Lovecraft 33)

La tradición oral siempre ha estado marcada por muchos elementos fantásticos y sobrenaturales. Los mitos y leyendas que existen y que han sido legados a través del tiempo son muestra clara de ello.⁵ En esas manifestaciones del hombre se hallan impregnados los

⁴ Con “terror como placer” me refiero a la intención de provocar una sensación de miedo en el lector (o espectador) que, desde el distanciamiento entre obra y receptor, pueda disfrutarse. Es evidente que no podemos conocer si una obra provocaba o no miedo, o qué obras tenían dicha sensación como propósito. En este caso, habría que identificar las enunciaciones en las que se haga explícita esta sensación en el texto, ya sea mediante el narrador o los personajes.

⁵ Muestra evidente de esto es que hace apenas unos cuantos años, entre el 2012 y hasta la fecha, hubo un resurgimiento de las “leyendas” sobrenaturales, casi todas relativamente cercanas o pertenecientes al género del terror. Leyendas urbanas que pasaron y derivaron en un subgénero que ahora se conoce como *creepypasta*. Estas son historias ficcionales que tienen un referente claro en la vida cotidiana, sobre todo por la inmediatez. Son casi exclusivas de internet y su distribución es viral. Éstas, al igual que las leyendas de la antigüedad, explotan los más temibles miedos y temáticas contemporáneas que han permeado en la sociedad: hay historias sobre payasos, sobre el lado oscuro de las caricaturas, sobre *Bloody Mary*, sobre *Slenderman*, etcétera.

temores más antiguos, así como los tópicos más recurrentes de la literatura. En la Edad Media, por ejemplo, se cultivaron con gran entusiasmo las historias maravillosas y de terror. ¿Por qué no habría de asumirse entonces este periodo histórico como aquel en el que surge este género?

Una posible respuesta puede ser que no hubo una producción literaria escrita con la intención explícita de producir una literatura, con rasgos más o menos recurrentes, que provocara miedo, es decir, no hubo una estetización de estas historias. Impera sobre todo la tradición oral, y no es sino hasta el siglo XVIII que se regresa a estas fuentes orales y se retoma el espacio y el tiempo de las mismas para plasmarlo en las novelas. “La Edad Media, impregnada de fantásticas tinieblas, dio un gran impulso a esta expresión, y tanto Oriente como Occidente se ocuparon de conservar y aumentar el sombrío legado, tanto del folclore fortuito como de los textos formulados académicamente de la magia y la cábala”. (Lovecraft 33) Muchas de estas historias ya contienen rasgos propios del género terror. No todas las obras cumplen a cabalidad con las cuatro propiedades elementales: el peligro, el miedo, lo maligno y el proceso de des-conocimiento; pero sí con los suficientes rasgos para considerarlas parte del género, o cercanas a éste. Ni siquiera *El Castillo de Otranto* cumple de manera estricta estas características, ya que no es propiamente una obra exclusiva de terror, sino una novela que toma por ambiente un espacio sombrío en el que habita el miedo pero no una presencia maligna. Quizá sea este elemento imperante en el gótico lo que lo convierte, a través del tiempo, en el origen o antecedente más definido del género, ya que el miedo es sin duda lo que mejor define al terror.

Retomo nuevamente las leyendas e historias que permearon la Edad Media ya que en éstas se trabaja un punto clave del terror: el miedo. Un miedo que no sólo habita la obra en sí, sino que se extrapola al plano del lector, contamina su ambiente y se extiende de persona en persona y de cultura en cultura, al mismo tiempo que genera y construye un elemento maligno que subsiste en un inconsciente colectivo.

Las brujas, los hombres lobo, los vampiros y los gules, rondaban ominosamente por los labios de los bardos y de las abuelas, y apenas necesitaban estímulo para dar paso definitivo y rebasar el límite que separa el relato cantado o canción de la composición literaria tradicional. [...] De ese fértil suelo se nutrieron los tipos y personajes de los sombríos mitos y leyendas que subsisten todavía en la literatura fantástica⁶, más o menos disfrazados o alterados por la

⁶ Entiéndase aquí “lo fantástico” como terror.

técnica moderna. Muchos de ellos provienen de las fuentes orales más primitivas y forman parte del legado permanente de la humanidad. (Lovecraft 34-35)

Muchas son las historias que hay entorno a la figura del vampiro que atraviesan grandes periodos de tiempo. Los *vetala* de la India o los *guaxas* de España, diversas manifestaciones del vampiro, son anteriores a Polidori y Bram Stoker. Por esa razón es injusto acreditarles a estos dos autores la creación del monstruo. Lo mismo sucede con el fantasma, el hombre lobo y demás monstruos y entes malignos.

Noël Carroll parte de la idea de que el terror surge en el siglo XVIII: "[...] voy a suponer que el terror es, primero y ante todo, un género moderno, un género que empieza a aparecer en el siglo XVIII. La fuente inmediata del género de terror fue la novela gótica inglesa, el *Schauer-roman* alemán y el *roman noir* francés. El consenso general, aunque tal vez argumentable, es que la novela gótica inaugural de relevancia para el género fue *El castillo de Otranto* de Horace Walpole de 1765". (24-25)

Coincido con él respecto a la influencia de estos tres países, pero no en la suposición de que el terror es un género moderno. Efectivamente, es durante el siglo XVIII que se consolida y que comienzan a cobrar popularidad muchas obras de literatura gótica. Pero el marco espacio-temporal es más importante para su surgimiento que una obra. En todo caso, si ha de hablarse de una obra que se acerque más al género terror de manera estricta, o que al menos contenga más elementos de éste, sería *Los misterios de Udolpho* de Ann Radcliffe, pero nuevamente hay un problema, ya que, en ésta, todos esos elementos son racionalizados al final.

No considero prudente afirmar ni suponer que la literatura de terror surge en el siglo XVIII, sería más conveniente justificar ese consenso general al decir que en ese siglo, y sobre todo el siglo XIX, se consolidó el género. Lo gótico, como parte del género terror, abarca, pues, todas aquellas manifestaciones literarias en las que el espacio era un castillo lejano, embrujado quizá, y en las que la atmósfera de esas historias era totalmente espectral, macabra, oscura y nocturna. Pero incluso dentro de esta categoría de lo gótico hay una clasificación que depende de los fenómenos ocurridos y de los desenlaces tratados. Como afirma Carroll:

La rúbrica "gótico" abarca un territorio muy amplio. Siguiendo la clasificación cuatripartita sugerida por Montague Summers, podemos ver que incluye el *gótico histórico*, el *gótico natural* o explicado, el *gótico sobrenatural* y el *gótico equívoco*. El gótico histórico

representa un cuento situado en el pasado imaginario sin la sugestión de acontecimientos sobrenaturales, mientras que el gótico natural introduce aparentes fenómenos sobrenaturales que luego son explicados. *Los misterios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe es un clásico de esta categoría. El gótico equívoco, como *Edgar Huntley: or, the Memoirs of a Sleepwalker* de Charles Brockden Brown, presenta un texto en el que el origen sobrenatural de los acontecimientos resulta ambiguo debido al carácter psicológicamente distorsionado de los personajes. El gótico explicado y el gótico equívoco presagian los que actualmente se denominan frecuentemente lo siniestro y lo fantástico por parte de los teóricos de la literatura. (25)

Habría que preguntarse: ¿qué es lo gótico y qué se ha entendido por ello? ¿Cómo se caracteriza la literatura gótica? ¿Pertenece al terror o es un género independiente? ¿Es con la literatura gótica que el terror se consolida como género? Lo gótico refiere inmediatamente al pueblo godo, aunque literariamente casi nada tenga que ver con ellos:⁷ “*The word ‘gothic’ literally refers to the Gothic people, and yet, as Robin Sowerby has commented, it has understood that ‘the use of the term ‘Gothic’ to describe the literary phenomenon that began in the later eighteenth century has little, if anything, to do with the people from whom it is derived’*”. (Heiland 3) La relación que establece esta palabra en su uso literario con la historia es poca, la que hay radica sobre todo en su correspondencia con la arquitectura, con la religión y en parte apela a la nostalgia; su importancia recae en la irrupción: “*Gothic fiction and its core is about transgressions of all sorts: across national boundaries, sexual boundaries, the boundaries of one’s identity. But why were people in Britain thinking so much about transgressions in the late eighteenth century, and how were they thinking about it? Was it something to worry about or something to celebrate?*”. (Heiland 3)

En resumen, surge la literatura gótica como una literatura transgresora, que intenta ir en contra de los modelos ilustrados de veracidad y sobre todo en contra del racionalismo de la época. ¿Es por esa razón que tienen cabida en sus historias lo sobrenatural y lo imposible, personajes, seres y personas que no pertenecen al mundo natural, al presente, al progreso? Si es así como surge la literatura gótica, ¿cómo podríamos afirmar que la literatura de terror se inaugura en el siglo XVIII? Donna Heiland suscribe la moción de que la literatura gótica

⁷ Según Molina Foix, su significado connota totalmente algo grosero y transgresor en función de las artes: “A comienzos del siglo XVIII tenía todavía un sentido peyorativo, era sinónimo de grosero, bárbaro, incivilizado, tramontano, anticuado, y denotaba un pésimo gusto tanto en arquitectura como en pintura o literatura. Frente a la sencillez del clasicismo grecolatino, los escritores góticos reivindicaban el exceso y la exageración, lo recargado y retorcido, el caos frente al orden, lo pagano frente a lo cristiano”. (9)

poco tiene que ver con una expresión pura y netamente terrorífica y sí, contrario al presupuesto, con una idea de restitución o reivindicación de una identidad nacional:

Eighteenth century England has self-consciously modeled itself on Greek and Roman culture (the first half of the eighteenth century was known as the Augustan age, after the Roman emperor Augustus), and from this neo-classical perspective, the term “gothic” suggested one of two things. On the one hand, it conjured up the barbarism and savagery of unlawful invading forces, and was understood as all that threatens civilized life. On the other hand, it took one back to the “dark ages” of the English medieval period, viewing it as a purer expression of English national identity than the neo-classical present. Thus the gothic represents a return to a national idea. (4)

Así, la postura tradicional de esta literatura como iniciadora del género no sería del todo correcta, pero tampoco la niega. Por un lado, la idea de regresar a las *dark ages*, en donde toda clase de seres imaginarios convivían con el pueblo, es también un intento por retransmitir un sentimiento arcano como el miedo.⁸ Por otro lado, la idea de la expresión gótica como una clara búsqueda por la identidad nacional sería quizá ajena al terror. Aquí sí cabría pensar en aquello en lo que repara Todorov y Roas sobre el sentido alegórico de una obra.⁹ Visto de esta forma, se explicaría por qué muchas de las que se escribieron a mediados y finales del XVIII provocan poco miedo, o ni siquiera lo provocan, y tienen una cantidad amplia de eventos sobrenaturales que son sólo parte del ambiente y justificación para presentar una idea.

Donna Heiland considera *El castillo de Otranto*, junto con *The Old English Baron* de Clara Reeve, las obras iniciadoras de la literatura gótica, pero de gótico a considerarlo terror hay un camino bastante nebuloso. ¿Qué define a la literatura gótica? ¿La literatura gótica es un subgénero del terror? ¿Es acaso un prototerror? Es parte del terror como género literario y parte del terror como una manifestación de la transgresión. Lo maligno y lo desconocido no son lo central en estas primeras obras; no obstante, el miedo sí se tiene como principal

⁸ Recordemos que el puritanismo siguió en parte estos preceptos al aceptar causas sobrenaturales como verdaderas, así como mágicas y religiosas. No es extraño que en Nueva Inglaterra se hayan desarrollado dos de los escritores más populares de terror: E. A. Poe y H. P. Lovecraft. Para los puritanos, los demonios, las maldiciones y las brujas tenían una existencia real, y su temor, su gran miedo, no era únicamente literario: convivían con él a diario.

⁹ Aunque repararé más adelante en ello, incluyo brevemente una explicación para que se pueda comprender la idea. Según Todorov, si una obra tiene una lectura alegórica evidente no es “fantástica”; de la misma manera sucede si se lee por segunda vez, ya que el lector intenta dar una explicación de lo sobrenatural y se pierde totalmente el primer cometido y efecto de lo fantástico: “[...] es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación ‘poética’ ”. (8)

característica, aunque sea sólo a nivel de los personajes. Son, según Heiland, los mecanismos por los cuales se expresa la transgresión social mediante lo sublime. Dice Heiland:

If gothic novels do not need to “look” gothic –if they do not need the “trappings” (as they are often called) of castles, ghost, corrupt clergy, and so on– then what exactly defines the genre? The answer would still point to a series of conventions, just slightly different ones. As I noted above, the stories of gothic novels are always of transgression. The transgressive acts at the heart of gothic fiction generally focus on corruption in, or resistance to, the patriarchal structures that shaped the country’s political life and its family life, and gender roles within those structures coming for particular scrutiny. Further, and importantly, these acts are often violent, and always frightening. For gothic novels are above all about the creation of fear, – fear in the characters represented, fear in the reader– and they accomplish this through their engagement with the aesthetic of the sublime or some variant of it. The sublime is the aesthetic category through which eighteenth century critics understood the disruptive, irregular, transgressive energies I have been discussing, and an understanding of how this aesthetic shapes the gothic’s handling of its stories of social transgression is crucial to an appreciation of its literary accomplishment. (5)

Gina Wisker considera que el terror tiene sus orígenes en las novelas góticas, ya que en ellas, de una manera muy general, se juntan los problemas culturales y psicológicos con elementos que provocan miedo, asco, repulsión y son contrarios a lo natural y familiar. Son muy interesantes los rasgos que destaca Wisker puesto que son lo esencial para la construcción de lo maligno y del proceso de des-conocimiento que se verá en el tercer capítulo. Dice Wisker:

One clue to the disease and disturbance, the closeness of horror to real but its appearance as fantastic, can be found in its origins in the Gothic as well as in the expression of everyday monstrosities. Horror has its roots in the Gothic, historically both an entertaining form – Gothic romances– and a culturally and psychologically disturbing form–socially engaged; a location for exposing undersides, alternatives, and contradictions; and an outlet for paradoxical forces and disturbances of the safety of the routine, the normal. Gothic destabilises, offers and dramatises alternatives that can be terrifying but which tend also to shine a powerful light into the cracks and fissures of what we smugly take for granted or that which is imposed upon us as natural, to be obeyed. It provides personal, emotional, psychic, and energetic release. (7)

Lo anterior pertenece más a una concepción generalizada de lo gótico como parte del terror, que a una aproximación directa a las producciones literarias de este periodo, sobre todo de la obra de Walpole. Opto, por lo tanto, por ver a la literatura de terror como un género que se consolidó en el XVIII y XIX pero que surgió mucho antes de estos siglos:

A branch of Gothic writing, horror uses many of its formulae but is more likely to use violence, terror, and bodily harm than the Gothic. Both are disturbing, pointing out paradoxes and contradictions, hypocrisies and deceits, sometime to thrill, sometimes to teach us not to be complacent and too comfortable—to entertain and act as a social critique. Both Gothic and horror use settings of dungeons, attics, corridors, and terrifying and unpleasant threatening spaces. (Wisker 8)

Wisker considera que todo el entramado de la novela gótica, todo ese laberíntico castillo, no es más que una representación mental de la ruptura de las normas establecidas. Es también la manera en que uno se mantiene seguro, irónicamente, al ver los mecanismos con que esto funciona. La literatura gótica trabaja usando metáforas e imagería usualmente de extremos opuestos, con el propósito de generar, mediante el oxímoron, contradicciones que proporcionan algo nuevo, algo revelador y relevante.

Si a partir de *El castillo de Otranto* se hiciera una propuesta en la que se extrajera de la obra el rasgo principal del género, tendría que haber en todas las literaturas de terror una historia de amor como eje. Hay terror y miedo, claro que lo hay, pero éste queda sólo en un nivel terciario. El ejemplo más claro que hay en la obra de terror “sobrenatural” sucede cuando unos criados van en busca de Isabella, nuera del rey, y entran en la galería. En ella ven algo que los asusta y salen corriendo, sin siquiera poder hablar bien. Le comunican al rey lo siguiente:

–Mi señor, iba a decirte que desde que le ocurrió esa desgracia a nuestro joven señor [...], ninguno de nosotros se atreve a recorrer el castillo si no lo hacemos de dos en dos [...] No vayas allí, mi señor, por el amor de Dios [...] ¡Es el mismo Satanás quien está en la sala que hay junto a la galería! [...] Yo sólo oí aquel ruido. Diego dio un grito nada más abrir la puerta y se dio la vuelta corriendo... Yo también eché a correr mientras le preguntaba si había visto un fantasma, pero me dijo que no, que no era un fantasma sino un gigante, y que llevaba armadura pues le había visto parte de la pierna y el pie, que los tenía tan grandes como el yelmo del patio [...]. (77-79)

El miedo aquí expuesto es tenue y la entidad es identificable, no totalmente desconocida, por eso el efecto que produce, aunque dé miedo, no es el de un miedo irracional. La atmósfera es la de un castillo nocturno en ruinas y decadencia, en el que impera el silencio y la oscuridad, elementos que generan y producen un terror más intenso que el de la aparición o entidad que habita en el castillo. Además, como se nota en el siguiente ejemplo, la narración en tercera persona omnisciente, que todo sabe de los personajes y de la situación, reduce el efecto de miedo al mediar las sensaciones de quien vive y deambula por el castillo:

La parte inferior del castillo estaba dividida en varios claustros intrincados, por lo que no resultaba sencillo para alguien atormentado por la ansiedad de la huida hallar el acceso a la caverna. Imperaba un silencio ominoso en aquellas regiones subterráneas del castillo, y sólo de vez en cuando alguna corriente de aire sacudía la puerta por la que había pasado haciendo que crujieran sus goznes y expandiendo aquel sonido a través de la tiniebla laberíntica. El más leve ruido la llenaba de terror. (Walpole 64)

Hay en la siguiente afirmación de Molina Foix una lectura alegórica: “Sin duda no es casual que la primera novela gótica aludiera en su título a ese siniestro y amenazador reducto del pasado, ese opresivo espacio cerrado que más que un escenario de ficción parece un símbolo petrificado de los torturados y oscuros recovecos de la mente civilizada, una especie de prisión del yo”. (Molina Foix 9) El castillo es uno de los elementos más importantes del género, un desdoblamiento de la mente, una mente constituida bajo los principios racionalistas que imperaban en el siglo XVIII, una mente que pretende ser irrumpida por elementos sobrenaturales que hacen o ponen en evidencia su racionalidad¹⁰.

Son varios los teóricos que ven a la literatura gótica, en función de la sociedad y del cambio que se estaba gestando en Europa a la par del romanticismo, como una expresión literaria auténtica, no como un movimiento que pretendía producir una literatura que diera miedo. No por ello quiero decir que si hay en todo esto, en toda esta literatura, una lectura alegórica se debe de negar la adherencia al género.

Antes de pasar al siguiente punto, quiero asentar por qué *El castillo de Otranto* no es la obra con que inicia el terror. El tema sobrenatural, que no es indispensable en el terror, es un pretexto para que se lleve a cabo una historia de amor y venganza. Los motivos tienden a ser más fantásticos que malignos, pues el espectro aparecido podría no causar en sí ningún escalofrío que no sea el expresado por algunos de los personajes. La situación de peligro parece estar ausente, y si se considera que la hay es realmente menor. Sólo algunos personajes afirman que les causa terror y escalofrío el espectro gigante y el yelmo que aparecen en la obra; los demás ni se inmutan por ello, mucho menos Theodore. En conclusión, es una obra que tiene como presupuesto lo gótico en sentido espacial, pero que no funciona a partir de ello, sino al contrario, lo gótico se supedita al romance y la venganza, no al miedo. Queden

¹⁰ “Se adentra impudicamente en el laberinto de corredores de la represión (miedos y tabúes sexuales) mediante una hábil estructura paranoica que distorsiona la realidad, permitiendo explorar a fondo la naturaleza humana, así como propiciar la búsqueda de uno mismo en unas circunstancias especiales de ruptura, fragmentación o aislamiento”. (Foix 11)

como evidencia las siguientes palabras de Lovecraft: “La historia –aburrida, afectada y melodramática– adolece además de un estilo desabrido y prosaico cuya viveza no permite crear en ningún momento una atmósfera realmente fantástica. [...] Así es la historia: insulsa, pomposa y completamente desprovista de ese auténtico horror cósmico que caracteriza a la literatura fantástica”. (40-41)

En conclusión, la importancia de la obra de Walpole radica en crear un escenario nuevo, que permitía al escritor manejar, mediante todo ese poder arquitectónico que es el castillo, a los personajes a manera de marioneta. Los incidentes, aunque torpes, fueron elementales para que otros escritores a través esta inspiración definieran mejor el género¹¹.

Creo que podría pensarse que esta revisión asevera que la literatura gótica no es terror, y que *El castillo de Otranto* tampoco. Una cosa es decir que el género no tiene su origen con el periodo y la novela, y otra muy distinta que no son parte de ésta. Una obra puede pertenecer a un género si cumple con determinadas características o si el lector o crítico ven en ella algo posible y argumentable. Así, la literatura gótica pertenece al terror. No es quizá la más prototípica, pero se puede analizar bajo los cuatro rasgos aquí propuestos. En fin, no se problematiza su inclusión sino su imposible datación, ya que el terror es quizá tan antiguo como la propia escritura. No obstante, me parece importante dejar en claro que es durante el periodo gótico, aunque no necesariamente con la novela de Walpole, cuando surge una conciencia genérica y, por lo tanto, una estetización del terror: esa conciencia que tenían los

¹¹ Juan Antonio Molina Foix resume acertadamente en un párrafo las características elementales de la literatura gótica: “Pero ¿qué era exactamente la novela gótica? Ante todo, la emanación de una tensión entre fuerzas contradictorias, entre lo diurno y lo nocturno [...], una confrontación entre vida y muerte, una neutralización del miedo mediante la fascinación. La típica novela gótica invocaba la tiranía del pasado: una oscura maldición familiar, la supervivencia de formas arcaicas de despotismo y superstición, y en general el descubrimiento (gracias a algún manuscrito antiguo, inopinadamente hallado) de algún crimen abominable cometido en el pasado y que nunca fue castigado. Sus principales rasgos característicos eran: la obsesión por los viejos edificios decadentes (castillo feudal o caserón siniestro, lleno de pasadizos secretos y subterráneos, mazmorras, goznes que chirrían, laberínticas galerías, criptas, osarios...); sus personajes estereotipados (atractivos y siniestros villanos, a veces eclesiásticos, que han firmado un pacto con el demonio para que les ayude a realizar sus perversos propósitos relacionados normalmente con alguna usurpación; candidas y virginales heroínas, sistemáticamente perseguidas o ultrajadas; apuestos y valerosos héroes, generalmente de noble cuna, aunque oculten su identidad bajo un disfraz, que al final desenmascararan al usurpador asesino, recuperando título y hacienda y casándose con la heroína; y toda una pléyade de secundarios: padres autoritarios y gruñones, feroces espadachines, cómicos, criados...); su escenografía sombría (luces extrañas, trampas, dagas manchadas de sangre, sepulturas profanadas, cadáveres en descomposición, gemidos de ultratumba, cámaras de tortura de la Inquisición...); y por último, la profusión de efectos sobrenaturales (fantasmas, brujas, magia, apariciones, cuadros animados, estatuas que sangran)”. (10)

autores de saber que están escribiendo una obra que tiene como propósito provocar miedo y ocupar las herramientas necesarias para llegar a tal fin.

Definición de terror como género literario

Definir a la literatura de terror como aquella que provoca miedo es decir muy poco, ya que se podría argumentar que generar o tener miedo es relativo, en todo caso, lo que sí se podría decir es que es aquella que tiene al miedo como propósito y como elemento constitutivo. Sin embargo, hay elementos en ésta que van más allá del miedo, aunque en esencia es un género que se fundamenta en el significado de su nombre, es decir, en el sentimiento de terror¹². No se puede sólo definir a ésta bajo ese criterio porque hay otros géneros que también llegan a provocar los mismos sentimientos: los thrillers, las novelas policiacas, la ciencia ficción, etc. La diferencia radica en que este miedo va acompañado de otros rasgos textuales. Además, no sólo se define por recurrir a ciertos temas o a una temática en particular:

The definitions of the genre of horror differ. Many authors have tried to create a definition that could be able to completely distinguish and separate horror from the similar and close genres science fiction and thriller. However, they always encountered difficulties as the attributes that refer to one genre can be also found in the other one. To characterize horror, as a genre that invokes tension in recipients is not accurate enough, as science fictions, thrillers, detective and crime stories imitate the feeling of suspense as well. The same is to be said about the emotion of fear and display of blood, which are another attributes of horror production but can be found in the other mentions genres, too. (Prohaszková 1)

Por esta razón, destacando como elemento central el miedo provocado por el terror, no es nada extraño que gran parte de los textos teóricos sobre el género aborden especial y mayoritariamente el problema de la sensación de miedo que éste provoca. ¿Por qué –se preguntan– nos puede gustar un cuento que nos provoca temor, que nos asusta y nos hace sentir en peligro? La respuesta que estos teóricos proporcionan tiende más a lo psicológico e histórico que a lo literario. Con esto como antecedente, no se puede dejar de considerar que el terror está en función de la sensación que provoca. Sin embargo, éste es tan sólo un rasgo más de los muchos que lo componen. El propósito de este punto es ensayar una definición

¹² El *DLE* define al terror como “un miedo muy intenso”, en todo caso se haya dentro del paradigma del miedo. No necesariamente en cualquier obra literaria en la que los personajes, o incluso el lector, sientan terror deberá pertenecer al género. El terror, visto en este caso como sinónimo de miedo, es uno de los tantos rasgos del género.

del terror con relación a los preceptos y rasgos que considero fundamentales. Es una breve anticipación, pero necesaria, de los cuatro rasgos en que se sustenta: el miedo, lo maligno, el des-conocimiento y la situación de peligro.

Más que una definición, lo que requiere un género tan amplio como éste es un sistema: “Horror is a varied genre that is hard to be defined by one single definition” (Prohaszková 1). Un sistema es más amplio, permite desarrollar las categorías y no se ciñe solamente a una disciplina, es decir, si es necesario abordar el miedo desde lo histórico o psicológico se hace siempre y cuando esté en consonancia con su codificación textual, con elementos propios de la obra. De ahí parto para considerar este sistema como una sintaxis: una sintaxis tiene como propósito ordenar, clasificar, agrupar, pero también estudiar los modos en los que todos sus componentes se combinan y las relaciones que establecen entre ellas. Para ello, primero se debe situar al terror como género literario.¹³ Rafael Llopis considera que el terror o “cuento de miedo [es] un género literario cuya finalidad primordial es producir, como decía Walter Scott, ‘un agradable estremecimiento de terror sobrenatural’. Me refiero a un tipo de relato cuya materia prima no es tanto la muerte en sí como lo que haya o pueda haber después de la muerte: lo sobrenatural, la vivencia del más allá”. (13) Carroll aborda al género del terror no sólo desde su manifestación literaria, sino desde su totalidad artística, puesto que rebasa las disciplinas y no se especializa solamente en una: “El propósito de este libro es desarrollar una teoría del terror concebido como un género que se entrecruza con numerosos medios y formas de arte. [...] Llamaremos a este tipo pertinente de terror «terror arte»”. (39-40) Asimismo, considera que:

El género de terror, sin embargo, está esencialmente vinculado a un efecto particular, específicamente a aquel que le da nombre. [...] Al igual que las obras de suspense, las obras de terror están destinadas a despertar cierta clase de afecto. Voy a suponer que este es un estado emocional, una emoción que llamo terror-arte. Así, puede esperarse que el género de terror se delimite, en parte, mediante una especificación del terror-arte, esto es, por la emoción

¹³ Noël Carroll parte de considerar que el terror, como la ciencia ficción, es un género que rebasa lo puramente literario, es un género que se encuentra en más de una disciplina artística pues se consolida ya como una estética. En teoría, la definición que proporciono en este apartado debería funcionar tanto para la literatura como el cine, de igual manera para la pintura o la música. Comenta Carroll: “No es objeto de este libro analizar el terror natural, sino únicamente el terror-arte, esto es, el término «terror» que sirve para nombrar un género que traspasa las artes y los medios y cuya existencia ya está reconocida en el lenguaje corriente. Este es el sentido del término «terror» cuando, por ejemplo, a la pregunta de qué clase de libro es *El resplandor* respondemos diciendo que se trata de un relato de terror; o cuando encontramos programas en las guías de televisión calificados de «show de terror de Halloween» o cuando el anuncio de Diana Henstell *New Morning Dragon* proclama que se trata de «La escalofriante novela de terror recientemente aparecida”. (40)

que están destinadas a despertar las obras de este tipo. Los miembros del género de terror se identificarán como narraciones y/o imágenes (en el caso de las bellas artes, cine, etc.) que merecen ese predicado a partir de la generación del efecto de terror en el público. (44)

Tanto la *Horror Writers Association*, la *Enciclopedia Britannica* y el *DLE* consideran que el género tiene como propósito producir terror, miedo, asombro, repulsión, etc., en el lector, mediante la exposición o descripción de elementos macabros o la creación de una atmósfera oscura por medio del lenguaje.¹⁴ Como he mencionado, esas emociones no sólo se producen en el lector; los personajes, el narrador, etcétera, también las sienten. De hecho, puede que el miedo sólo se produzca en los personajes y no en el lector. Sin embargo, todos podemos saber cuando alguien está sintiendo miedo. Dice Carroll que: "[...] el terror parece ser uno de aquellos géneros en los que las respuestas emotivas del público, idealmente, van paralelas a las emociones de los personajes. De hecho, en las obras de terror las respuestas de los personajes suelen seguir las respuestas emocionales del público". (48)¹⁵ Los matices entre las definiciones que dan estas tres referencias ayudan a generalizar la idea de la codificación textual de los elementos y el propósito principal de causar miedo:

de terror

1. loc. adj. Dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: Que buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector. (*DLE* 2017)

Webster's Collegiate Dictionary gives the primary definition of horror as "a painful and intense fear, dread, or dismay." It stands to reason then that "horror fiction" is fiction that elicits those emotions in the reader. [...] If we accept this definition, then horror can deal with the mundane or the supernatural, with the fantastic or the normal. It doesn't have to be full of ghosts, ghouls, and things to go bump in the night". (*Horror Writers Association*)

Horror story:

1. [...] a story in which the focus is on creating a feeling of fear. (*Enciclopedia Britannica* 2017)

Si se realiza una búsqueda general por internet respecto a la definición del terror, se encontrarán aproximaciones muy similares a las que se ofrecen aquí arriba, sin embargo, el

¹⁴ Elementos heredados indudablemente del gótico. Sin embargo, no son los únicos, como expondré más adelante.

¹⁵ Con ello se refiere no a que los personajes imiten las emociones del público, sino que tanto personajes como lector comparten el estar siendo experimentantes de alguna emoción, sea similar o no. Por ejemplo, los personajes pueden estar siendo aterrados mientras que el lector puede estar sintiendo placer ante el miedo de estos.

breve apunte de la página especializada en términos literarios: *Literary Terms*, señala dos cosas tan básicas que quizá pasan desapercibidas: el lenguaje y lo desconocido. Además, profundiza, como señala la *Horror Writers Association*, en el hecho de que el terror no siempre está regido bajo la presencia de lo sobrenatural, puesto que se puede desprender de algo totalmente real y plausible como la misma idea de la muerte:

Horror should make the reader feel afraid through imagery and language. [...] The main source of terror in the supernatural horror is the human reaction to being faced with the unknown, usually in the midst of a serious conflict -i.e. a haunting, a possession, an invasion, a curse or omen, etc. [...] A non-supernatural horror is a work of fiction that does not include supernatural elements, The terror of non-supernatural horror comes from the idea that what is happening in the story could plausibly occur in real life- usually involving the possibility of death-making it the ideal style for frightening crime or mystery stories. (Párr. 6-7)

La ausencia de lo sobrenatural o, mejor dicho, la no necesaria presencia de éste para generar terror sirve como punto de inicio para desanudar al terror de lo fantástico.¹⁶ Aunado a esto, lo que rebasa la categoría de ser natural o no es la presencia de lo maligno pues esto será lo que realmente provoque miedo, en relación con los demás elementos. Esta presencia maligna no está circunscrita a la transgresión de las leyes físicas que rigen al mundo sino a otro tipo de leyes o normas, que están más relacionadas con la moral, la política, la epistemología e incluso la metafísica, como se verá en el capítulo 3.

La maldad es entendida como la ausencia de moral en el sentido del discernimiento entre el bien y el mal, pero también en relación al desconocimiento de la moral por parte del agente que causa esa maldad: “3. adj. Que se opone a la lógica o a la moral.” (*DLE* 2017) No hay en lo maligno una razón buena o mala puesto que no se racionalizan las acciones: por ejemplo, los dioses del universo lovecraftiano son malignos porque destruyen y devoran todo a su paso: ni siquiera se preguntan si es algo bueno o no, las limitaciones humanas no permiten discernir ni aproximarse al conocimiento cósmico de estas entidades. Pero desde la objetividad humana, están repletas de paganismo, satanismo, hechicería y brujería, lo cual,

¹⁶ Género cuya característica esencial, según David Roas, es la irrupción de un elemento sobrenatural en lo cotidiano: “[...] la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad”. (Roas 8) Anoto esta digresión puesto que, como mencioné en un inicio, al terror como género literario usualmente se le subordina al fantástico, como si el “terror” fuera una de las cualidades de éste.

de cualquier manera, les atribuye nuevamente un carácter maligno, más cercano a lo humanamente conocido. Como afirma Noël Carroll, “[en] este caso lo que se toma por antinatural es antinatural y repulsivo desde un punto de vista moral”. (98)

En relación a lo maligno y lo sobrenatural, es importante resaltar el carácter contextual, histórico y cultural que todo esto conlleva. No todas las presencias y entidades provocaron la misma sensación de miedo y peligro, ni tampoco fueron desconocidas todo el tiempo y en cualquier espacio geográfico. Respecto a esto, José Ricardo Chávez comenta en la entrevista realizada por Diego A. Vilchis Rocha:

El problema ahí es que las cosas que le dan miedo a algunos puede que a otros no le den. Entonces de pronto hablar de fantasmas en el siglo XIX podía darte miedo, y hablar de fantasmas en el siglo XXI ya no te causa miedo. Entonces hay autores que pueden haber abordado el tema de fantasma en el siglo XIX o a principios del siglo XX, tal vez con la intención de generar miedo en el lector, y ese texto ya no nos asusta. Entonces también el sentimiento de terror es un sentimiento histórico, va evolucionando. (12)

Además de histórico es cultural, puesto que para cada región geográfica varía la existencia de criaturas y las fuerzas a las que se les teme, es decir, varía su paradigma de realidad. Por ejemplo, en México la cultura a la muerte es muy distinta de la norteamericana, no hay un miedo convulso a la muerte: los fantasmas son almas en pena que buscan descansar, no espectros violentos que tienen por deseo hacer daño. De igual manera, todo aquello que es corrupto, que va en contra de la moral (es decir, el conjunto de normas sociales que se toman por buenas y que mantienen un orden) da miedo: eso ha perpetuado el miedo a “La Llorona”, quien transgredió las normas políticas y morales al asesinar a sus hijos.

No obstante, la presencia de lo maligno tiende a ser universal. Aunque una presencia no radique en el imaginario de una determinada cultura, la entidad maligna, sea cual sea, da miedo por ser irruptora y desconocida. Todos estos rasgos, el miedo y lo maligno, se encuentran codificados textualmente. ¿Cómo se lleva a cabo esa codificación? Pues bien, primero hay que establecer que, al estar hablando de lo literario, se puede encontrar en cualquiera de las partes estructurales del relato. Menciona José Miguel Sardiñas en la entrevista que le realiza Vilchis:

En principio y sin demasiadas precauciones te diría que el terror es un efecto asociable o inherente a ciertos textos, y en ese sentido sí me parece importante pensar al menos que el terror es un efecto codificado textualmente; es decir, un efecto cuya presencia habría que detectar en ciertos rasgos textuales, no pensar que el terror es simplemente un efecto que produce un tipo de texto. (10)

Esta codificación se realiza mediante varias instancias. En primer lugar, se encuentra en la imaginaria o en las imágenes que se crean en los textos, que pueden abarcar la creación del espacio y la atmósfera, o bien, la construcción y descripción de un monstruo. Puede igualmente estar codificado mediante las acciones que realizan los personajes o que se desencadenan a partir de la historia misma, y que son terroríficas y malignas, ya que están ligadas a algo moralmente negativo: asesinar, matar, violar, asustar, perpetrar, etc. De igual manera, el terror puede estar codificado por elementos¹⁷ básicos como el narrador, el narratario, el tiempo, los personajes, el espacio o la trama, es decir, que ellos mismos sean, por sus cualidades intratextuales, aquello que esté relacionado a lo maligno, o lo maligno *per se*. En este sentido, lo desconocido puede deberse tanto a un lugar como a una persona; la situación de peligro a una acción; el miedo al sentimiento visto como un efecto estético.

Carroll también aborda estos elementos al suponer que “el género está diseñado para producir un efecto emocional [...] y que las estructuras características, la imaginaria y las figuras del género están dispuestas para causar la emoción que llamaré *terror-arte*”. (30) Todo en el arte que forme parte del género, según él, debe apuntar a causar *terror-arte*, cualquiera de los elementos tiene a la vez esa función y ese propósito. Es el lector quien decodifica ese sentimiento mediante una identificación con los personajes de las obras de terror:

Creo que podemos conseguirlo con la hipótesis de que la obra de terror-arte tiene dispuesto en ella, por decirlo así, un conjunto de instrucciones acerca del modo adecuado de responder por parte del público. Estas instrucciones se manifiestan, por ejemplo, en las respuestas a los personajes positivos humanos ante los monstruos en la ficción de terror. Aprendemos lo que es estar arte-aterrado en gran medida de la ficción misma; en realidad, el propio criterio de lo que es estar arte-aterrado se puede encontrar en la ficción, en la descripción o la representación de las respuestas de los personajes humanos. Esto es, las obras de terror nos enseñan en gran medida el modo apropiado de responder a ellas. Descubrir estas indicaciones o instrucciones es una cuestión empírica, no un ejercicio de proyección subjetiva. (Carroll 78)

Esa codificación por medio del lenguaje puede ser un problema al hablar de lo desconocido, pues de qué manera se puede codificar o describir llanamente algo que no se conoce, nombrar lo que no tiene nombre. Sin embargo, el carácter de lo desconocido está en

¹⁷ Me baso fundamentalmente en todos aquellos que considera Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* y que sintetiza y resume en su ensayo: “Sobre el relato”, en *Constelaciones I*. (2012). UNAM / Bonilla Ártigas: México. Pp. 21-42.

parte sustentado en el hecho de que algo no se conoce del todo, o bien que no se conoce, es decir, hay en ello también una gradación, ya que las cosas primero deben de ser conocidas para después volverse desconocidas. Aunque el vampiro u hombre lobo son entidades desconocidas, es decir, alejadas de lo familiar, no son igual de desconocidas como las entidades de la *Niebla* de Stephen King. Podemos concluir, por lo tanto, que hay cosas conocidas que se vuelven des-conocidas (*Unheimlich*¹⁸); y cosas que son netamente desconocidas, es decir, que no se conocen en lo absoluto, puesto que no se tiene nada que las defina, si acaso podrían hacerse relaciones como “era una masa informe” o “parecía una especie de montaña”, que intentan, mediante estrategias de ambigüedad, delimitar tales entidades, pero que no terminan por concretar o definir lo desconocido. En este sentido, lo desconocido no tiene paradigma. Más adelante profundizaré en el proceso de desconocimiento, ahora lo que me interesa es la manera en que puede codificarse esto textualmente. Bien podría ser de dos maneras, la primera mediante el ocultamiento, es decir, sólo mencionar que hay “algo” y no definir claramente lo que eso es; o, como lo hace Lovecraft, mediante el oxímoron, utilizar palabras cuya relación semántica sea totalmente opuesta, con el propósito de generar esa sensación de des-conocimiento y dotar de varios significados a la presencia maligna, es decir, que no sólo tenga un significado para un significante sino muchos significados.

Al ser éste un sistema en el que cada una de sus partes se conecta, es preciso notar los demás elementos que se desprenden a partir de éste. Lo desconocido lleva siempre, en palabras de Lovecraft, al miedo, al miedo más fuerte que pueda existir; es a su vez este miedo el que lleva al peligro o el que hace surgir al peligro. Así apunta José Eduardo Serrato Córdova al decir que “[...] el lado oscuro del terror estaba representado por lo desconocido, por la otredad: no conocerlo te daba horror y pensabas que era algo malo. Entonces muchas conductas antisociales marginales representaban el lado oscuro de la sociedad, el lado oscuro del mundo”. (Rocha 10) En el mismo sentido, José Ricardo Chávez señala que

[...] el sentimiento de terror va a estar vinculado con este sentido de miedo ante una amenaza externa, que empieza siendo externa a la bestia, el dios, el demonio, y a medida que se avanza, esos miedos también comienzan a interiorizarse [...] Entonces sí tiene esa connotación de una amenaza de aniquilación, y lo podemos ubicar a nivel psicológico o a nivel cósmico, a

¹⁸ En el capítulo 3 se matizará la distinción entre el des-conocimiento (lo des-conocido) y la propuesta de lo siniestro (*unheimlich*) de Freud, aunque en esencia parten del mismo principio: el paso de lo familiar a lo desconocido.

nivel de la naturaleza, pero sí tiene mucho que ver con ese sentido del miedo a la muerte, por supuesto. (Rocha 11)

Por lo anterior, parto de considerar que el terror es un género literario autónomo en el que se genera un sentimiento de miedo, en cualquier nivel narrativo de la obra, por medio de la codificación textual de sus elementos constitutivos, es decir, por medio de descripciones, acciones, rasgos y características, en el que se halla la presencia (o ausencia) de un elemento o entidad maligna, desprovista de moral, que es a su vez desconocida y genera una situación de peligro en la que los personajes, narrador, narratario, tiempo, espacio se ven amenazados por ella. En conclusión, el terror es el género del des-conocimiento a través de lo maligno.

CAPITULO II EL TERROR EN MÉXICO Y ESPAÑA

Breve apunte historiográfico

“Creo que no hay todavía un ‘género’ como tal, pues tendría que haber muchos autores especializados y escribiendo obras más o menos homogéneas”, menciona Alberto Chimal en respuesta a una entrevista para *El Economista*, realizada por Vicente Gutiérrez, en la que se le cuestiona sobre el terror en México. No sé si por desconocimiento, por el gran estigma que existe sobre los géneros populares o por una razón de confusión (entre terror y fantástico), pero esta aseveración es injusta: no sólo existe el género desde hace más de un siglo en México²⁰, hay además una cantidad vasta de obras y autores asumidos como escritores de terror, entre los cuales está el mismo Chimal, como se verá más adelante.

Desde los años cincuenta a la actualidad, el número de obras y antologías especializadas sigue en aumento. Desconozco el número exacto de estas producciones, pero basta con acercarse a la librería e ir al estante designado para “Terror” y ver ahí los dos tomos de *Ciudad Fantasma* antologados por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca; o del otro lado del Atlántico, la antología más reciente: *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*, prologada y antologada por Antonio Rómar y Pablo Mazo Agüero. Definitivamente el cuento y la novela de terror existen, y existen en español, en México, en España y en toda Hispanoamérica. Negarlo es desconocer al género.

La lista de autores es amplia y paradigmática: va desde Vicente Riva Palacio hasta Ricardo Guzmán Wolfffer. Mucho se ha criticado que quienes se dedican al género son escritores nada serios, que no escriben más que literatura juvenil (como si esto fuera algo negativo), que los escritores entregados a la literatura, los que hacen el canon, según Bloom, son aquellos que tienden hacia una veta más realista, más cruda, alejada de la imaginaria y la

²⁰ Me ciño solamente a las obras escritas bajo la consciencia del género, por lo tanto, dejo fuera cualquier consideración sobre el terror o fantástico hallado en la cultura prehispánica. Desconozco la intención y consciencia genérica de los poetas del mundo prehispánico e incluso de todo el periodo que comprende la conquista de México. Como he dicho, para que el género exista debe haber una concientización y estetización del mismo, y la noción de literatura tal como la conocemos surge, además, en el romanticismo. Por lo tanto, no considero al *Popol Vuh* o a *Naufraios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca como obras del género terror, pero no descarto ninguna posibilidad de que pueda realizarse un análisis y profundo estudio de las obras bajo esta rúbrica.

fantasía. Y luego aparecen Kafka y Borges y Cortázar y el fantástico y el terror ya son géneros “serios”, que requieren estudios críticos. México y España no se escapan de todo esto: autores ya consagrados para ambos países incursionaron abierta y totalmente en el terror y en el fantástico. Por ejemplo, en México, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Amparo Dávila; en España, Javier Marías, Cristina Fernández Cubas y José María Merino.

Hay muchos trabajos que realizan una revisión historiográfica del terror en México y en España.²¹ En resumen, sitúan en el siglo XIX, sobre todo al final de siglo, una álgida producción de obras pertenecientes al género, debido mucho a las traducciones, pero también a una misma tradición nacional que se ve en la necesidad de poner por escrito parte de lo que se ha relatado en la antigüedad y ha llegado hasta ellos. Un ejemplo notabilísimo es la transcripción (versión o reescritura) de la leyenda popular de “La calle de don Juan Manuel” del Conde de la Cortina; o la empresa de Vicente Riva Palacio por reconstruir eventos cruentos a partir de los archivos de la Inquisición; o Juan de Dios Peza quien igualmente pone por escrito una gran cantidad de leyendas coloniales de corte sobrenatural. Menciona al respecto Roberto Durán Martínez que “Así, mientras en Europa se creó el gótico, al retomar antiguas historias de aparecidos desarrolladas en castillos medievales, en Hispanoamérica, concretamente en México, se elaboraron cuentos de miedo, inspirados en leyendas, al rescatar historias del mundo colonial, encarnación de nuestro pasado fundacional que se debate entre las raíces indígena y española”. (40)

Uno de los estudios más amplios y afortunados, en cuanto a la tradición del género en México se refiere, es el de Fortino Corral Rodríguez, titulado *Senderos ocultos de la literatura mexicana*, en el que realiza una investigación del desarrollo histórico del género

²¹ La variedad de trabajos y antologías en torno al terror y lo fantástico en el siglo XIX es muy significativa ya que, desde mediados del siglo XX a la fecha, el estudio de los géneros populares, así como la creación de obras pertenecientes a estos, ha ido en aumento. Es muy grato ver una gran cantidad de trabajos que no se ciñen solamente a lo historiográfico, sino que puntualizan obras y rasgos a desarrollar teóricamente. De entre todo ese campo, destaco los siguientes estudios críticos, así como las antologías que ahondan en el género, sobre todo aquellos que estudian las obras de finales del XIX y del XX: *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (2008) de Ana María Morales; *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano* (1992) de Frida Varinia; *Antología del cuento siniestro mexicano* (2002) de Rafael David Juárez Oñate; *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX* (2005) de Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández; *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (1991) de María Enriqueta Morillas Ventura; *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (2004) y *De la leyenda al relato fantástico* (2007) de Rafael Olea Franco; *Sobre lo fantástico en México* (2008) de Cecilia Eudave; *Narrativa fantástica en el siglo XIX* (1997) de Jaume Pont; *El cuento de horror fantástico visto por seis narradores mexicanos* (2015) de Isaí Mejía Villareal; y *De la oscuridad y otros fantasmas* (2015) de Roberto Durán Martínez.

fantástico en México (entiéndase nuevamente que la distinción entre el terror y lo fantástico aquí es nula, por lo que habrá tanto textos fantásticos como de terror). El libro de Corral Rodríguez parte desde la leyenda sobrenatural del México colonial, hasta las manifestaciones científicas y metafísicas de finales del XIX. No intento aquí hacer una revisión exhaustiva ni llenar de nombres, obras y fechas sobre cuál fue o no la primera obra, pero me parece prudente anotar algunas de las más representativas y con mayor tradición. Según Corral Rodríguez, “es Guillermo Prieto quien aporta el primer cuento fantástico en México, me refiero a ‘Un estudiante’, fechado en 1842, y es Roa Bárcena quien escribe el cuento fantástico más célebre del siglo XIX mexicano: ‘Lanchitas’, de 1877” (20), muy en la línea de Coleridge y las instancias del sueño y la realidad.

Pasado este primer periodo en el que la leyenda es la fuente o principal motivo de las narraciones del género, surge (o llega, según el crítico) la corriente modernista en la que se desarrollan con más naturalidad (y mayor productividad) el terror y lo fantástico. En esta etapa, que podría comprenderse de 1880 a finales o principios del 1900, llega una gran ola de las manifestaciones simbolistas y parnasianas francesas, de la *ghost story* anglosajona, sobre todo norteamericana, que constituye toda una renovación lingüística y literaria en las letras mexicanas. Obras estrictamente terroríficas como las de Edgar A. Poe, Maupassant, Hawthorne o Baudelaire imprimen singular gusto en los escritores modernistas, quienes un tanto en el sentido del pastiche y también en el de creación propia, generan obras netamente de terror y fantásticas. En toda esta primera etapa, que comprende desde la literatización de las leyendas hasta la conclusión del modernismo, las obras que más destacan por ser claramente exponentes del género, según Marisol Nava, son:

“Un estudiante” de Guillermo Prieto (1803-1862), “La mulata de Córdoba” de José Bernardo Couto (1803-1862), “Lanchitas” de José María Roa Bárcena (1829-1908), “El matrimonio desigual” de Vicente Riva Palacio (1832-1896), “La fiebre amarilla” de Justo Sierra (1848-1912), “Rip-rip El aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), “Raro” de Guillermo Vigil y Robles (1867-1939), “La serpiente que se muerde la cola” y “La novia de Corinto” de Amado Nervo (1870-1919), “De ultratumba” de José Juan Tablada” (1871-1945), “Homo duplex” de Ciro B. Ceballos (1873-1938), “El papagayo de Huichilobos” y “El amo viejo” de Manuel Romero de Terreros (1880-1968), “El fusilado” de José Vasconcelos (1881-1959) y “La cena” de Alfonso Reyes (1899-1959). (3)

Cruzando el Atlántico, en España la tradición del terror y lo fantástico se encuentra (o al menos los críticos la consideran así) un tanto más en las vísperas de la Edad Media y el

Renacimiento que del Romanticismo. José María Merino hace un resumen en su ensayo “Reflexiones sobre la literatura fantástica en España” (2008), respecto a esta consideración. Aclaro que, pese a ser válida esa opinión, las obras escritas durante el Medioevo no pertenecen como tal al terror puesto que aún no se consolidaba el género, ni siquiera aun el concepto o idea de literatura como tal:

Si hiciésemos un breve repaso de lo fantástico español, desde el «Calila e Dimna» (donde hay preciosos cuentos de corte pre-fantástico, como el del santón y la ratita...), y pasando por los citados libros de caballerías (y quiero recordar en el *Amadís* el episodio de La isla del diablo y el Endriago, donde se presentan seres que no tienen nada que envidiar a cualquier *Alien* posmoderno) estarían el *Libro de Patronio* y el *Conde Lucanor* con esa historia de Don Illán y el deán de Santiago (“El brujo postergado”, en versión de Borges) tan fértil en influencias, el *Persiles* de Cervantes, *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (con la historia del peregrino Pánfilo en la posada del mal hospedaje) y algunas obras de Calderón que, sin ser decididamente fantásticas, abren un amplio mundo de perspectivas en ese territorio, como la citada *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *El mágico prodigioso...* (59)

De igual manera se podría considerar a las *Noches lúgubres* (1789) de José Cadalso como una obra que roza con el género, pues contiene elementos y una atmósfera clásica de un cuento de terror, pero que no llegan a desarrollarse del todo. Así, muchos consideran que entre los precursores del género se encuentran Agustín Pérez Zaragoza con la colección de novelas góticas *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano* (1831) y José de Espronceda con *El estudiante de Salamanca* (1840). No obstante, esta última obra es, en palabras de Rafael Llopis, “[...] una imitación descarada de aquellas novelas, aunque con tan pobre imaginación, tan malo gusto, tan ridícula afectación, que más bien resultaba una paradoja cuya lectura produce hoy una risa irreprimible”. (86) Hay que ser juiciosos respecto a estas opiniones ya que lo que realmente demuestra la aparición de obras góticas en España es la popularidad y aceptación que tuvo el género, más allá de si provocan un intenso miedo hoy en día. Es necesario regresar a estas producciones literarias y revisitarlas con lecturas críticas y atentas.

Al igual que en México, el género comenzó a cobrar fuerza y autonomía —en el sentido de una creación propia— a finales del XIX²³. Mención aparte merecen autores como Pedro Antonio de Alarcón y su relato “La mujer alta”, Gustavo Adolfo Bécquer y sus *Leyendas*;

²³ Vease la antología de David Roas *El castillo del Espectro* (2002). Círculo de Lectores: España., en la que incluye dieciséis relatos de escritores del siglo XIX, aunque no todos de terror, algunos en las periferias del género.

Juan Valera y su novela corta “La buena fama”; y Emilia Pardo Bazán y “Un destripador de antaño”. Pero fue justo a partir del siglo XX cuando las manifestaciones literarias del género terror, así como del fantástico, tomaron forma y un camino claro. Dice Merino al respecto: “Pero en la primera mitad del siglo XX, lo fantástico empieza a renacer entre nosotros. Ahí están Valle Inclán, Ramón Gómez de la Serna (ya he citado *Niebla* de Unamuno, no menos fantástica a pesar de sus planteamientos filosófico-existenciales) Pío Baroja (recordemos varios cuentos y, sobre todo, *El hotel del cisne*) Wenceslao Fernández Flórez, Max Aub”.

(59)

Pasaran casi cincuenta años para que el terror tome una gran fuerza en las letras mexicanas y españolas. Auspiciado por autores como Borges, Reyes y Arreola, así como por toda la tradición y cultura popular que se dio durante los años veinte hasta finales de los cuarenta, sobre todo las revistas *pulp* y la gran masificación de los géneros populares en Estados Unidos, los escritores hispanoamericanos comienzan su carrera inmersos totalmente en estas historias, no para repetirlas sino para, a partir de ellas y bajo su imponente fuerza, construir sus propios terrores.

De entre la gran cantidad de autores que llegaron a incursionar en el terror, destaco a quienes lo abrazaron y se reconocían abiertamente como escritores de géneros populares, y a quienes lo siguen haciendo: Juan José Arreola: *Confabulario* (1952) y *Varia invención* (1949); Francisco Tario: *La noche* (1943), *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952), *Una violeta de más* (1968); Elena Garro: *La semana de colores* (1964); José Emilio Pacheco: *Morirás lejos* (1967), *El viento distante* (1963), *El principio del placer* (1972), *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990); Amparo Dávila: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977), *Con los ojos abiertos* (2008); Carlos Fuentes: *Aura* (1962), *Los días enmascarados* (1954), *Cantar de ciegos* (1964), *Inquieta compañía* (2004); Salvador Elizondo: *Farabeuf* (1965), *Narda o el verano* (1966), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972), *Camera lucida* (1983); Emiliano González, a quien trataré y analizaré en el siguiente subcapítulo con su cuento “El discípulo”; Mauricio Molina: *Mantis religiosa* (1996), *La geometría del caos* (2002), *Telaraña* (2008), *La trama secreta* (2012); Alberto Chimal: *Gente de mundo* (1998), *Grey* (2006), *La ciudad imaginada y otras historias* (2009), *El último explorador* (2012), *Los atacantes* (2015); Norma Lazo: *El horror en el cine y la literatura* (2004), *El dolor es un triángulo equilátero*

(2005), *El mecanismo del miedo* (2012); Mauricio Montiel Figueiras: *La penumbra inconveniente* (2001), *Ciudad tomada* (2013); Lorenzo León: *La realidad envenenada* (1986), *Miedo genital* (1991); Bibiana Camacho: *Tu ropa en mi armario* (2010), *La sonámbula* (2013); Cecilia Eudave: *Registros de imposibles* (2002), *Países inexistentes* (2004), *Criaturas del espejo* (2007), *Pesadillas al mediodía* (2010); Carlos Bustos: *Árbol de lunas* (1994), *Fantásmica* (2011), *La espina del mal* (2012), *Final de sirenas* (2013); y finalmente Bernardo Esquinca, quien considero es el mayor representante contemporáneo del cuento de terror en México, y a quien abordaré en el cuarto subcapítulo con el cuento “Los búhos no son lo que parecen”.

La literatura de terror en España es inabarcable.²⁴ Las editoriales especializadas en el género han desarrollado un catálogo de autores tan vasto que decir que conozco una parte considerable sería mentir. El trabajo editorial de Valdemar, Impedimenta, Salto de Página, Páginas de Espuma, Minotauro, Gigamesh, entre otras más, hace que el terror y el fantástico sean de los géneros más leídos en España y gran parte de Hispanoamérica. Si la lista anterior parece grande, en el caso español sería mucho más. De igual manera se pueden distinguir dos etapas: la que va de los años cincuenta a los ochentas y la que parte de finales de los ochentas o noventas a la actualidad. De entre todos, destaco los siguientes: Javier Marías: *Mientras ellas duermen* (1990); José María Merino: *Cuentos del Reino Secreto* (1982), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994), *Cuentos de los días raros* (2004), *El libro de las horas contadas* (2011); Cristina Fernández Cubas de quien me ocuparé, junto con su cuento “Ángulo del horror”, en el segundo subcapítulo, y que, basta decir, toda su obra pertenece al terror; Pilar Pedraza: *Las joyas de la serpiente* (1984), *Piel de sátiro* (1997), *Arcano trece* (2000), *Mystic Topaz* (2016); José María Latorre: *La noche transfigurada* (1990), *El palacio de la noche eterna* (2003), *La noche de Cagliostro* (2006), *Música muerta* (2015); Juan José Millás: *No mires debajo de la cama* (1999); Juan José Plans: *Crónicas fantásticas* (1968), *El gran ritual* (1974), *El juego de los niños* (1976); Ángel Olgoso: *Breviario negro* (2015), *Los demonios del lugar* (2007); Care Santos: *El dueño de las sombras* (2006), *Los que rugen* (2009), *Sapere*

²⁴ En la nueva edición de *Historia natural de los cuentos de miedo* (2013) de Rafael Llopis, publicada por Fuentetaja, José Luis Fernández Arellano realiza un ensayo titulado “La literatura terrorífica desde 1974”, que se encuentra como apéndice, en el que hace un recuento riguroso y afortunado de la literatura de terror en el mundo anglosajón, en España y en Hispanoamérica que se escribió a partir de 1974 a la actualidad. Revisa sobre todo antologías, autores y obras en las que se aborda casi en su totalidad al terror.

aude (2016); Emilio Bueso: *Noche cerrada* (2007), *Extraños eones* (2014), *Diástole* (2011), *Ahora intenta dormir* (2015); Patricia Esteban Erlés: *Azul ruso* (2010), *Manderley en venta* (2008); Juan Jacinto Muñoz Rengel: *De mecánica y alquimia* (2008), *El sueño del otro* (2013); Jon Bilbao: *Como una historia de terror* (2008), *Bajo el influjo del cometa* (2013); Felix J. Palma, quien ha dedicado toda su obra al terror, al fantástico y a la ciencia ficción, me ocuparé de él y su cuento “Los arácnidos” en el tercer subcapítulo.

Como menciono arriba, el surgimiento de antologías dedicadas al género desde la mitad de medio siglo va en aumento. En México, una de las primeras en abordar directamente al terror fue *Miedo en castellano*, antologada por Emiliano González en 1973, en la que se incluían 28 relatos de escritores mexicanos, españoles e hispanoamericanos. Destacan nombres como Virgilo Piñeria, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Emilia Pardo Bazán, Valle-Inclán, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y Julio Cortázar; debido a los derechos, nunca más se volvió a editar esta antología. Destacan y se merecen mención aparte los dos tomos de *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México [XIX-XXI]*, antologados por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca, quienes tomaron como criterio de selección a escritores que “[...] pertenecen a un canon: el de los narradores –vivos o muertos, jóvenes o veteranos– que han sabido ver el otro rostro de la ciudad, aquel donde asoman presencias, fuerzas y enigmas que le otorgan identidad, tanto como las piedras y calles sobre las que se levanta”. (13) De igual manera, la antología *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana*, que publicó Alfaguara en 2003, reúne a once de los más destacados cuentistas de lo fantástico. Además de Borges, Cortázar, Rulfo y Fuentes, incluye textos de Juan Benet, Ana María Matute, Cristina Fernández Cubas y José María Merino. Finalmente, en 2009 y 2010, la editorial española Salto de Página publicó las antologías más recientes de terror y de fantástico contemporáneo en España: *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, a cargo de Juan Jacinto Muñoz Rengel; y *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*.

De la anterior muestra y revisión de la literatura de terror mexicana y española, he tomado como centro de estudio cuatro textos de quienes considero los escritores más destacados del género. Las obras no son solamente una compilación o pretexto para llevar a cabo el análisis teórico del terror como género literario y los cuatro rasgos de éste; son representativas en la medida que abarcan un periodo breve, pero considerable, de dos países

distintos y por lo tanto con tradiciones distintas. Las obras son: "El discípulo: una novela de horror sobrenatural" (1989) de Emiliano González; "El ángulo del horror" (1990) de Cristina Fernández Cubas; "Los arácnidos" (2004) de Félix J. Palma; y "Los búhos no son lo que parecen" (2011) de Bernardo Esquinca. Los siguientes subcapítulos serán un primer acercamiento a los autores y sus obras.

Emiliano González, “El discípulo”, la esfera y el pueblo verde

Así como Francisco Tario y H. P. Lovecraft, Emiliano González (Ciudad de México, 1955) es un personaje misterioso que ha dedicado su vida a la literatura y se ha declarado anacrónicamente modernista (cosa que nos permite ver que las corrientes literarias no están en función del tiempo). Su trabajo ha crecido paulatinamente, pero incluso hoy en día no celebra la fama literaria que otros exponentes del género tienen o tuvieron. No ha alcanzado su obra un reconocimiento como el de Fuentes o Pacheco, quizá también debido a la personalidad de *outsider* del escritor. No obstante, pese a ese alejamiento del foco literario, no ha dejado de escribir por mucho tiempo y, a la fecha, tiene algunas publicaciones en revistas impresas y electrónicas.

A la temprana edad de 18 años publicó la antología *Miedo en castellano* (editorial Samo, 1973), en la que, como mencioné arriba, incluyó autores hispanoamericanos y españoles de gran fama pero también a otros poco conocidos, u obras poco conocidas, recuperando así al cubano Virgilio Piñeira, por ejemplo, o al argentino Héctor A. Murena. También incluyó un fragmento de la novela *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco que, vista como se encuentra en la antología, es una obra verdaderamente de terror. Sólo cinco años más tarde publicaría su obra más famosa y arriesgada, *Los sueños de la Bella durmiente* (1973, Joaquín Mortiz), con la que ganó el premio Xavier Villaurutia. En este libro se aúnan poemas, relatos y piezas de difícil e innecesaria clasificación; sus páginas son una síntesis en la que expresa su veta modernista y decadente: ahí se encuentran los poemas místicos de William Blake, los paraísos perdidos de Milton, los sonetos diabólicos de Dante Gabriel Rossetti, los eones perdidos de Lovecraft, duendes y hadas malditas que pasan de Machen y Dunsany hasta estas páginas; y Borges y el espejo, siempre aparte. Coincido con las palabras de Vicente Francisco Torres respecto a esta obra:

Uno sigue con verdadero placer todas las fantasías eróticas, delirantes, escatológicas, macabras y crueles que Emiliano González viste con esplendor. Su aprendizaje fue excelente: la ambientación de sus relatos está a la altura de sus febriles temas; las parodias modernistas y las lecciones de Borges, antes que ocultarse, se asumen abiertamente, con la misma osadía que el autor mostraba para saltar de la prosa al verso. Paradójicamente, en la exhibición de los recursos adquiridos radica la originalidad de *Los sueños de la bella durmiente*. (3)

Casi diez años después, en 1986, publica un breve poemario titulado *La inocencia hereditaria* conocido por pocos, ya que el tiraje y su distribución fueron reducidos. Los poemas ahí presentes van en la misma línea que los de *Los sueños...*, en ellos abundan temas esotéricos, eróticos, satánicos y de terror, basta mencionar la figura de Alesteir Crowley como influencia para visualizar los versos. Un año después publica *Almas visionarias* (Fondo de Cultura Económica, 1987), un libro de ensayos en el que se ven reflejadas las obras y autores que lo influyeron, de hecho, llega a comparar algunos de sus relatos o poemas con las obras y la nómina de autores de arriba. Además, realiza en sus páginas una búsqueda por escritores mexicanos contemporáneos que sigan una línea similar a la que él está realizando: destaca a Jordi García Bergua y Miriam Ruvinskis. En 1988 vuelve a publicar un libro de poemas *La habitación secreta* (FCE), bajo la misma tradición modernista y decadente de los franceses, Amado Nervo y Rubén Darío. *El libro de lo insólito* (FCE) y *Casa de horror y de magia* (Joaquín Mortiz) llegan en 1989: el primero, al igual que *Miedo en castellano*, es una antología, en colaboración con Beatriz Álvarez Klein, “donde encontramos textos de la literatura americana y europea que ejemplifican el simbolismo, el modernismo, la poesía visionaria, la literatura esotérica y la feérica” (Torres 4); el segundo es un libro de relatos, del que proviene “El discípulo”, una verdadera síntesis de la producción de Emiliano González y uno de sus cuentos de terror que mayor influencia explícita hace de su tradición: de Lovecraft y de Machen. En 1991 regresaría a la poesía con su libro *Orquidaceas* (FCE) y en el 2000 publica su más reciente obra narrativa: *Neon city blues. La muerte de Vicky M. Doodle* (Alfaguara), que está conformado por una novela gótica de pornografía y violencia (*Neon...*), y por un guion cinematográfico de terror (*La muerte...*). Sus libros más recientes comprenden su labor ensayística: *Historia mágica de la literatura I* (Azteca 2007) y *Ensayos* (FCE 2009), en ambos hace una revisión de diversas obras de carácter fantástico y mágico entre las cuales incluye las suyas.

Desde hace aproximadamente 10 años, la obra de Emiliano González ha generado diversos estudios y ha influido en cierta medida en varios proyectos literarios: esta tesis es un ejemplo más de ello. Una de las primeras aproximaciones a la obra de Emiliano González la realiza Augusto Monterroso en su ensayo “La literatura fantástica en México” (1991). En éste, aunque no analiza puntualmente ningún relato, poema o ensayo, destaca a González y su obra al decir que es el máximo exponente, el más entregado, de la literatura de terror en México: “Emiliano Gonzalez es, históricamente, el primero y el único de los autores [...] que se ha arrojado de verdad y con entero valor al fondo de la laguna mágica, para encontrarse de inmediato en el otro mundo, el mundo de la fantasía y el ensueño de los románticos y los simbolistas, [...] de los espectros de Machen y Lovecraft”. (186)

En el 2012, gracias al escritor Miguel Antonio Lupián Soto, surge la revista electrónica *Penumbria*²⁵, nombre que proviene de la ciudad imaginaria inventada por Emiliano González en su cuento “Rudisbroek o los autómatas”, en honor al escritor y su obra. Este proyecto literario lo que buscaba, en un principio, era difundir la obra así como ser una vía más para divulgar la cultura del terror y lo fantástico en México. Actualmente sigue vigente y, gracias a ella, se han conocido nuevos ensayos de Emiliano González y obra de creación de otros autores a quienes ha influido.

El estudio más amplio respecto a su poética es la tesis de doctorado de Jorge Olvera Vázquez, *Aquelarres en los bosques narrativos. La poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González* (2011, UNAM), en la que analiza los dos libros de cuentos de González y se enfoca, principalmente, en “Rudisbroek o los autómatas” y “El discípulo”, ambas piezas son las principales de sus respectivos libros. De igual manera, José Eduardo Serrato Córdova en su texto “El imaginario gótico en dos autores mexicanos: Emiliano González y Ernesto de la Peña”, dice que esta obra, que él considera como novela constituida por relatos, es una síntesis y crítica sobre el género terror, a la vez que hace disertaciones y análisis metatextuales de su propia obra y de otras a través de una ficción:

[Es una crítica] sobre el género, incluso historia y evolución del mismo en español y ficción. Si pensamos que el proceso de globalización implica asimilación de influencias mundiales y que el mercado de lectores se incrementaba con traducciones y ediciones de Baudelaire, Poe

²⁵ Se ha consolidado en los últimos años como una de las revistas más importantes de la escena fantástica, de terror y ciencia ficción en México. En la actualidad llevan más de 30 antologías dedicadas a estos géneros, entre las que destacan las que rinden homenaje a Guillermo del Toro, los Mitos de Cthulhu y al propio Emiliano González.

y Lovecraft, encontramos que el contexto amplio de la literatura de González es una legitimación del género en tanto que encuentra, inventa o traza un árbol genealógico de líneas de parentesco entre Machen, Darío, Baudelaire, Lugones, Borges y el mismo Emiliano González. Es curioso encontrar en la obra de nuestro escritor la voluntad de síntesis de lo moderno y lo posmoderno. En “El discípulo”, González hace una especie de lección, disertación y resumen de los temas decadentes, como si quisiera hacer una panorámica didáctica de lo que ha implicado la escuela decadente en el desarrollo de lo gótico [...]. (35)

La tradición e influencia que tiene la obra de Emiliano González es evidente. Es un autor, como dice José Eduardo Serrato Córdova, que alude siempre a sus lecturas, a una especie de didactismo de la tradición gótica y de terror con un afán de reverencia y como un juego metaficcional, ya se verá por qué: “Podríamos decir que González ha innovado la narración gótica mexicana al escribir historias híbridas llenas de referencias fragmentarias de autores que él considera imprescindibles del género, como si fuera una especie de trivia para el lector”. (7) De igual manera, Jorge Olvera Vázquez menciona este carácter a un nivel meramente paratextual: “Desde el paratexto se empiezan a tejer vínculos intertextuales que van perfilando lo que ha de leerse. Hay, pues, una serie de alusiones que activan los posibles sentidos del texto y perfilan las expectativas de lectura. Por supuesto, desde este nivel se están generando una poética y una intención textual”. (191) Desde el título del libro *Casa de horror...* hasta el subtítulo que lleva el relato “El discípulo: una novela de horror sobrenatural”, el lector se anticipa a lo que habrá de leer: una obra de terror. En cada uno de los subtítulos se focalizan aspectos distintos de la narración, tal cual como el nombre de los mismos indica. Las referencias a las que aluden los títulos determinan, desde el paratexto, la tradición, influencia e, incluso, la tendencia sobrenatural y desconocida que tiene la narración. “El sátiro” es una alusión directa a *El gran dios Pan* de Arthur Machen y también, como apunta Olvera Vázquez, al paganismo, que es además focalizado por la presencia del cristianismo con el subtítulo de “El reverendo”. “El manuscrito” es parte del tópico del libro prohibido o el libro secreto, muy en la veta de Lovecraft pero también de Machen: por un lado el *Necronomicon* y la relación con esos cultos paganos, el culto a gusanos y demonios; por otro el de Machen, y la alusión directa al libro verde, parte del relato “El pueblo blanco”, que también es un manuscrito:

Era un cuaderno empastado en cuero verde y, como ya dije, muy largo y estrecho, en perfectas condiciones a no ser por algunas rayaduras y manchas. Las hojas, delgadísimas, estaban llenas de una escritura irregular y poco atractiva, aunque descifrable. El color de la tinta variaba: las

primeras páginas estaban en verde, las siguientes en sepia y las últimas en negro. Leí párrafos aquí y allá, que me turbaron. (González 19)

En “El andrógino” está cifrado todo el movimiento modernista y decadentista. La mención a Lugones, Darío y Freyre, además de Carlos Alfredo Becú, es un ejemplo de ello, también está, aunque velada, la influencia de Amado Nervo, sobre todo su novela: *El donador de almas*, en la que dos personas intentan unirse, por medio de la cábala y otras artes gnósticas, para formar al andrógino.

En cuanto a la historia, la influencia de Machen y Lovecraft es más que evidente. Por un lado la trama de *El gran dios Pan* y ésta tienen como uno de los ejes primarios el traslado de una fuerza sobrenatural maligna de una dimensión a otra. El experimento que realiza el doctor Raymond en la obra de Machen para abrir mentalmente una puerta a otra dimensión es similar a las prácticas que realizan Summers y Maisie dentro de la esfera. El culto a una esfera de cristal igual está presente en el relato de Machen “La luz interior”, pero también en el relato de Lovecraft “El morador de las tinieblas”. En ambos es un cristal al que le rinden una especie de culto y está relacionado con fuerzas ocultas de otra dimensión. Además, las construcciones de mundo y atmósferas son recurrentes en los tres: en “El pueblo blanco” de Machen, es un bosque lleno de duendes y entidades malignas, “brumoso” y blanquecino, en el que la protagonista, una niña, descubre primero y luego efectúa las ceremonias blancas, ahí también habitan seres pálidos y viscosos que sólo salen por la noche, como la flora y la fauna dentro de la esfera que sólo es visible una vez que la bruma se ausenta un poco; si recordamos el momento en el que Summers y Maisie bajan a una especie de invernadero cósmico, se puede ver la similitud con “El color que cayó del espacio” o “La extraña casa elevada entre la niebla”, en ambas la misma bruma y flora extraña salen a relucir, ambas habitan el lugar y son quienes comienzan a producir cambios físicos y mentales en los protagonistas. Además, la declaración de Summers respecto a que, una vez introducidos en la bruma, estaban dentro de *algo*, algo vivo, colinda mucho con la cosmogonía Lovecraftiana en que las entidades amorfas y fuerzas (como es el color mismo de la citada obra) tienen vida y absorben todo a su paso.

No se puede pasar por alto las similitudes de los personajes, tanto en nombre como en acciones: el sacerdote que lideraba el culto a la Gran Esfera en Gales (ciudad natal de Machen) se llamaba Mencken. En cuanto al carácter metaficcional, el mismo protagonista

del relato, el narrador de quien desconocemos el nombre, parece ser un alter ego de Emiliano: “En efecto, Emiliano González publicó una antología del cuento de miedo en español: *Miedo en castellano* [...], aunque este volumen apareció en 1973. Pero, de inicio, queda establecida, sesgadamente, la identidad del personaje: es el escritor contándonos una historia que realmente le sucedió”. (Olvera Vázquez 199) También parte del mismo libro *Casa de horror y de magia* está glosado por el narrador cuando comenta los relatos que componen el libro de Summers: *El sátiro*: “El libro es una colección de hermosos ‘delitos apolíneos’. Aparte de ‘La maldición’ contiene otros siete relatos breves: ‘El estanque’, ‘El tesoro’, ‘La medusa’, ‘El jardín de los djinns’, ‘El hombre de los ópalos’, ‘La tercera máscara’ y, por supuesto, ‘El sátiro’ ” (11). Sobre todo “La maldición” que es un claro resumen de “El ídolo” (67), “El jardín de los djinns” que no es sino una sinopsis de “El devorador de planetas” (53), y también, aunque no es tan claro, “El estanque” en el que los personajes comparten similitudes con los de “Último día en el diario del señor X”, en el que también está presente el “manuscrito” y la obtención de éste por medio de dos dimensiones.

Finalmente, cierran estas breves páginas de acercamiento a Emiliano González y “El discípulo” (que analizaré bajo los rasgos de terror en el siguiente capítulo), las palabras que Serrato Córdova expresa sobre la influencia que ha tenido este escritor modernista del siglo XX en generaciones posteriores, generaciones que van de los años noventa a la actualidad: “Lo que aportó a las nuevas generaciones de aficionados a lo fantástico [...] fue ponerlos en contacto con los códigos fundacionales de lo gótico: el ambiente esotérico, alquimista, la terminología del terror, mundos oníricos y seres monstruosos que practican perversiones sexuales en mundos paralelos al nuestro”. (38)

Cristina Fernández Cubas, “El ángulo del horror”, los espectros y el polvo blanco

Si se piensa en autoras que representen al terror como lo hace Cristina Fernández Cubas (Barcelona, 1945), habría que mencionar a Mary Shelly, Ann Radcliffe, Clara Reeve, Vernon Lee, Shirley Jackson o Edith Wharton. Fernández Cubas es la escritora más sobresaliente del género fantástico y de terror en España, la totalidad de su obra está inserta en estos dos géneros. Su narrativa está impregnada de historias muy en la tradición de Poe en la que el contacto con lo sobrenatural, lo maligno y lo fantasmal es inmediato, es decir, no hay

elementos que sirvan como mediadores entre lo desconocido y lo conocido. Además, están cimentadas en un imaginario local, plausible, pese a que las alusiones a su lugar de origen sean pocas: en estos escenarios es en los que hay una presencia, y también una gran ausencia, de *algo*, *algo* que no es familiar (con toda la connotación freudiana y marxista) que es desconocido, y al que la infancia, en un fuerte choque, se enfrenta sin remedio. Respecto a esto dice la propia autora: “En general, sitúo mis cuentos en escenarios cotidianos, perfectamente reconocibles, en los que, en el momento más impensado, aparece un elemento perturbador. Puede tratarse de un ave de paso o de una amenaza con voluntad de permanencia. En ambos supuestos, las cosas ya no volverán a ser las mismas. Algo se ha quebrado en algún lugar [...]”. (en Valls 10)

Desde su primera incursión en lo literario se deja ver toda esta veta terrorífica y fantástica de la autora, pero también esa fuerte carga alegórica y simbólica de una España postfranquista, decadente y llena de espectros. Su primera obra, *Mi hermana Elba* (Tusquets 1980) es un volumen de cuentos que reinaugura, según Fernando Valls, el género de terror y fantástico que va de Poe a Cortázar, y que “[...] serviría de acicate para el cultivo de un género de escaso prestigio entonces entre los editores, la crítica y el público lector”. (11) Desde esa primera obra, las características estructurales de la narrativa de Cubas anuncian que lo que se leerá es un relato que va de la novela corta al cuento clásico sin perder propiedades de ambos. En este volumen, lo desconocido, tanto en los personajes como en los espacios, es motivo recurrente: destaca el primer cuento escrito por la autora “La ventana del jardín” que, como sucede en “Luvina” de Rulfo, el motivo para suscitar miedo es la llegada de un personaje a un pueblo misterioso y aislado, al que le suceden cosas que no puede explicarse, pero que no están ausentes de realidad y cotidianidad.

Tres años más tarde, publica su siguiente volumen: *Los altillos de Brumal* (Tusquets, 1983), que cuenta con cuatro historias en las que la infancia y la herencia siniestra del pasado salen a relucir. La influencia de Edgar A. Poe es evidente en este libro ya que el cuento “La noche de Jezabel” es similar en cuanto a construcción narrativa, además los personajes se ponen a contar historias de duendes y fantasmas en la noche alrededor de una chimenea, en la que una de éstas es de Poe. Destaca de esta obra el cuento que le da título al libro: “Los altillos de Brumal”, cuyo escenario es una aldea de antiguos brujos (tópico poco tratado por la narrativa española), en el que el motivo de lo maligno es el de un pasado que debe

permanecer oculto. Según Valls, en este libro “[...] la autora anticipa cómo serán en adelante sus historias, basándolas más en la vida real que en variaciones de los que venía dictando la tradición”. (14)

En 1990 aparece *El ángulo del horror* (Tusquets), del que proviene el relato que estudiaré más adelante. Éste es uno de sus cuentos más antologados y más destacados. La misma Fernández Cubas dice que este volumen es un intento por abandonar lo sobrenatural y el horror, paradójicamente, que describe como una “[...] sensación viscosa mucho más imprecisa que la pura y simple situación terrorífica”. (Valls 14) Logra extraerse de la necesidad de irrumpir la cotidianidad mediante un evento o presencia; lo que hace es tomar un evento de la realidad y transgredirlo a tal grado que sea irreconocible.

Con *Agatha en Estambul* (Tusquets, 1994), su cuarto libro, no necesariamente de cuentos sino de “historias” (ya que la extensión y demás propiedades de la narrativa varían) hay un regreso a la tradición oral que tanto permea a Cubas. Tal como en “Mi hermana Elba”, el relato “Mundo” está basado en un episodio real sobre la abadesa de Mallorca. Aquí también hay un homenaje a sus referencias: Agatha Christie, y de igual manera recurre a uno de los tópicos más utilizados por la autora y la literatura de la posguerra: la pérdida.

Sus dos libros más recientes son *Parientes pobres del diablo* (Tusquets 2006) y *La habitación de Nona* (Tusquets 2015), igualmente entre el cuento y la novela corta. En estos dos últimos volúmenes, la dosificación de información exige en el lector mayor atención que en sus relatos anteriores: tiende con ello a una curiosa mezcla entre lo policial, lo fantástico y el terror.

En cuanto a su producción novelística, aunque breve, es preciso anotar *El año de gracia* (Tusquets 1985), en la que apremian los espacios abiertos y una trama sobre tierras insólitas y lejanas; *El columpio* (Tusquets 1995) que cuenta la historia de una chica que, tras la muerte de su madre, viaja a los Pirineos en busca de sus orígenes; y *La puerta entreabierta* (Tusquets 2013), bajo el pseudónimo de Fernanda Kubbs.

La obra de Cristina Fernández Cubas ha gozado de una amplia crítica y fama desde su primer libro de cuentos hasta el más reciente. Es, al igual que Pilar Pedraza, una de las autoras más influyentes en cuanto a la narrativa fantástica y de terror se refiere, tanto en España como en el resto del mundo. Uno de los estudios más completos sobre su obra es el de Jessica A. Folkart, *Angles on Otherness in Post-Franco Spain The Fiction of Cristina*

Fernández Cubas (2002). En éste realiza un análisis sobre la subjetividad, la objetividad y la diferencia de la construcción de mundo en la narrativa de Cubas a partir de una visión postfranquista. La construcción de la identidad en relación con las otras personas, en relación con los espectros del pasado y por medio de un distanciamiento, un cruce al otro lado, y un regreso son los procesos para generar una nueva perspectiva, según Folkart:

[...] the fiction of Cristina Fernández Cubas enters into the debate by interrogating the very markers of difference that distinguish the subject from the object. Whereas phenomenal perception has traditionally informed the consideration of philosophical subjectivity, Fernández Cubas alters the angles of perception in her tales to depict a worldview that undermines the positing of any single center of subjectivity. (14)

Lo que genera la narrativa de Fernández Cubas es la capacidad de descubrir en el otro una objetividad por medio de la subjetividad, identificar e identificarse gracias a una visión muy particular que deviene, debido a la intervención de los “ángulos” o perspectivas del Otro, en una generalización de la identidad española, justo cuando se necesitaba de esa reconstrucción, todo ello “in order to engage subjectivity as a dynamic process open to the influence of the other”. (Folkart 15) “El ángulo del horror” es una historia de terror que permite este proceso de identificación por medio de un des-conocimiento que está totalmente ligado a la no identificación de algo que es totalmente familiar, pero no con la intención de reconocer lo otro, sino de volverse lo otro. La lectura alegórica sobre este relato devela mejor el proceso en un nivel social y político: provoca miedo porque ese reconocimiento de lo desconocido es el choque y enfrentamiento con una realidad totalmente destructiva, llena de malignidad y crueldad, en el que todo está bajo la vista de un ojo crítico al que no se le escapa la crudeza y lo objetivo de su entorno.

“El ángulo del horror” es una muestra representativa del terror español contemporáneo, ya que aúna varios temas y motivos recurrentes en las producciones del género, y no sólo de éste sino de la literatura española en general, ya que están presentes los “espectros” y tópicos de la posguerra que tanto ha estudiado Jo Labanyi en la narrativa española.²⁶ También este cuento ha sido, como menciono arriba, de los más antologados. Se encuentra antologado en las siguientes colecciones: *Los mejores relatos fantásticos de habla*

²⁶ Véase Jo Labanyi *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice* (2002) Oxford University Press: Oxford y *Spanish Literature: A Very Short Introduction* (2010) Oxford University Press: Oxford.

hispana (Alfaguara, 2003), *Antología universal del relato fantástico* (Atalanta, 2014), *Aquelarre. Antología del cuento español de terror actual* (Salto de Página, 2013), *Relato español actual* (FCE, 2002).

La historia es una mezcla de transformación, descubrimiento, desconocimiento, vampirismo, fantasmas y terror. Los detalles e historias que completan la diégesis del relato son los que permiten configurar esta historia que, si bien no es cronológica, tampoco es inasible. Tiende el relato a ocultar algo, a rodear lo que no quiere o no debe ser descubierto, o que quizá no quiere ser descrito. De ahí, por ejemplo, que a través de los detalles y la historia paralela que el narrador va revelando durante el transcurso de la diégesis²⁷, es que el lector logra reconocer el miedo y el proceso por el cual Carlos y Julia van desconociendo su entorno y su familia.

Es esa misma estructura que tiende a detallar cada momento indispensable del problema principal, pero sin revelarlo del todo. Cristina Fernández Cubas es una autora que no hace mención explícita de sus referencias, no obstante, la atmósfera, el tiempo y la trama de su narrativa nos permiten dilucidar la tradición e influencia que permean en ella. En este relato en específico encontramos su veta gótica, las complicaciones diegéticas de Henry James y las metamorfosis familiares de Arthur Machen.

La gran cantidad de indeterminaciones en el relato derivan en múltiples lecturas posibles. La trama es semejante a la de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, novela en la que la protagonista, una institutriz, ve apariciones y fantasmas, pero no se sabe si lo que sucede es verdad o no, o si todo lo ve desde un ángulo particular que, por todas las represiones que lleva en su vida, le producen esas visiones y esa manera de ver la vida. Hay elementos en el relato que permiten leerlo como una historia de fantasmas, en la que Carlos es la aparición, el espectro, el fantasma que aún no sabe que está muerto o que no acepta estarlo. Los adjetivos, por ejemplo, con que se describe a Carlos desde su llegada hasta el último día son todos negativos y de carácter funesto: “Vería al fin en qué consistían las misteriosas ocupaciones de su hermano, comprendería su extrema palidez [...]” (Fernández Cubas 100);

²⁷ David Roas, en su ensayo “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico” (2007), comenta que la estructura de gran parte de la narrativa de Fernández Cubas tiende a ese recurso del ocultamiento, que deriva casi siempre en la creación de una historia secreta: “Detrás de muchos relatos se esconde una historia secreta, un cuento paralelo que el lector, desde luego, ignora y no siempre el propio autor conoce. La trastienda de la escritura es una habitación inmensa y misteriosa, llena de agujeros negros, trampillas, pasadizos, escondrijos; puertas falsas, ventanas entornadas, escaleras ocultas que conducen a sótanos y azoteas”. (12)

“Carlos había regresado. Un poco más delgado, bastante más alto y ostensiblemente pálido” (101); “Tenía la cabeza ladeada hacia la derecha, el ceño fruncido, los labios contraídos en un extraño rictus que Julia no supo interpretar. Permaneció unos instantes inmóvil, mirando hacia el frente con ojos de hipnotizado, ajeno a los movimientos de la familia, al trajín de las maletas, a la proximidad de la propia Julia [...]”. (102) Más adelante, cuando Carlos relata su estadía en Brighton y el súbito regreso a su hogar sucedido durante el sueño, hace mención de un tren muy largo que la trajo hasta su casa: “Me subía entonces a un tren, un tren increíblemente largo y estrecho, y, casi sin darme cuenta, llegaba hasta aquí”. (107) Así como el barco, el tren podría considerarse otro símbolo del camino a la muerte o a otra dimensión. Se puede ver, por ejemplo, en “El guardavías” de Charles Dickens, en el relato de Arreola “El guardagujas”, en “Antiguas brujerías” de Algernon Blackwood, etcétera.

Es pertinente ahondar en este momento del análisis, ya que menciono el cuento de fantasmas, en la lectura alegórica de este relato y su relación con la literatura de posguerra, en función a los espectros y fantasmas que regresan al mundo de los vivos con la intención de traer un pasado que permanecía oculto, ya sea de manera consciente o inconsciente, con el propósito de reconstruir o aceptar una verdad, a través de una especie de revisionismo.²⁸ Según Jo Labanyi, en su ensayo “Introduction: Engaging with Ghost; or, Theorizing Culture in Modern Spain”, utiliza el concepto de *ghost* para establecer por medio de un “proceso de representación fantasmal” aquellas áreas de la cultura y de la historia de los perdedores, de los muertos, de los fantasmas, que la historia de los vencedores ha ocultado marginalmente, es decir, ve en ellos una narrativa postcolonial que permite conocer la otra Historia. Ese proceso deriva en una especie de revisión que permite encontrar o completar una historia objetiva. Menciona que “[...] ghost are the traces of those who were not allowed to leave a trace; that is, the victims of history and in particular subaltern groups, whose stories –those of the losers– are excluded from the dominant narratives of the victors”. (1-2)

En este sentido gran parte de la narrativa franquista y postfranquista se podría ver bajo la mirada de una narrativa de fantasmas en la que estos son aquella voz que refleja los

²⁸ Podría parecer que esta digresión apunta a un mayor análisis de este cuento en relación con los otros, sin embargo, tanto el cuento de González como el de Palma y Esquinca no pertenecen a la tradición del cuento de fantasmas, y por lo tanto no tendré oportunidad más adelante de hacer una revisión como ésta. Me parece de suma importancia exponer la relación derridiana entre el “espectro” y la guerra para estudiar en el capítulo 3 el ejemplo de lo que en este cuento pasa de lo conocido a lo desconocido y maligno, es por esta razón que ahondo más en él.

traumas ocasionados por la guerra, la guerra que es descubrir cierto ángulo, un ángulo que permite ver la realidad sin gafas y sin filtros, la realidad que dejó la confrontación de dos mundos totalmente distintos. Bajo un criterio como éste, Carlos puede ser el fantasma o espectro que porta esa visión, la de las víctimas, y que además comunica y hereda a Julia y ésta a su vez la comunicará a Marta, su hermana pequeña. Folkart menciona que “One’s angle of sight shapes everything one perceives and thus mediates in relationships of power, gender, colonialism, history, and subjectivity itself. ‘El ángulo del horror’ explores the dynamics of the gaze as perhaps the most fundamental delineator of the subject in relation to its object”. (207) Teniendo en mente eso, Carlos es a la vez quien porta y genera esa subjetividad. Ese “ángulo” es, entonces, toda una síntesis de la perspectiva de los grupos subalternos que tiende o pretende empatar con la del grupo que sí tiene voz. No obstante, esa visión es el enfrentamiento con un discurso que está totalmente excluido y sofocado, por lo tanto, es un ángulo de visión inesperado que produce esa visión bizarra y de horror. Finalmente, la empatía de Julia por Carlos permite ese traslado de visión, según lo explica Holquist: “In order to be perceived as a whole, as something finished, a person or object must be shaped in the time/space categories of the other, and that is possible only when the person or object is perceived from the position of outsideness”. (en Folkart 5)³⁰

Retomando la revisión de la tradición del relato, es atendible la influencia gótica y vampírica que subyace en él, tanto por la trama, la atmósfera, los personajes, como por un recurso que permea en casi todas las narraciones de vampiros: el cruce autorizado de un lugar a otro. Desde “El vampiro” de Polidori, pasando por *Drácula* de Bram Stoker, hasta la novela sueca *Déjame entrar* de John Ajvide Lindqvist, el vampiro requiere de una suerte de autorización para entrar en el espacio de su víctima; asimismo, puede ser la víctima quien pida permiso o simplemente allane el espacio del vampiro, acercándose voluntariamente hacia él. Respecto a esta característica, Juan Antonio Molina Foix apunta en el perfil que hace de Drácula en comparación con el folclor del vampiro: “[...] no puede entrar en una casa si no le invita alguien de su interior, pero después podrá volver cuando quiera [...]”.

³⁰ Jo Labanyi, en el ensayo anteriormente mencionado, encamina más su teoría y análisis en función de la transculturización, siguiendo a Bourdieu y a Benjamin, entre la alta y la baja cultura, siendo esta última la voz de los vencidos. No obstante, este primer acercamiento y definición que hace del “ghost”, tal cual lo analiza Derrida en *Spectres of Marx*, permite la interpretación anterior sobre la unión y visualización de dos mundos (discursivos) totalmente distintos.

(2012 29) Sucede así con Jonathan Harker al llegar al castillo del conde Drácula: él es quien se acerca y éste es quien lo invita a pasar, nunca lo forza, él entra bajo su propio deseo. De igual manera en el relato de Cubas, Julia es quien se acerca al cuarto de Carlos con la intención de escuchar o ver lo que hace, sin embargo, Carlos la invita a pasar y ésta acepta, adentrándose así en el espacio del vampiro:

Le pareció percibir un lejano gemido, el chasquido de los muelles oxidados de la cama, unos pasos arrastrados, un sonido metálico, de nuevo un chasquido y un nítido e inesperado: «Entra. Está abierto». Y Julia, en aquel instante, sintió un estremecimiento muy parecido al extraño temblor que recorrió su cuerpo días atrás, cuando comprendió, de pronto, que a su hermano le ocurría *algo*. (101-102)

Además, si bien no hay otros elementos básicos como sería la necesidad de alimentarse de sangre, Carlos si posee algunos otros como la ausencia de apetito, de sueño, la vida nocturna, la oscuridad, la palidez y, sobre todo, la capacidad de despertar pensamientos negativos en los demás, aunque en este caso en concreto más que pensamientos sería una visión distinta.

Al igual que en “El discípulo”, en este relato también sale a relucir nuevamente la influencia de Arthur Machen. En 1969, Rafael Llopis publicó en Alianza una antología que sería el despunte de toda una nueva ola de la literatura de terror: *Los Mitos de Cthulhu*. Esta, además de ser una de las primeras obras que introduce a Lovecraft y a su círculo en España y todo Hispanoamérica, es, hasta la fecha, una grata y feliz muestra del panorama de terror occidental de finales del siglo XIX hasta los albores de los años cincuenta del siglo XX. Sus múltiples reediciones y reimpressiones hablan de lo mucho que ha sido distribuida y leída. La menciono porque uno de los textos que Llopis antóloga es “Vinum Sabbati” de Arthur Machen (también conocido como “La novela del polvo blanco”, relato perteneciente a *Los tres impostores*, novela de corte stevensoniano que se construye a partir de relatos breves). Casi veinte años después Cubas publica “El ángulo del horror” y es atendible la relación que guarda con el relato de Machen en cuanto a la trama y el ocultamiento de *algo*.

La historia es muy similar: la relación de unos hermanos se ve alterada a raíz de que uno de ellos consume unos polvos extraños por negligencia de un boticario y se transforma en una especie de cabra. Al igual que Carlos, el joven Francis Leicester, hermano de Helen, acababa de terminar sus estudios en Derecho en alguna universidad de Londres cuando comenzó a tener un comportamiento extraño, quizá a consecuencia del arduo estudio. Su

hermana hizo llamar al doctor y éste le dio una receta, la cual Francis ordenó que se la preparara un viejo boticario en el que confiaba. Los polvos que éste le suministró hicieron que mejorara rápidamente en cuanto al abatimiento pero su actitud se volvió cada vez más extraña, lo que derivó en su reclusión. Lo mismo sucede con Carlos quien, tras su llegada, no abandona el cuarto, además este espacio, como el de Francis, es oscuro y permea en él una atmósfera tenebrosa, en la que todo tiende a enrarecerse: “A Julia le pareció que su hermano se estremecía. «La habitación», pensó, «¿qué encontrará en esa habitación para permanecer aquí durante tanto tiempo?»”. (105) Helen sufre un estremecimiento al saber que su hermano se encuentra siempre encerrado en su habitación, sin comer ni beber nada y con la certeza de que ahí oculta algo:

Mi hermano no salió de su habitación. Me llamó con una voz que apenas reconocí, diciéndome que estaba muy ocupado, y quería que le subieran las comidas y las dejaran a la puerta de su cuarto [...] viví con una constante sensación de horror [...]. Pero, estuviere dentro o fuera de casa, mi ánimo flaqueaba cuando me detenía ante la puerta cerrada del cuarto de arriba y, estremecida de horror, aguardaba a que se abriera. (Machen 253-254)

De igual manera, ambos personajes se tornan extraños a tal grado que sus hermanas no los logran reconocer y los desconocen (más adelante ahondaré en ello). En el caso de Julia esa extrañeza por momentos se ve débil ya que aún logra reconocer que hay algo de su hermano en su persona:

Carlos se hallaba sentado a los pies de la cama y en sus ojos parecían concentrarse los únicos destellos de luz que habían logrado atravesar su fortaleza. ¿O no eran sus ojos? Julia abrió ligeramente uno de los postigos de la ventana y suspiró aliviada. Sí, aquel muchacho abatido, oculto tras unas inexpugnables gafas de sol, con la frente salpicada de relucientes gotitas de sudor, era su hermano. (104-105)

En el caso de Helen y Francis la transformación de éste es mayor a la de Carlos pues no hay, como tal, una visión posible de su aspecto y la reconstrucción que hace su hermana y el lector tiende a lo monstruoso, alejado totalmente de lo humano:

–Francis, Francis –grité–. Por el amor de Dios, respóndeme. ¿Qué es esa cosa horrible que hay en tu habitación? Échala, Francis; échala de aquí.

Oí un ruido como de pies que se arrastraban lenta y torpemente, y una especie de gorgoteo sofocado, como si alguien intentara expresarse; y por fin el sonido de una voz, quebrada y ahogada, y unas palabras que apenas logré entender.

–Aquí no hay nada –dijo la voz–. No me molestes, te lo ruego. Hoy no me encuentro muy bien. (255)

Finalmente, además de estas similitudes, los desenlaces de ambas historias guardan semejanza. A Julia le sucede lo mismo que a su hermano y ve todo bajo esa visión del horror: sufre igualmente la transformación. Helen no sufre una transformación como la de su hermano, pero todo aquello que rodeó esta situación sufrió un cambio. Francis se convirtió en una especie de masa pulposa, lo que provocó delirio en su hermana. Asimismo, provocó la muerte del doctor que lo atendió, quien murió ahogado en circunstancias totalmente extrañas.

A manera de conclusión, cito las palabras de Miriam López Santos como síntesis de este cuento y de la narrativa de Fernández Cubas. Sólo deseo apuntar que lo que ella llama irracional no es sino un intento por encontrar irracional lo que perfectamente podría llamarse realidad: “Los cuentos de Cristina Fernández Cubas se convierten en historias individuales de búsqueda personal, en las que una galería de personajes anhela la aceptación de la sociedad, al tiempo que vive un individualismo abyecto; un conflicto que finaliza configurándolos como monstruos que acabarán por abandonarse a los instintos de un inconsciente irracional”. (314)

Félix J. Palma, “Los arácnidos”, las arañas y herencias malditas

Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, 1968) es uno de esos escritores que ha llegado a la literatura por los géneros populares y ha destacado a partir de ellos. Su veta cienciaficcional y su veta fantástica son proporcionales a la de terror: hay en él una constitución literaria del canon que logra hacer propia, desde el gótico victoriano hasta la ciencia ficción de la era dorada del *pulp*. Su obra inicia dentro del denominado *fandom* y es a través de éste que despunta como un narrador serio pues cualquier tema o trama lo ejecuta con rigor.

Algunos escritores que han logrado sobresalir en la literatura de terror, es decir, que se han posicionado dentro del canon, comenzaron su carrera literaria realizando pastiches, fanzines o *fanfictions* que derivarían después en el encuentro de una voz y estilo propios: Stephen King comenzó escribiendo sobre criaturas cósmicas; Robert Bloch sobre vampiros estelares; Ray Bradbury sobre antiguos extraterrestres; Ramsey Campbell sobre iglesias de cultos arcanos. De todo esto, que es a la vez un homenaje, a la vez una búsqueda, también forma parte Félix J. Palma.

Su primer libro de cuentos, *El vigilante de la salamandra* (1998) pertenece casi en su totalidad a la literatura fantástica: el elemento fantástico no surge de lo sobrenatural sino de un hecho absurdo (el mismo Palma dice que “el absurdo es quizá una evolución del fantástico”) que hace dudar a la realidad textual y que, a veces, la supedita a éste. Al siguiente año publica *Métodos de supervivencia* (1999), otro libro de relatos bajo el género del absurdo y lo fantástico. En *Las interioridades* (2001) se halla inmersa una buena síntesis de lo neofantástico, ya que ese rasgo fundamental del género: la irrupción de algo o la simple irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana, da un giro total, puesto que varios de sus relatos construyen, de manifiesto, una realidad textual casi surrealista en la que lo “sobrenatural” o esa “irrupción” son lo que para el lector sería la normalidad absoluta, la vida cotidiana. En ese mismo año publica su primera novela *La hormiga que quiso ser astronauta* (2001), que atiende al público juvenil. En 2003 publica su libro de relatos *Los arácnidos*, al que pertenece el relato del mismo nombre que forma parte del corpus que analizaré en el siguiente capítulo. Sale a relucir la influencia de Stephen King, principalmente en “Los arácnidos” y “Morir en tu bañera y otras lamentables casualidades”: en el primero por la templanza del personaje ante lo que ha sucedido y sucederá, como sucede en su cuento “Los misterios del gusano”; el segundo es una referencia directa a “La trituradora”, ya que el personaje-objeto es una lavadora que se vuelve animada y comienza a asesinar. Su siguiente novela *Las corrientes oceánicas* (2005) se mueve entre lo policial y el terror: el protagonista busca la pieza faltante de un rompecabezas y esa búsqueda desemboca en el hallazgo de una secta satánica que se automutila. Los motivos y la trama son similares a la literatura del mismo King y de Clive Barker, de ahí, por ejemplo, que consideren que gran parte de la obra de Félix J. Palma es un *fandom*, idea con la que estoy totalmente en desacuerdo, sobre todo porque ese término tiene una carga negativa en cuanto a la literatura se refiere: se supedita una obra a otra obra “mayor”, es decir, toda creación que se genere a partir de una obra principal terminará por pertenecerle. Todo esto se ve igualmente reflejado en su Trilogía Victoriana, que está compuesta por tres novelas que se sitúan en la Inglaterra decimonónica y toman como base de toda la historia algunas obras de H. G. Wells. Éstas son: *El mapa del tiempo* (2008), que retoma la idea de *La máquina del tiempo* y narra la historia de una empresa de viajes temporales que lleva a quien quiera al futuro; *El mapa del cielo* (2012) se basa en *La guerra de los mundos* y cuenta una historia de amor que sucede durante una

invasión marciana; y *El mapa del caos* (2014) que gira alrededor de *El hombre invisible* y los horrores que provoca este hombre al salirse de la novela. Finalmente, de su último libro de relatos *El menor espectáculo del mundo*, cabe destacar “El País de las Muñecas”, que se basa en la anécdota de las cartas que Kafka le escribió a una niña para justificar la pérdida de su muñeca.

Uno de los relatos de terror más sobresaliente del autor es “Los arácnidos” por dos razones: la primera se relaciona con su historia, ya que tiende a un tema clásico: el monstruo; la segunda atiende principalmente a su estructura en tanto perteneciente al género: los cuatro rasgos fundamentales: miedo, peligro, des-conocimiento y lo maligno están todo el tiempo presentes y generan un sistema óptimo, ideal, lo que hace que el relato sea un candidato ejemplar, prototípico del terror. Además, ha sido antologado en *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*, misma a la que pertenece “El ángulo del horror”, que intenta ser una antología de lo mejor del género en España (además de ser la única como tal de su clase). También fue antologado en *Las mil caras del monstruo* (2012), edición y prólogo de Ana Casas. Cabe anotar que este relato es la primera incursión de Félix J. Palma en el terror.

Las implicaciones que se encuentran en este relato permiten conocer la influencia y tradición que en él convergen. Quizá no al grado de “El discípulo”, pero sí con las referencias suficientes. “Los arácnidos” es un cuento de terror que también rinde homenaje a otros grandes exponentes del género. Se encuentran por lo menos cuatro referencias o aspectos muy bien delimitados y marcados: lo gótico, exponentes de la cultura pop, “Barba Azul” y, nuevamente, quien unifica a estos autores: Lovecraft y Machen.

El primero, como mencioné, es toda la influencia gótica que se observa en el relato, tanto por utilizar al monstruo como centro como por la construcción de los espacios. El monstruo recuerda a Drácula, quizá no tanto por sus atributos vampíricos sino por su aspecto, su movimiento y su actuar. En un principio tiene un semblante desvalido, de moribundo hipnótico, pero conforme va llegando el momento en que atrapa a su presa, cobra tal fuerza, agilidad y severidad que hace que provoque un desconcierto en cuanto a su configuración. Esto mismo sucede con el vampiro que antes de atacar y asesinar a su víctima es sigiloso, después se torna ágil y vigoroso.

Llevaba puesta una bata deshilachada y estaba tapada por una manta de un color tan ceniciento como el estampado del sofá, por lo que bajo aquella luz cada vez me resultaba más difícil precisar sus límites, discernir si se encontraba en los huesos o por el contrario había

engordado. [...] Al oír mi voz, alzó su cabeza trabajosamente. [...] Luego miró a Sandra, examinándola largamente de arriba abajo, y por un instante, de la misma manera confusa que uno intuye figuras en las nubes o en las sombras del crepúsculo, me pareció entrever en su rostro el recuerdo de la mujer severa y exigente que había sido. (144-146)

Además del monstruo (del que hablaré con más detalle en el siguiente capítulo), la influencia gótica se halla en la construcción espacial, sobre todo en la mansión de la anciana que es prácticamente un castillo victoriano, lleno de cuartos oscuros y pasadizos secretos que asemejan también a un laberinto (no por nada, casi al final, también hay una alusión directa al laberinto y al Minotauro: “La asistente poseía una complexión de Minotauro difícil de doblegar [...]” (157): sólo que en este caso el Minotauro no es el monstruo, sino el guardián de algo más terrible). Hay en esta construcción de espacio un traslado de la imaginería gótica decimonónica al de una especie de gótico citadino:

Al poco, llegamos a la casa de mi abuela, que se encontraba en el viejo centro de la ciudad, en una calle tranquila flanqueada de edificios antiguos y desvencijados. [...] Era una mansión enorme, de techos altos y habitaciones inmensas, comunicadas entre sí por largos y sinuosos corredores que a veces describían recovecos inútiles, un trazado absurdo que se le indigestaría a cualquier arquitecto de hoy. [...] mi abuela reinaba en un reino imposible que costaba recorrer en un día, hecho de pasadizos y retruécanos donde nadie se molestaba en aventurarse cuando expiraba alguna bombilla. (142)

El segundo aspecto que es notable se debe a la influencia de un exponente muy arraigado en la cultura popular: *Psicosis* de Alfred Hitchcock. La relación entre el nieto y la abuela inmediatamente recuerda a la relación entre Norman Bates y su madre. Ambos realizan actos crueles, que derivan en muerte. Esos mismos actos están relacionados con el asesinato de mujeres. Los dos tienen como propósito mantener la estabilidad que genera el tener alimentados a los monstruos: “[...] mi abuela era el único pariente vivo que me quedaba. [...] Los últimos años, debido a la repentina orfandad en que nos habían sumido las líneas aéreas, habíamos forjado una relación muy especial”. (140) “Éramos dos almas que se odiaban por el hecho de necesitarse, dos almas atrapadas en una simbiosis sacrílega y perversa a la que ninguna se atrevía a poner fin” (148).

El tercer aspecto de la tradición e influencia que tiene el relato es más que evidente. Podría leerse esta historia como una nueva versión del relato de Charles Perrault, “Barba Azul”. El protagonista, al igual que Barba Azul, posee un cuarto secreto, al fondo del pasillo, en el que guarda a sus víctimas, metafóricamente: “Llegué a casa medio borracho y, tras

despejarme la cabeza con un poco de cocaína, cogí la foto de Sandra y el tarro con la mosca y me dirigí a la habitación cerrada con llave que se encontraba al fondo del pasillo, en la otra ala de la casa”. (149) Si bien él no es quien asesina a sus víctimas, cosa que Barba Azul sí hace con sus esposas, de alguna manera él las conduce a su muerte.

Finalmente, como hilo unificador, se encuentra en “Los arácnidos” la influencia de Arthur Machen y de H. P. Lovecraft. En *El gran dios Pan* se ve el traslado de lo maligno, del mal, del monstruo de una generación a otra: Helen tiene una hija (hija de Pan) que posee la misma capacidad de horrorizar y provocar la muerte en los demás. Igualmente, el narrador de esta historia hereda un trabajo que el monstruo (su abuela) le impone. Lo mismo sucede en la novela de Lovecraft, *El horror de Dunwich* en la que la familia Watheley hereda toda la maldad del dios Yog-Sothoth, además, deben cargar con ese peso y hacer todo por ocultarlo ante los otros, a la vez que son parte de un culto que busca abrir un portal para que Yog-Sothoth invada la Tierra. Al igual que el protagonista de “Los arácnidos”, el abuelo de Wilbur Watheley, y luego el mismo Wilbur, se encargaban de alimentar a su hermano gemelo que era una abominación: la comida, como se puede esperar, consistía en la misma que la de la abuela-araña: humanos, además de algunas cabras, perros y demás animales.

Como conclusión a este acercamiento de “Los arácnidos”, quiero retomar la inclusión de este relato en la antología de *Aquelarre*. Los editores se guiaron bajo el siguiente criterio: “[...] los cuentos recogidos en la presente antología se enmarcan en esa literatura que indaga en lo terrorífico apoyándose en la tradición, pero con una mirada que presenta a los lectores de hoy algo más que una simple revisión de los tópicos del género, empleando recursos que no siempre habían estado a su servicio”. (10) Justo eso hace Félix J. Palma: “Los arácnidos” significa un tratamiento distinto del terror, que apremia cada detalle, cada símbolo, y que reconoce su tradición y la domina.

Bernardo Esquinca, “Los búhos no son lo que parecen”, detrás de los sauces y los que escuchan

Si algo posee la narrativa de Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972) es una amplia intertextualidad y autorreferencialidad. Hay en su obra tantos vasos comunicantes entre un texto y otro que podrían considerarse, tanto sus libros de cuentos como sus novelas, una obra

mayor construida a partir de estos. No obstante, también hay varios textos que no pueden relacionarse con otros, por lo que su lectura es autónoma. Aun así, las relaciones que se llegan a establecer de un texto a otro son fructíferas para su “poética”. No intento hacer aquí un análisis exhaustivo de lo anterior, sino una breve aproximación a su obra y a su relato “Los búhos no son lo que parecen”, pero ese punto es útil para observar el desarrollo de su carrera literaria puesto que es un autor que reincide tanto en temas como en estructuras textuales y paratextuales.

Durante la década de los noventa publicó dos libros que no se encuentran registradas en su bibliografía habitual (desconozco el motivo): *La mirada encendida* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993), y *Fábulas oscuras* (UNAM, 1996). En su mayoría, los cuentos de ambos libros pertenecen al género del terror, al fantástico y al policial. A diferencia de sus posteriores libros, en estos aborda temas clásicos del género: el vampirismo, la *ghost story*, manifestaciones sobrenaturales, entre otras variantes del mismo. En 2001 publica su único libro de ensayos *Carretera perdida. Un paseo por las últimas fronteras de la civilización* (Nitro/Press, 2001), que aborda temas tan diversos como los videojuegos, el *snuff*, la ciencia ficción y sus realizaciones, el cine de Cronenberg, etcétera. Cuatro años después se publica su primera novela *Belleza roja* (FCE, 2005): una obra híbrida entre la ciencia ficción y lo policiaco, que narra un mundo apocalíptico en el que los humanos tienen la necesidad de operarse para satisfacer todos sus deseos. En 2008 se publica el primer libro de relatos que formaría parte de la “Trilogía del terror”, *Los niños de paja* (Almadía), cuyo relato principal es un homenaje a “Los niños del maíz” de Stephen King. Un año después se publica su segunda novela *Los escritores invisibles* (FCE, 2009), la cual se aleja casi por completo del terror para adentrarse en una historia relacionada con los suplicios de la labor editorial. En 2011 salen dos libros: *La octava plaga* (Zeta, y actualmente en una nueva edición por Almadía), que es el inicio de la saga Casasola, investigador y reportero del *Semanario Sensacional*; y *Demonia* (Almadía), segundo libro de relatos que pertenece a la “Trilogía del terror” y del que extraigo “Los búhos no son lo que parecen”. *Toda la sangre* (Almadía, 2013) es la segunda novela de la saga Casasola, la cual retoma una idea que ha sido recurrente en la narrativa de terror en México: los dioses prehispánicos como entidades malignas. Cierra su “Trilogía del terror” con *Mar negro* (Almadía, 2014), que sigue la misma estructura de incluir varios relatos breves y una *nouvelle* que sirve de cierre al libro: en esta última

desarrolla el mito del vampiro. Su última novela *Carne de ataúd* (Almadía, 2016) narra el nacimiento de la nota roja en México y la búsqueda por atrapar al primer asesino serial de este país, El Chalequero.

Si se hablara de una poética de su obra, que no sería difícil de determinar, saldrían a relucir dos elementos: el contagio y el mal. Roberto Durán Martínez dice que las ausencias de sus relatos, esos finales abiertos, esa falta de información “[...] giran en torno a una idea específica: el contagio del mal en la vida del ser humano, como fuerza potenciadora del terror. Así, el tema del contagio podemos considerarlo también parte de su poética”. (146) Varios de sus relatos, sobre todo los que pertenecen a *Demonia*, tienen como idea subyacente el mal, lo maligno y su manifestación por medio de una propagación que podría considerarse un contagio. Tanto en “Los búhos no son lo que parecen” como en “Demonia” está más presente que en cualquier otro. En este segundo se halla de manera inmediata ya que trata el tema de la posesión demoniaca que, en pocas palabras, desde el punto de vista cristiano, es la manera en que el Demonio se manifiesta y se propaga. En “Los búhos...” se viene arrastrando una idea que quizá ya estaba presente en otros de sus textos como lo son “El Gran Mal” y “El contagio”. Esa idea, que es la manifestación y propagación de lo maligno, se detallará en el siguiente capítulo, no obstante, es pertinente de menos acercarse a esa idea para a partir de ella ver la influencia y tradición del relato.

Desde el título se aprecia una frase que en la década de los noventa estuvo presente en la televisión: “Los búhos no son lo que parecen”: “The owls are not what they seem”. Pertenece a la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-1991) creada por David Lynch. Tanto en ésta como en el relato significan lo mismo y son, a la vez, literales. En la serie aparece cada tanto para hacer alusión de que alguien los vigila. El misterio que encierra esa frase siempre está en función de la realidad, es decir, aquello que aparenta ser tal cosa puede que no lo sea. Así, en “Los búhos...”, Carrasco hace mención de esta expresión al estar hablando y explicando el desarrollo de su teoría sobre los hombres adyacentes, a manera de símil y de advertencia:

—Pese a mis esfuerzos, es muy poco lo que sabemos sobre ellos. Desconocemos de dónde vienen y también sus propósitos. Pero he descubierto que están relacionados con las personas que desaparecen en cualquier parte de este planeta. Eso no lo sabía cuando hice el libro anterior: es una de las novedades de mi investigación.

[...]

–Aciertas [...] Es tan sencillo y complejo como eso. La proximidad de la naturaleza ayuda, por supuesto. Pero lo más importante es saber entender las señales. En un grimorio leí una frase sabia: *los búhos no son lo que parecen*. (106)

De cualquier manera, si se pone atención en la simple imagen del búho y su simbología, sale a relucir su carácter nocturno. Es, según Chevalier, una expresión de la muerte, de la noche y de lo oculto para la cultura occidental, puede considerarse, por lo tanto, “como mensajero de la muerte y en consecuencia maléfico”. (205) Tanto la serie como el relato tienen un final abierto, lo que permite incluso considerar a los búhos como una verdadera entidad maligna: no son sólo animales nocturnos sino el mal, o una manifestación más de éste.

De cualquier manera, la inclusión de esa frase en consonancia con el tema de la historia (la investigación de los hombres adyacentes) remite a uno de los tópicos más utilizados en el género del terror: el que observa. Aquí, sin embargo, cobra mayor relevancia y se vuelve algo más terrible ya que no se trata de un individuo o de un grupo de individuos, es decir, de humanos; sino de *algo*, de un grupo de *algo*. Se puede ver en el texto la influencia nuevamente de Lovecraft, de Machen y, en mayor medida, de Algernon Blackwood.

La influencia de Lovecraft se puede sintetizar en cuatro rasgos: el primero de ellos tiene que ver con la estructura del relato, ya que los personajes principales de las narraciones lovecraftianas comienzan una investigación cuando descubren algún motivo extraño. Por ejemplo, en “La llamada de Cthulhu”, el protagonista comienza toda una investigación tras la muerte de su tío en circunstancias extrañas. Esa investigación lo lleva encontrarse con información de cultos arcanos, de seres primigenios, posteriormente se ve amenazado por saber demasiado pero no por gente perteneciente al culto sino por esos mismos seres. Una estructura similar sigue *En las montañas de la locura*, *El que susurra en la oscuridad* o “El miedo que acecha”. Todos ellos, además, son narrados en primera persona y tienden a un final abierto. De igual manera, en casi todos sus relatos y novelas, principalmente en estos ejemplos, se halla ese ser que observa, que vigila. En los dos últimos ejemplos está presente desde el título. En “Los búhos...” se encuentra prácticamente una síntesis de lo anterior: es una investigación que tiene como objetivo datar en un primer momento las diferentes apariciones y presencias de los hombres adyacentes y después contactarlos: “Su tema central es la genealogía de unos seres que Carrasco denomina precisamente ‘los hombres

adyacentes'. Una especie de observadores que siempre están presentes en acontecimientos trágicos, y cuyo papel parece consistir en atestiguar la historia negra de la humanidad". (Esquinca 100-101) Conjuntamente, se entrelaza aún más con Lovecraft por el hecho de que aquello que acecha es algo innominable, no humano:

El día que desapareció Asunción ocurrió algo extraño. Me fui a dormir temprano, pues la sesión del Taller me dejó agotado, tanto física como mentalmente. Tuve un sueño intranquilo y recuerdo que toda la noche me revolví en la cama presa de una fiebre interior. Por la mañana, noté algo diferente en la ventana del dormitorio: marcas en el vidrio de la suciedad de un rostro y unas manos. Eran las huellas de alguien que había estado observándome. Les tomé varias fotografías y las analicé con detenimiento. Y créemelo: en aquellas formas no había nada humano. (107)

Finalmente, cabe apuntar la mención explícita que hace del *Necronomicón*, libro imaginario creado por Lovecraft en el que se hayan grimorios y hechicerías del culto de Cthulhu. Mencionar el *Necronomicón* automáticamente implica que Carrasco conoce los cultos de esos seres primigenios, además, convierte a este relato parte de esa misma mitología: "Todo cambiaba en la biblioteca: allí había volúmenes de todos los temas extraños posibles, incluida una copia facsimilar del legendario *Necronomicón*". (103)

Tanto en *El gran dios Pan* como en "El pueblo blanco" hay escenas en las que algo o alguien en los bosques observa a los protagonistas. Además, cabe destacar en "Lo búhos..." la presencia de lo maligno en la naturaleza (o de la naturaleza siniestra), que es un rasgo particular de la narrativa de Machen, como se puede ver en ambas obras citadas: el bosque o las zonas boscosas, así como los lugares lejanos y arcanos, guardan seres naturales, no necesariamente conocidos, que son malignos ante las políticas y normas morales: sirvan como ejemplo las plantas que atrapan a la protagonista de "El pueblo blanco" o los animales semejantes a unos duendecillo que quieren asesinar, porque ésa es su naturaleza, al protagonista de "La novela del sello negro". En el relato de Esquinca, la casa de Carrasco se halla colindante a los bosques: "La dirección del remitente señalaba que J.J. Carrasco vivía a las afueras de la ciudad, en una urbanización situada a las orillas del bosque. [...] El autor se lamentaba de que Asunción aún no hubiera regresado a su casa del bosque para participar de nuevo en algo que llamaba El Taller [...]". (99) Más adelante hay una manifestación un tanto explícita de lo anterior: "Los árboles se estremecieron en el bosque y produjeron extraños susurros con el movimiento de sus hojas. Era como si mostraran su aprobación al

comentario de Carrasco”. (105) Al leer estos ejemplos no se debe perder de vista el título, puesto que podría leerse como algo literal y no como algo metafórico.

De igual manera, la influencia de Algernon Blackwood está presente en el desarrollo final de ésta. Las semejanzas que “Los búhos...” guarda con su relato “Los sauces” son notables por dos motivos: el primero se debe a aquello que observa. El relato de Blackwood “El que escucha” utiliza este recurso; el segundo es la referencia a “Los sauces” y “El hombre al que amaban los árboles”. Es sobre todo con el primero de estos que guarda mayor referencia. El protagonista del relato viaja a una isla cruzando el Danubio en la que, por las noches, siente la presencia de algo. Al pasar los días nota que quienes lo observan son los sauces que rodean la isla y descubre que éstos, poco a poco, se van acercando. En “Los búhos...”, además del episodio en el que algo observaba a Carrasco por la ventana, sucede algo similar al relato de Blackwood conforme se va llegando al final. El protagonista desea abandonar la casa de Carrasco porque siente que algo en el bosque lo observa y se acerca:

Ya era de noche y el jardín estaba a oscuras. Tuve la impresión de que el bosque se había acercado sigilosamente hasta nosotros y que ahora nos encontrábamos dentro de él. Me levanté y balbuceé una torpe despedida. Sentía que si permanecía allí más tiempo los árboles me sujetarían con sus ramas y me depositarían dentro del círculo de piedra. (107-108)

De igual manera, en el relato se encuentran referencias intertextuales explícitas. Éstas sirven para construir toda la historia que hay detrás de los hombres adyacentes. La simple mención de “El hombre de la multitud” hace que los hombres adyacentes se provean de las características de este personaje. No es gratuito, además, que en ambos relatos lo que impere sea el desconocimiento de estos misteriosos hombres: cada elemento o rasgo con que se les describa ayuda a conformar mejor a estos hombres adyacentes, pero jamás se les podrá poner límites debido a ese carácter desconocido. Lo mismo sucede con la referencia a Ray Bradbury y su relato “La multitud”³¹:

Ahí se relata el pavoroso descubrimiento que hace un hombre al analizar los rostros de la muchedumbre reunida en torno a desastres ocurridos en distintos momentos de la Historia: siempre son los mismos. ‘Algo tienen en común’, sentencia el personaje. ‘Aparecen siempre juntos. En un incendio o en una explosión, en los avatares de una guerra o en cualquier demostración pública de eso que llaman muerte’. (Esquinca 101)

³¹ “Algo tienen en común. Aparecen siempre juntos. En un incendio o en una explosión o en los avatares de una guerra, o en cualquier demostración pública de eso que llaman muerte. Buitres, hienas o santos. No sé qué son, no lo sé de veras. Pero iré a la policía esta noche. Ya han durado bastante. Uno de ellos movió el cuerpo de esa mujer esta tarde. No debían haberla tocado. Eso la mató”. (Bradbury 162)

A manera de conclusión, cabe resaltar que en la narrativa de Bernardo Esquinca siempre está presente el mal del que hablé al comienzo. No es un mal personal, subjetivo, bajo el que cada individuo se mueve. Este mal, entendido como aquello ausente de moral, negativo, se halla presente en todo: tiende a propagarse en cualquier personaje, tiempo o espacio sin consideración alguna. Es un mal que se contagia sin excepción. El protagonista de “Los búhos...” no por nada decide abandonar cuanto antes el bosque en el que cayó, aunque tenga que dejar de lado su investigación. Conjuga su poética la siguiente frase de Arthur Machen: “Hay sacramentos del Mal a nuestro alrededor”.

CAPÍTULO III

SINTAXIS DEL TERROR

He mencionado cuatro propiedades del género del terror: lo maligno, el miedo, el desconocimiento y la situación de peligro. En este capítulo abordaré dichas propiedades (y sus variaciones) y las expondré y analizaré en los cuatro cuentos correspondientes a este estudio. Los capítulos precedentes han servido como base para delimitar al género y, a su vez, mostrarlo como independiente, tendiendo siempre hacia una perspectiva histórica: ahora se verá la confirmación de esa autonomía desde una perspectiva teórica y pragmática. En segunda instancia, los capítulos anteriores sitúan y contextualizan principalmente a los cuentos (aunque también a sus autores), dentro de una tradición. Además, señalan especificidades de dichas tradiciones, no es lo mismo pertenecer a la *ghost story* victoriana que al *cosmic horror* de la época dorada del *pulp*. En este capítulo habrán de sumarse todos estos rasgos en función de las propiedades del género.

Antes de entrar en materia, quiero dejar claro que el terror como género posee más de cuatro propiedades, y además éstas transmigran de un discurso genérico literario a otro. Pienso principalmente en la repulsión, en la que profundiza Noël Carroll: pues el terror-arte (el género terror) nace de una agitación provocada por algo repugnante, es decir, por algo que es impuro y no se asemeja a nosotros (es decir, que no se asemeja a los personajes). Pienso también en la idea ya constituida *a priori* de que el terror siempre está condicionado por los espacios que son transgresores. Ambas características son verdaderas y ya forman parte de una fórmula específica para hacer terror. Las cuatro que aquí considero son recurrentes, pero, como ya vimos, su recurrencia no es algo inclusivo: no porque se repitan ya forman parte del sistema; deben desarrollar todo un funcionamiento, una maquinaria, una sintaxis, es decir, debe haber entre estas propiedades una esquematización, un ordenamiento que nos permita ver el proceso por el cual pasan. Así mismo, como en toda sintaxis, habrá elementos que posean mayor relevancia (no importancia) para que el sistema operativo del terror logre su propósito: arte-aterar, provocar miedo. Más adelante se verá que incluso dentro de estas cuatro categorías hay, en mayor o menor medida, una mínima subordinación del miedo y el peligro, a lo conocido-desconocido y a lo maligno.

La manera de aproximarse a estas propiedades no es meramente literaria, mucho menos narratológica o formal. Considero que la multidisciplina es el marco más adecuado para estudiarlas. Cada una de estas propiedades podrá variar dependiendo de la obra y el contexto. Las disciplinas que ayudan a definir las cuatro propiedades son la antropología histórica, la filosofía y la psicología; no desde una aproximación general sino desde el estudio que han hecho sobre el miedo, lo maligno, el peligro y el des-conocimiento. Finalmente, el *terrorum* es una propuesta propia que intenta resumir, en un término, todos los elementos referentes al terror. Al final del capítulo realizaré un resumen analítico de las propiedades y de su funcionamiento en distintos niveles de los cuatro cuentos. Para concluir, repararé en la relación que tiene este sistema y sus propiedades con el género fantástico, con el propósito de hacer más visible su autonomía.

En torno al *terrorum*: una definición

Dentro de cualquier historia siempre hay algo que sobresale y que, invariablemente, es el centro; también sucede lo contrario, hay algo que no está y es la ausencia. Hay un elemento a partir del cual gira la trama en diversos géneros, el tiempo, el espacio o los personajes: en el policiaco, un asesinato, un misterio, una pista; en el fantástico, lo sobrenatural, lo irruptor, “el elemento fantástico”; en la ciencia ficción, el *novum*. Ya Noël Carroll ha esbozado el objeto-terror como parte de aquella categorización que sirve para vincular sistemas (lo ficticio, lo literario, lo ideológico). Propongo tomar prestada una idea de la ciencia ficción que Darko Suvin desarrolló en 1979: el *novum*; y adaptarlo o, mejor dicho, configurarlo a partir de las necesidades del terror. No es un afán totalizador el emplear este término, hay detrás de esto una síntesis de varias aproximaciones que terminan por ser imprecisas, puesto que generan más problemas, bifurcaciones, que no hacen sino categorizar más al género a tal grado de que el terror es solamente aquello en donde aparecen monstruos o fantasmas o algo sobrenatural. Tomando la declinación del genitivo plural latino, *terrorum* me parece que el término más preciso para referirse a aquello perteneciente al terror, es decir, el común denominador, aquello cuya presencia resulta necesaria y que es hegemónico para que una narración, una historia, pueda ser llamada de terror.

Darko Suvin define al *novum*, en el libro *Metamorfosis de la ciencia ficción*, de la siguiente manera:

Novum de innovación cognoscitiva es un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito. No hay duda, claro, de que toda metáfora poética es un *novum*, mientras que la narración en prosa contemporánea ha hecho su grito de batalla al lograr nuevas percataciones acerca del hombre. Sin embargo, aunque la CF válida tiene profundas afinidades con la poesía y con la prosa realista innovadora, su novedad es “totalizadora” en el sentido de que significa un cambio de todo el universo del relato o, al menos, de aspectos de importancia fundamental (y que, por consiguiente, constituye un medio para captar analíticamente todo el relato). [...] Queda claro que el *novum* es una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico: en pocas palabras, de su historicidad inalienable. Y al revés, esto imposibilita dar una definición estática de ella, pues siempre se encuentra codeterminada por situaciones y procesos únicos y no anticipables que, supuestamente, es su tarea designar e iluminar.

Pero es posible diferenciar en el *novum* varias dimensiones. Cuantitativamente hablando, la innovación postulada puede presentar grados muy diferentes de magnitud, que van desde el mínimo de una “invención” discreta (aparato, técnica, fenómeno, relación) al máximo de un ámbito (ubicación espacio-temporal), agente (personaje o personajes principales) y/o relaciones básicamente nuevas y desconocidas en el ambiente del autor. (95-96)

Así como en la CF, el *novum* posee varias dimensiones, el *terrorum* comprendería cuatro dimensiones principales: objetos, espacios, entidades e ideas. En síntesis: las tres primeras podrían comprender un plano ontológico y la última uno metafísico (dentro del texto). También giran en torno a él lo maligno, el miedo, el des-conocimiento y el peligro. La definición podría ser la siguiente: el *terrorum* es aquello que es maligno, desconocido, peligroso y que genera miedo. Podría pensarse entonces que sólo hay un *terrorum* en la trama; no obstante, en el género no hay solamente un elemento que provoque lo anterior. Tenemos, por lo tanto, uno o muchos *terrorum* o un *terrorum* que podríamos identificar como principal y sus elementos secundarios. Un ejemplo sería la novela de H. P. Lovecraft *En las montañas de la locura* en la que la región a la que llegan puede considerarse como el *terrorum* principal, y los diferentes monstruos que aparecen progresivamente como los secundarios. Lo importante aquí no es identificar cuál es el mayor o el más relevante sino cuál es el que nos interesa estudiar.

Esta clasificación también se desprende, en parte y tomando la distancia requerida, de las consideraciones que José María Merino realizó en torno a la literatura fantástica.³² Según él, se pueden identificar en este género

[...] los *entes fantásticos* (espectros, vampiros, otros no muertos, la sombra/el doble, criaturas artificiales, otras criaturas y animales fantásticos y hasta el diablo, como maldad primordial, como sol oscuro del registro que pudiéramos denominar «no realista») del mismo modo que están los *atributos* fantásticos (objetos, muebles, espejos, cuchillos, cuadros, relojes, anillos, pociones, ungüentos, bebidas, conjuros, libros...) y los *espacios* fantásticos (lugares, edificios y otros reductos, rupturas del orden espacial y temporal, con lo onírico como ámbito muy apropiado para el asunto, en su escurridiza relación con la vigilia). (Merino 56)

Aquello que denomino presencia o ausencia maligna y desconocida se podría ampliar y sintetizar en estos elementos que se enumeran. A los entes fantásticos, atributos fantásticos y espacios agrego solamente las *ideas*, que pueden ser los pensamientos, teorías, leyes, palabras o cualquier otra manifestación abstracta. Las ideas también pueden desestabilizar, desconocer, ser malignas y provocar miedo.³³

Los objetos terroríficos son aquellos que transgreden cualquier categoría tenida como ontológica y que además generan miedo, por ejemplo: lo vivo-lo muerto. Esa transgresión, de inmediato, los vuelve inseguros, ya que hay un devenir en ellos que no logra definirlos y, por lo tanto, no tienen límites y no son conocidos. Cualquier objeto en torno al que gire una narración de terror puede ser pertinente para ejemplificar: libros imaginarios como el *Necronomicón* o el drama del *Rey de amarillo*, cuya particularidad reside en el desconocimiento de su contenido y cuyas descripciones están sujetas a la contraposición de elementos; los espejos que tienden a modificar el espacio del otro; una mano como objeto-terror en “La pata de mono”, etcétera. El peligro en torno a ellos radica en la modificación que generan en el ambiente de los personajes: el libro despierta o convoca fuerzas malignas y ocultas y, por lo tanto, también éste adquiere esas propiedades; el espejo transgrede el orden ontológico del espacio, se vuelve real/irreal, es ahí donde se haya ese devenir; la mano

³² No hay que perder de vista que puede haber confusión entre el terror y el fantástico, como se ha visto en el capítulo 1. Las características que se desprenden del texto de Merino empatan bastante con el terror.

³³ No hay que perder de vista, ni confundir, al terror-arte y al objeto-terror (que propone Carroll) con el *terrorum*: el terror-arte comprende, según el teórico, al género en cualquiera de sus manifestaciones artísticas y designa también la emoción que despierta (o tiene como propósito generar) el terror: “Al igual que las obras de suspense, las obras de terror están destinadas a despertar cierta clase de afecto. Voy a suponer que este es un estado emocional, una emoción que llamo terror-arte”. (44) Por otro lado, el objeto-terror, como su nombre lo indica, es una de cuatro categorías del *terrorum*, que comprende solamente objetos, como se verá a continuación.

transgrede la categoría de animado/inanimado y vivo/muerto. Esa falta de límite, esa inseguridad, ese desconocimiento es lo que genera o produce el miedo.

Al no estar definidos, la existencia de los objetos-terror no está sujeta a una moral del bien y del mal: su acontecer es natural, las consideraciones sobre ellos vienen después. En “Los búhos no son lo que parecen” podríamos hallar un objeto-terror en el libro de Carrasco, pero uno que definitivamente no pasa inadvertido está en “El discípulo”: la esfera, que es a la vez puerta, ventana y portal, enlaza dos dimensiones.

Los espacios tienen una función similar: una casa, por ejemplo, puede transgredir órdenes ontológicos como los de animado/inanimado. Aunque claro, no hay que perder de vista que varias narrativas en las que la casa está encantada son los habitantes de ésta quienes la dotan de tal cualidad. No obstante, hay ejemplos en los que la casa es la presencia maligna, como sucede en *La casa infernal* de Richard Matheson o, quizá, en “El ángulo del horror”.

Hay otros espacios en los que el lector, el espectador o el personaje identifican una anomalía, es decir, espacios en los que las cosas no se comportan como tendrían que hacerlo. En “El discípulo” es evidente esa zona desconocida en la que impera una especie de niebla maligna. También podemos identificar espacios en los que, por tradición, suceden eventos desconocidos o relacionados con el mal: pueblos paganos, cementerios, bosques, ruinas antiguas y, en general, la noche. En “Los altillos de Brumal” de Cristina Fernández Cubas este espacio es un pueblo pagano: es ahí donde residen, desde años atrás, brujos y brujas. De igual manera, cualquier espacio puede dotarse de características malignas si en él habitan entidades u objetos malignos, por ejemplo, un castillo victoriano lleno de vampiros y demás alimañas reptantes. A este proceso propongo denominarlo *metonimización*, de acuerdo la idea de Carroll sobre la “metonimia terrorífica”:

Con frecuencia las criaturas terroríficas no son algo que pueda percibirse a simple vista o que pueda describirse con aspecto de monstruo. Frecuentemente en estos casos, el ser terrorífico está *rodeado* de objetos que de antemano sabemos que son objeto de asco o fobia. [...] La metonimia terrorífica no tiene por qué restringirse a casos en los que los monstruos no tengan aspecto espantoso; una criatura ya contrahecha se puede asociar con entidades consideradas de antemano impuras y sucias. (118-121)

Al inicio mencioné la categoría metafísica para referirme a las ideas que pueden ser un *terrorum*. Estas ideas dentro del texto en su dimensión metafísica consistentemente sostienen que todas las cosas son amenazantes porque no se pueden conocer. La distinción entre lo humano, lo no-humano y lo inhumano nos ayudará a entender lo desconocido. Yo

entendiendo la primera y la tercera categoría regidas por un concepto de moral³⁴; la segunda, lo no-humano, sería radicalmente distinta porque propone una metafísica que desmonta los conceptos de sujeto que conoce y objeto que es conocido. Inhumano sería ir en contra de esa moral que nos dicta, por ejemplo, respetar la vida. Lo no-humano sirve para generar una “objetividad” tal que aquello que conocemos se torne, incluso, des-conocido. Eugene Thacker, en su libro *In the Dust of this Planet*, considera que...

In the context of philosophy, the central question today is whether thought is always determined within the framework of the human point of view. What other alternatives lay open to us? One approach is to cease searching for some imaginary locus of the non-human "out there" in the world, and to refuse the wellworn dichotomy between self and world, subject and object. [...] horror is not simply about fear, but instead about the enigmatic thought of the unknown. (7-8)

Entendemos, por lo tanto, que las ideas *terrorum* son aquellas que se acercan a la moral humana desde un plano metafísico no-humano, salvando todas las paradojas filosóficas que esta aseveración desencadena. En el “horror cósmico” es donde abundan más muestras de ello. La narrativa de William Hope Hodgson, por ejemplo, está fundamentada en la transgresión del tiempo. En la novela *La casa en el confín de la Tierra* con el transcurso del tiempo la Tierra desaparece, al igual que el Sistema Solar y la galaxia: todas las personas mueren salvo una, que da testimonio de lo ocurrido. También aparecen criaturas que en un inicio tienen como propósito matar al humano pero después están obstinadas en salvarse. Al protagonista le dan miedo esas criaturas, pero una vez que es consciente de que lo único que existe con vida, como él la conoce, son esas criaturas, llega a alegrarse de que sigan existiendo. El desplazamiento en el tiempo y la reconfiguración del concepto planeta representan un hacer desconocidos los límites de las formas humanas y consecuentemente el temor que provoca el borramiento o el reacomodo de los límites de la moral. De igual manera, el tiempo, el universo, lo cósmico, el vacío, el infinito, los límites son “ideas”, en el sentido más primario, que fuera de lo humano son difíciles de simular, pensar, asimilar, sin que esto implique consecuencias en el plano de lo moral y de sus amenazas que veremos más adelante.

³⁴ La moral, a diferencia de la ética, es una institución que se construye histórica y culturalmente por lo humano, en concreto, por los seres humanos (no los seres vivos). Como se verá más adelante, la moral es un conjunto de normas que tienen a bien mantener una estabilidad, una especie de orden que impide la imperturbabilidad, que condicionan un comportamiento que se considera como correcto. Lo correcto, o lo bueno, es lo que no va en contra de esa estabilidad, de la moral. Es por esta razón que los conceptos humano e inhumano están regidos por la moral; son el paradigma de lo bueno (lo humano) y de lo malo (lo inhumano).

En “Los búhos no son lo que parecen” la idea presente es el estar siendo observado por una entidad no-humana: los hombres adyacentes que investiga Carrasco acechan (observan) y quieren matar a quienes los descubren. No hay una posibilidad de diálogo con ellos: eliminan a quienes son un obstáculo para su propósito. Pero aún con eso en mente, el simple hecho de estar siendo vigilado es una idea-terror, ya que no hay en ello una manifestación física inmediata, sino una sensación de amenaza:

De pronto entendí todo: las personas que intentaban entrar en contacto con los hombres adyacentes desaparecían. Carrasco lo sabía y por eso había buscado comunicarse con ellos mediante los conejillos de indias de su Taller. [...] –Pensé que los hombres adyacentes sólo observaban y no se involucraban [...] Desconocemos de dónde vienen y también sus propósitos. Pero he descubierto que están relacionados con las personas que desaparecen en cualquier parte de este planeta. (Esquinca 105-106)

Una de las principales dimensiones del *terrorum* y quizá la que ha sobresalido en las producciones del género durante el último siglo es la entidad (que comúnmente se generaliza como monstruo³⁵). Se debe quizá a que un gran porcentaje de la literatura de terror utiliza al monstruo como pretexto sobre cualquier otro elemento. Por esta razón, al hablar de entidades se amplía el paradigma de constitución. Éstas tienen una biología determinada, no obstante, todas deben ser físicamente peligrosas, impuras, repugnantes y malignas (es decir, hay una manifestación del mal en ellas, un deseo por hacer daño sin consideración, sin anteponer a ello algún orden):

[Los monstruos] tienen que ser peligrosos. Esa condición se puede satisfacer simplemente haciendo que el monstruo sea letal. Que mate y mutile es suficiente. El monstruo también puede ser amenazador psicológica, moral o socialmente. [...] Los monstruos pueden poner en movimiento ciertos miedos infantiles duraderos, como los de ser comido o desmembrado, o miedos sexuales relativos a la violación y el incesto. Sin embargo, para ser amenazador basta que el monstruo sea físicamente peligroso. Por supuesto, si un monstruo es psicológicamente amenazador, pero no lo es físicamente —esto es, si va por la mente y no por el cuerpo— seguirá siendo una criatura de terror si inspira repulsión. (Carroll 104)

³⁵ Contrariamente a Carroll, decido utilizar el sustantivo “entidad” sobre “monstruo” debido a que este último no logra abarcar gran parte del espectro. Al escuchar monstruo se piensa en los personajes decimonónicos que se hicieron populares a través de las producciones de Universal Studios. Monstruos, pues, para mí son las momias, Frankenstein, Drácula, La Cosa, un Hombre-Lobo, los dioses del panteón lovecraftiano, etcétera; no lo son tanto, por ejemplo, los fantasmas, la niebla, el limo, la luz, en general, lo totalmente desconocido, sin embargo, sí son manifestaciones, entidades que poseen las mismas características que lo que Carroll generaliza bajo el concepto “monstruo”.

Bajo la etiqueta de monstruo se hallan, siguiendo el esquema de la biología del monstruo propuesta por Carroll, cinco categorías: la fusión, la fisión, la magnificación, la masificación y la metonimización. La fusión y la fisión sirven para construir una entidad terrorífica; la magnificación y masificación para aumentar a las criaturas o sus características y la metonimización para enfatizar la impureza de alguna de éstas. No obstante, cada una de ellas puede tener igualmente variaciones y pueden pertenecer incluso a una misma entidad, es decir, un monstruo puede a la vez ser una criatura de fusión y magnificarse. Estas categorías no se ciñen estrictamente a la dimensión de entidad: se encuentran, aunque quizá en menor medida o de manera más velada, en los tres elementos restantes: objetos, espacios e ideas (en ese orden). Las definiciones que elaboro están enfocadas principalmente en la dimensión de entidades ya que son el prototipo.

La fusión y la fisión implican el desarrollo o existencia de la criatura en un espacio-tiempo que puede variar. La fusión requiere de elementos categorialmente distintos, es decir, *oximorónicos*, que transgreden un orden culturalmente establecido: vivo/muerto; humano/insecto; dentro/fuera; conocido/desconocido. Estos elementos se deben fusionar en una misma entidad, es decir, deben pertenecer a un ser espacio-temporalmente conjugado, homogéneo. En la fusión, el monstruo es monstruo siempre en la narrativa: Drácula siempre es vampiro y un fantasma nunca deja de ser un fantasma (en ambos podemos encontrar lo vivo/muerto o lo animado/inanimado, por ejemplo). Es, en resumen, la unión de dos órdenes contrarios. En “El discípulo” de Emiliano González podemos encontrar algunas entidades como éstas dentro de la esfera. En la “la escritura negra”, por ejemplo, se enumeran seres cuyas características contrapuestas conjugan una imagen de lo que puede ser una entidad de fusión: el Gran Sapo Negro que engendran Maisie y Aurelio, transformados en ilobite albino y sátiro:

En un ámbito de pantanos humeantes – copulamos Maisie y yo – el sátiro y la mona copulan en una casa de espejos – entre filomedusas – trigonocéfalos – iguanas – el gran rey sapo está contento – las iguanas resplandecen – hermana mía – ilobite albino de nalgas peladas y piel callosa – cuando Plinio vio ilobites en la jungla india los confundió con sátiros – brazos desproporcionados y grandes tetas – nueva especie – mis pezuñas sangran – “es preciso...” – Metamorfosis – pantano – mi reloj estalla – selva amazónica – “un éxtasis que provoca al dios” – el dios que provoca un sapo – [...] “se hincha de anhelo” – “aparece el gran dios” – gran rey sapo – el discípulo vomita amor [...]. (45)

Aquí encontramos al menos tres entidades que poseen las características propias de la fusión: principalmente tenemos a la figura del sátiro, que representa lo humano/bestia (o lo humano/animal). En la representación de Maisie como mona (o ilobite albino) se encuentra lo conocido/desconocido: “ilobite albino de nalgas peladas y piel callosa”, la palabra “ilobite” no existe, puede hacer referencia a los trilobites (que son unos artrópodos marinos del Paleozóico), sin embargo, sus modificadores sí tienen una referencia concreta: albino, nalgas peladas, piel callosa, etcétera; finalmente, el Gran Rey Sapo, como se ve en la última parte del relato, no es sino un intento de andrógino: un ser cuyos elementos contrarios son culturales: hombre/mujer.

La fisión requiere de características contrapuestas, pero no homogeneizadas, están distribuidas en el mismo ser pero tienen identidades distintas, no son ni temporal ni espacialmente continuas. Aquí cabe mencionar de inmediato la figura del hombre-lobo o la del Jekyll-Hyde. Estas identidades “[...] no se entrecruzan temporalmente en el mismo cuerpo. Su protoplasma es heterogéneo en el sentido de acomodar identidades diferentes y mutuamente excluyentes en tiempos diferentes”. (Carroll 109) Podríamos considerar como una criatura de fisión a la “abuela-araña” del cuento de Palma: es una persona físicamente normal que tiene un comportamiento extraño y el lector infiere sus atrocidades gracias a sus acciones. Su transformación en bestia-insecto no ocurre de manera explícita, pero se infiere cuando algo devora a las víctimas que quedan atrapadas en su telaraña. Por lo tanto, las identidades de persona normal y de monstruo las encontramos en distintos tiempos: “Un estremecimiento en la red me arrancó entonces de mis pensamientos. Contemplé la vibración del encaje con horror, y comprendí que, deslizándose por los hilos, algo venía hacia mí”. (161) También en el cuento de Fernández Cubas podría considerarse a Carlos como una entidad de fisión, ya que tras el regreso de su estancia de estudios en Inglaterra su fisionomía y comportamiento son distintos.³⁶

Ambas operaciones, fusión y fisión³⁷, sintetizan la vasta producción de entidades del terror que se da en el género. Carroll menciona que “Las nociones de fisión y de fusión están

³⁶ Es curiosa esta consideración, ya que Carlos no es un monstruo: no es un *terrorum* prototípico: es amenazador ya que le provoca miedo a su hermana y ésta no se siente segura en su presencia: no es impuro ni inspira repulsión. En el caso de monstruos no prototípicos resultará complicado identificar los elementos que preceden a la operación de la fisión.

³⁷ La fisión, en tanto que su principal construcción es el doble, tiene mayores estudios partiendo, sobre todo, del psicoanálisis. Ésta, a diferencia de la fusión, se divide en temporal y espacial. Lo anteriormente expuesto es

destinadas a aplicarse estrictamente a los ingredientes categoriales biológicos u ontológicos que participan en la creación de monstruos”. (114) Sin embargo, las podemos identificar en los distintos elementos del *terrorum*, no sólo en las entidades. Pensemos, por ejemplo, en el prototipo de la casa embrujada. En ella, como espacio, encontramos una figura de fusión, ya que dos categorías se contraponen: lo vivo y lo no vivo, lo animado y lo inanimado. De igual manera, un objeto tan común como un cuadro, puede ser una figura de fusión al transgredir ese mismo orden. En cuanto al elemento idea, podemos tomar como ejemplo las preocupaciones del horror cósmico: en “Los perros de tándalos” o en “El devorador de planetas” de Emiliano González, el plano divino, aquel al que no se puede acceder, se materializa, de esta conjunción se desata el caos y la confusión. En la tradición occidental es recurrente la representación de *algo* que se presenta como *ooze* o *mist*, que podría traducirse como ‘niebla’ o ‘limo’. No deben confundirse con los referentes que tenemos en español; esa “niebla” no es sino un intento de materialización de la abstracción:

Bajamos al jardín. El jardín, alfombrado de hierbas amarillentas, rodea la casa y está limitado por *brumas* espesísimas que no permiten adivinar qué diablos ocultan. [...] Más allá de los arbustos, más allá de la puerta enrejada, *brumas*. Es curioso que las brumas se disipen a lo largo del sendero, y que luego se reconcentren más allá de la puerta, más allá de los arbustos. Brumas grises. (González 42)

La masificación y la magnificación se pueden añadir como operación a la fusión y la fisión. La masificación consiste en multiplicar el número de entidades de terror. Estas pueden ser originales, es decir, creadas a partir de la fusión-fisión; o pueden ser “[...] entidades o seres ya típicamente juzgados como impuros o repugnantes en el seno de la cultura”. (Carroll 114) Monstruos que se arrastran, insectos y personajes letales son buenos candidatos para masificarse: “[...] Dichas criaturas ya repugnan, y aumentar su escala incrementa su peligrosidad física”. (Carroll 115) Sucede lo mismo con otros no letales como los animales que tienen una connotación maligna para determinada cultura: la cabra, el asno, el cerdo, la serpiente. “Masificar montones de criaturas ya repugnantes, unidas y guiadas por propósitos inamistosos genera terror-arte aumentando la amenaza planteada por estos objetos fóbicos de antemano”. (Carroll 118) En “El discípulo” el uso de este recurso aparece en el momento en

un somero resumen de esta categoría. Para un estudio más detallado, véase: *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* de Robert Rogers.

el que los protagonistas deciden ingresar al mundo de la esfera y encuentran gusanos en gran cantidad.

Maisie me dice: “El invernadero de mi padre. El invernadero de las plantas carnívoras.” [...] Me acerco a una de ellas y descubro que lo que yo creía pigmentación rosada es, en realidad... ¡una gusanera fofa y rosada, infinita! “¡Gusanos!”, grito, y Maisie también aúlla. Subimos, tropezando, por el pasadizo, mientras Maisie murmura: “Imposible fumigar esto... mi padre lo descuidó... debió advertirnos...”. (43-44)

Por su parte, la magnificación hace uso de “[...] cosas que ya resulten potencialmente perturbadoras y repugnantes” (116) y las aumenta en tamaño. Un ejemplo clásico es la araña en la película de los años 50, *The Spider* de Bert Gordon. En “Los arácnidos” es evidente la magnificación de la abuela como araña.

Finalmente, una de las categorías que en su definición se ha desarrollado poco es la metonomización. Si bien el término puede ser impreciso en cuanto a su primera acepción (la de sustitución de un elemento por otro), es útil en cuanto a la definición que tiene como ‘transnominación’. Según Beristaín, es la “[...] relación entre dos objetos que existen cada uno fuera del otro; es decir, el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente del objeto cuya idea se evoca; ambos objetos no forman parte del mismo todo”. (331) La metonomización, en la literatura de terror, es la transferencia de propiedades que un objeto A (impuro, maligno, desconocido, transgresor) le concede a un objeto B neutro por una relación de contigüidad.³⁸ Es decir, algunos elementos se vuelven *terrorum* por la relación que tienen con elementos que son malignos, peligrosos y producen miedo. Por ejemplo, la habitación en la que hay alguien poseído por un demonio y se practica un exorcismo, adquirirá características de un espacio *terrorum* por contigüidad.³⁹ Noël Carroll llega a esbozar brevemente la metonomización de la siguiente manera: “Con frecuencia las criaturas terroríficas no son algo que pueda percibirse a simple vista o que pueda describirse con aspecto de monstruo. Frecuentemente en estos casos, el ser terrorífico está rodeado de objetos

³⁸ Otro nombre para esta categoría es ósmosis: “2. *Fem* Influencia recíproca entre dos individuos o elementos que están en contacto”. (*Oxford Dictionaries*) Me decanto por metonomización porque es una convención que se ha manejado dentro de los *Horror Studies*.

³⁹ Este recurso se emplea también en obras cuyo protagonista tiene la intención de transmitir miedo pero no es terrorífico. Para ello emplea una serie de estrategias como rodearse de individuos deformes, de un espacio relacionado con la muerte o de suciedad. En el esplendor de la monarquía (y de la dictadura) era muy común que en la corte el rey (o el dictador) tuvieran junto a él, en momentos de gran importancia, enanos y deformes con la intención de provocar terror en el otro. Un ejemplo de la categoría espacio sería la estrategia que empleó Vlad Tepes al rodear su castillo con los cuerpos de sus adversarios empalados.

que de antemano sabemos que son objeto de asco o fobia”. (118) En “El ángulo del horror”, por ejemplo, recordemos que la casa, desde el momento en el que regresa Carlos, se vuelve totalmente extraña: “Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. Algo tremendamente desagradable y angustiante que al principio no supe precisar”. (108-109) En “Los búhos no son lo que parecen”, el personaje de Carrasco, debido a su materia de estudio, cercanía con “los hombres adyacentes” y el espacio en el que habita (un bosque), llega a provocar miedo en el protagonista:

Pensé también que podría ser un hombre en verdad inmerso en temas peligrosos e incomprensibles para la mayoría, y que debido a ello, procuraba no llamar la atención. Eso me asustó [...] Mientras lo escuchaba, me puse a pensar en cómo sería el Taller, en qué consistiría el método de contacto con aquellos seres esquivos. ¿Ouija? ¿Telepatía? ¿Alguna especie de rito pagano y ancestral? [...] –Aciertas –dijo Carrasco, interrumpiendo mis pensamientos. Me di cuenta de que en verdad tenía la habilidad de leer la mente y eso me llenó de terror. (104-106)

Miedo y peligro

Una de las principales posturas frente al miedo es que, en tanto sentimiento primigenio, en tanto emoción instintiva, no necesita definición. Sin embargo, reconocemos, como individuos experimentantes, que existen diferentes miedos, o que por lo menos ciertas cosas nos producen un miedo más profundo que otras. No nos sentimos igual de aterrados al ver por primera vez *El exorcista* que al sabernos víctimas de un asalto; tampoco nos asusta igual el que por la noche nos persiga una persona sospechosa, que sabernos observados en la oscuridad. Aun así, aunque en grados distintos, sentimos miedo porque reconocemos que estamos (o que el otro lo está) bajo peligro. Jean Delumeau apunta en su libro *Miedo en occidente* que se pueden distinguir a grandes rasgos dos tipos de miedo: el individual, que suele estar precedido por una sorpresa respecto a saberse ante un peligro que amenaza nuestra vida; y el colectivo, en un sentido más amplio, que "abarca una gama de emociones que van del temor y de la aprensión a los terrores más vivos. El miedo es, en este caso, el hábito que se tiene, en un grupo humano, de temer a tal o cual amenaza (real o imaginaria)". (30) Ambas distinciones apuntan a una misma consideración: siempre hay un peligro por el cual se teme, y que éste es un peligro de muerte.

Son muchas y muy variadas las amenazas a las que se refiere Delumeau, por eso los peligros y miedos a los que nos enfrentamos parecen ser igualmente distintos: como si a cada amenaza correspondiera un miedo en particular. Desde el nombre que define al género, “terror”, encontramos en la literatura una variada nómina con la cual la crítica, los lectores, los escritores y los personajes se refieren a las emociones provocadas a causa de ciertas obras pertenecientes a este género: temor, horror, pavor, espanto, miedo, etcétera. Hacer una distinción de cada uno de estos con su correspondiente me parece que se pueden englobar bajo el término miedo, sin negar los matices y grados que su especificidad conlleva.

El temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen más bien al miedo; la inquietud, la ansiedad, la melancolía, más bien a la angustia. El primero lleva a lo conocido; la segunda, hacia lo desconocido. El miedo tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente. La angustia no lo tiene, y se la vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad. Por eso es más difícil de soportar que el miedo. (Delumeau 82-83)

La distinción podría parecer que se fundamenta en la idea de lo conocido y lo por conocer, pero no es así; más bien se basa en lo que se puede o no enfrentar, y es ahí donde parece inconsistente para este cometido: en el género, que recuerde, no hay un enfrentamiento (como sí lo podría haber en una narrativa del héroe) para vencer el miedo. El miedo está ahí, latente, existente, y lo seguirá estando mientras exista un peligro de muerte. Por esa razón, para este texto, no haré distinción entre miedo y angustia, como dice David Roas, “no debe resultar extraño que el lenguaje corriente confunda miedo y angustia, significando de ese modo inconscientemente la compenetración de estas dos experiencias”. (2011 83)

Otra perspectiva sobre el miedo que aporta Robin Corey en su libro *El miedo. Una historia de una idea política* es la reflexión de lo que en el género pasa desapercibido: el miedo a perder el bienestar colectivo. Podría parecer que en la literatura de terror la principal característica del miedo es que sucede a nivel individual, es decir, le sucede al protagonista y a él es a quien se pone en peligro; detrás de esa marca de individualismo, el miedo que se materializa a consecuencia de tal o cual *terrorum* es un símbolo que representa un miedo social, que está cimentado en un miedo moral. Corey anota que “por miedo político entiendo el temor de la gente a que su bienestar colectivo resulte perjudicado –miedo al terrorismo, pánico ante el crimen, ansiedad sobre la descomposición moral–, o bien a la intimidación de hombres y mujeres por el gobierno o algunos grupos”. (15) Lo que según él hace políticos a estos miedos es que emanan de la sociedad, no del individuo aislado y, por lo tanto, tienen

consecuencias para ella. Pero estos miedos políticos y sociales, el temor a destruir el bienestar colectivo, reducidos a un individuo, son las emociones que provoca el peligro. Como sugiere Ignacio Padilla, “la aprehensión innata y defensiva en el hombre debió de ser el miedo a ser devorado, suprimido por el otro o por lo otro”. (33) De estas diferentes aproximaciones al miedo se extrae la siguiente conceptualización: hay miedo ante el peligro inminente; ese peligro es tanto individual como colectivo porque simboliza el miedo de la sociedad; ese miedo encarna valores morales, es decir, se tiene miedo a lo que va contra esos valores sociales; y puede ser provocado por algo conocido o desconocido.⁴⁰

¿A qué es a lo que se le tiene miedo? Por sí mismo lo conocido y lo desconocido no son categorías que operen en la producción del miedo, dependen de su relación y del contexto en que estén insertadas. Bajo una perspectiva histórica, el miedo a lo desconocido ha ido variando. Dice David Roas que “Lo desconocido era, pues, una realidad más vasta que la que la razón había acotado (y que se consideraba como única realidad), y el ser humano, desprovisto ya de la religión, no encontró otra defensa ante ello que el miedo”. (19) Bajo esta perspectiva, a lo largo de la historia, siempre ha habido algo que escapa al entendimiento y a la razón y que por lo tanto provoca miedo. En la Antigüedad la racionalidad era entendida de manera más amplia: podías conocer a través de tus sentidos. Con el surgimiento de la racionalidad moderna se redujo el campo de lo que se podía conocer, lo que consecuentemente amplió el campo de lo desconocido. En las últimas transformaciones de la racionalidad, lo que antes se pensaba que la ciencia podía conocer se ha relativizado. Los miedos, entonces, han ido variando a lo largo del tiempo: no nos producen ya el mismo miedo las narraciones de Edgar Allan Poe, e incluso las del mismo Lovecraft, como lo llegaron a hacer en su momento.

Regreso a la pregunta: ¿a qué le tenemos miedo? De momento la respuesta es que le tenemos miedo a lo que amenaza nuestra seguridad, a lo conocido que se ha vuelto desconocido: sea cual sea el *terrorum* núcleo de una narración de terror, el miedo a lo desconocido siempre se hará presente. Efectivamente, conocemos la leyenda de Drácula pero

⁴⁰ De hecho un miedo tan instintivo, como es el miedo a la muerte, a morir, está cargado culturalmente: en el fondo ese miedo es el miedo a lo desconocido, a no tener certeza de lo que hay más allá. Otro como el miedo a ser herido o lastimado, por ejemplo, están también codificados cultural y moralmente, ya que éste es una extensión más del miedo a morir y a ser, como dice Padilla, “suprimido” por el otro.

tanto el lector como Jonathan Harker no logran atravesar el límite de quién es o, mejor dicho, qué es. No hay sólo una consideración ontológica del cómo sino una metafísica del qué:

Conviene recordar, además, que el miedo (o como queramos llamar a la reacción emocional que suscita una amenaza de cualquier tipo) puede mostrarse en muy diversas formas. Una de ellas, la más universal y la más explotada por la variante fantástica de lo gótico, es la que se deriva de una inminente amenaza a la seguridad física; otra, que no todos los hombres comparten y que incluso puede asumir variadas intensidades en el transcurso de una vida, se relaciona con angustias o incertidumbres de índole metafísica, las que a su vez se podrían retrotraer al general temor humano a lo desconocido. (Roas 106)

Por lo anterior, considero al miedo como una emoción que deriva de la inminente presencia del peligro, un peligro que amenaza con la vida pero también con la conservación de las normas morales que rigen lo humano, es decir, se tiene miedo tanto a lo que se conoce y se sabe que es amenazador, tanto a lo que no se conoce porque no se sabe su proceder: es la imposibilidad de una comunicación, de un intercambio: lo otro, lo desconocido, no tendrá consideraciones morales (humanas), por lo tanto atenta contra la conservación.

Lo desconocido y lo maligno

A lo conocido-desconocido contextualizado en la literatura de terror se le conoce como lo maligno, propiedad fundamental del género. Pero, ¿qué es lo maligno o a qué podemos llamar así? Lo maligno es todo aquello que está ausente de moral humana, es decir, aquello que en algún momento se juzgó bajo los límites (o normas) de lo moral y las extrañó a tal grado que no se identifican dentro de ella. Lo maligno es cualquier entidad, objeto, espacio o idea que está ausente de la moral. No porque no la posea sino porque no la considera: aquello que es maligno no distingue entre el bien y el mal; el monstruo destruye y come todo lo que queda a su paso porque así es su naturaleza. Su actuar es uno solo y nosotros, en tanto humanos, reconocemos que tanto aquello como todo lo que hace es malo porque va en contra de la idea que tenemos de lo “correcto”, es decir, lo que nos dicta la moral:

Mal y miedo son gemelos siameses. Es imposible encontrarse con uno sin encontrarse al mismo tiempo con el otro. Quizá sean, incluso, dos nombres distintos para una misma experiencia: uno de ellos se refiere a lo que vemos u oímos y el otro a lo que sentimos; uno apunta al exterior, al mundo, y el otro al interior, hacia dentro de cada uno de nosotros. Lo que tememos es malo; lo que es malo nos produce temor. (Bauman 75)

Por lo tanto, lo maligno no puede prescindir de lo humano. Debe existir una instancia de reconocimiento en la que alguien (lector, personajes, narrador) identifique aquello que es malo porque va en contra de la conservación del bienestar social (y moral). Ese bienestar, si se lleva a un terreno de la individual es el miedo ante la muerte; si se lleva al ámbito colectivo es el temor (además de a la muerte) a degenerar (e incluso destruir) la estabilidad social. Jeffrey Burton Russell argumenta que ese mal moral es “[...] evil that occurs when an intelligent being knowingly and deliberately inflicts suffering upon another sentient being. [...] The issue is not physical pain, but suffering, which involves a conscious knowledge, anticipation, and dread of pain without an understanding of any good reason why one should be hurt”. (1) Lo que da miedo de la idea de lo maligno es la incapacidad del diálogo: al no tener la capacidad de reconocer el discurso del otro (de lo maligno) no puede haber una comunicación bajo ningún orden moral: el discurso humano no permite acercarse a la posible “moral” del otro desconocido.

Regreso a la idea de que lo maligno no puede prescindir de lo humano. Quizá la pregunta de cómo sabemos que algo es desconocido esté de más, tal vez no. ¿Qué es lo que hace a lo desconocido maligno? La respuesta es simple: la imposibilidad de la certeza. El hombre, en resumen, a lo que mayor miedo tiene es a lo incierto, a lo desconocido, justo porque, al no tener certeza de si algo te va a matar, a comer, a eliminar, a dañar, se elimina la tranquilidad que otorga el orden, el bienestar, lo que provoca una situación de peligro.

Además, lo maligno desconocido es lo que políticamente pasó por lo humano y lo transgredió hasta derivar en lo corrupto. Por eso, “[...] lo que aterra es aquello que se encuentra fuera de las categorías culturales y que, por fuerza, es desconocido”. (Carroll 88) No me refiero con esto a que lo maligno necesariamente tuvo que ser humano: no, lo maligno en algún momento fue conocido (reconocido) por la categoría humano, es decir, bajo la objetividad humana. Por ejemplo, en “El ángulo del horror”, Carlos atravesó dicha categoría: formaba parte de una familia y era hijo y hermano; después Julia ya no lo reconocía, no tenía certeza de que quien estuviera viviendo en su casa fuera su hermano:

Julia volvió la mirada hacia su hermano. [...] Veía a la Muerte, lo que la muerte tiene de horror y de destrucción, de putrefacción y abismo. Porque ya no era Carlos quien yacía en el lecho sino Ella, la gran ladrona, burdamente disfrazada con rasgos ajenos, riéndose a carcajadas [...] Se restregó los ojos y miró a su padre. Era su padre. Aquel hombre sentado en la cabecera de su cama era su padre. Pero había algo enormemente desagradable en sus

facciones. Como si una calavera hubiese sido maquillada con chorros de cera, empolvada e iluminada con pinturas de teatro. Un payaso, pensó, un clown de la peor especie [...]. (114)

Coincido con la idea de Ignacio Padilla respecto a que para tener miedo a lo incierto, es decir, a lo desconocido, primero se debe tener algún tipo de certeza:

Algunos historiadores del miedo afirman que las causas de este temor instintivo se amontonan hasta fundirse en un gran detonador: lo incierto. No puedo estar de acuerdo: la incertidumbre no debería contarse entre las causas del miedo entre los animales, ni siquiera entre las causas del miedo instintivo experimentado también por los hombres. Para que las bestias reaccionaran instintivamente ante el miedo a lo incierto tendrían que contar primero con algún tipo de certeza. Y sólo el hombre puede tener conciencia de lo cierto. (Padilla 34)

Lo anterior deja ver la conexión estrecha que se establece entre lo maligno y lo conocido-desconocido: uno no existe sin el otro. Regreso a la pregunta, ¿qué es lo desconocido? ¿A qué me refiero por desconocido? Propongo que lo desconocido maligno es el producto resultante del des-conocimiento. Éste es el proceso por el cual algo conocido se torna desconocido. El proceso es contrario al que postula Brecht en su teoría del teatro: el extrañamiento; pero la idea es similar. Según él

El efecto distanciador es algo muy cotidiano y frecuente, no es más que una manera habitual de explicar una cosa a alguien o a nosotros mismos... consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible. Para que lo conocido sea reconocido ha de abandonar su reserva; hay que romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. (Brecht párr. 17)

En este sentido, primero hay un proceso de extrañamiento y luego viene la cognición, es decir, primero el objeto se aleja, se distancia, y a partir de ese distanciamiento viene el reconocimiento del objeto, no de una manera distinta, sino como realmente es. Podríamos decir que es un proceso que conlleva a un alto grado de objetivación. En el terror sucede algo similar, pero a la inversa: primero hay un proceso de cognición, de identificación, de conocimiento, y luego viene ese enrarecimiento que, al transgredir las normas morales, termina por extrañarse a tal grado que no hay una reacción de vuelta: es decir, lo conocido que se vuelve desconocido no regresa a ser conocido, por lo tanto no hay un proceso de cognición: ya no se tiene conocimiento de lo desconocido.

¿En quién o en qué opera ese cambio? El proceso de des-conocimiento sucede en lo conocido, no en el sujeto; sin embargo, el sujeto siempre se ve involucrado e incluso se podría especular que contaminado, puede haber una transgresión de las normas a tal grado que gran parte de lo que lo rodea le parezca extraño y, por lo tanto, en una mediación entre narrador, personajes y protagonista, el lector no pueda identificar en quién o en qué opera ese des-conocimiento.

Este proceso de des-conocimiento podría pensarse idéntico a la teoría freudiana de lo “unheimlich”, que literalmente significa lo “no familiar”. Dice Freud que “[...]lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar [...] lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas que eran conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (2) La distinción radica en que en el des-conocimiento lo que es conocido no sólo se vuelve algo no familiar, es decir, no es sólo algo que se vuelva ajeno: se desconoce a tal grado que no hay un reconocimiento de lo otro porque ha transgredido el orden de lo moral. En lo siniestro, aquello que es no familiar no necesariamente es maligno, puede ser moralmente malo pero aún se rige bajo una distinción entre lo que es bueno y lo que es malo. Aquí lo maligno desconocido no tiene ninguna consideración. Además, esta propuesta del des-conocimiento apunta más hacia un análisis de lo literario a partir de lo político y lo social, no del psicoanálisis.

Quiero traer de vuelta la idea de que lo maligno desconocido es lo que políticamente pasó de lo humano a lo corrupto. Quizá el ejemplo más claro para este cometido sea el mito de Lucifer. En él vemos el símbolo que arropa lo maligno y lo conocido-desconocido. Recordemos que Lucifer era un ángel, es decir, dentro de una escala de lo bueno y lo malo él estaba en el extremo de lo moralmente bueno; sin embargo, al querer transgredir el límite de lo moral, es decir, al querer ser más que Dios, se volvió un ente políticamente corrupto, transformándose así en una divinidad maligna, un ente desconocido: el des-conocimiento, además, aquí es literal, es decir, hay una transformación ya que Dios no lo reconoce como ángel. Cualquier acción que sea obra de Satanás, ahora, será contraria a la moral: se vuelven, por lo tanto, el paradigma no de lo inmoral sino de lo amoral.⁴¹ Por esa razón, las ficciones

⁴¹ Véase Robert Muchembled, *La historia del diablo. Siglos XII-XX* (2004) Fondo de Cultura Económica: México, en especial el subcapítulo “Satanás y el mito del combate primordial” (20-23), en donde se hace un breve recuento de la construcción de un sistema teológico en función de la dicotomía del bien y del mal –a

en las que el *terrorum* es el Demonio son tan populares, ya que el Mal intenta, por medio de la posesión, buscar una instancia de re-conocimiento a partir del humano: es el intento de romper con la moral a cualquier costo, de ahí que nos provoque tanto miedo y nos sintamos aterrados ante ese peligro mayor que es la descomposición moral.⁴²

Como se podrá observar, lo desconocido y lo maligno parecen encontrarse en una primera categoría ante el miedo y el peligro, es decir, bajo este sistema operativo, bajo esta sintaxis, primero debe existir un *terrorum* que, como núcleo, sea lo que pasa de ser conocido a ser des-conocido y, bajo ese mismo proceso, romper con las normas sociales, políticas o morales establecidas, es decir, volverse maligno⁴³; esto da paso a que el o los agentes que se vean envueltos bajo dicho proceso se sientan aterrados, sientan miedo y se vean, por lo tanto, bajo una situación de peligro, lo que haría que estas dos propiedades funcionen como subordinaciones de las dos primeras. En este sentido sintáctico, se podría decir que el *terrorum* funciona como la base a partir de la cual el desconocimiento y lo maligno provocan miedo y éste, a su vez, genera peligro. Por lo tanto, no tienen un funcionamiento de manera autónoma, sino relacional: no generan significados si no es en esa correlación.

En “El discípulo” se pueden identificar varios momentos en los que aparece el miedo ante lo desconocido. Sin embargo, el más destacado es cuando Aurelio Summers conoce por primera vez la esfera. Al inicio reconoce lo que ve: es sólo un reflejo, aunque vago, de él mismo. En este sentido, lo conocido es toda esa realidad que la esfera refleja, pese a que ésta sea macabra y siniestra: “Y sin esperar mi respuesta dio vuelta a la llave en la cerradura. Empujó. Un fuerte hedor a cadáver hizo que nos miráramos con la misma mueca de asco y de terror. [...] ¡Dios mío!... En el aire, en medio de la buhardilla con ventanas tapiadas, a medio metro del

partir de la historia bíblica de la serpiente y la de la figura rebelde, tentadora, seductora, etcétera— con la intención de oponerse al de los paganos, gnósticos y maniqueos.

⁴² Basta traer a la mente las imágenes de Reagan masturbándose con el crucifijo o sugiriendo el incesto con su padre, que en este caso, al estar hablando el Demonio, sería Dios mismo. Podemos también traer a la mente la imagen de Baal devorando a sus propios hijos. Véase Larrie Dudenhoefter “ ‘Evil against Evil’: The parabolic Structure and Thematics of William Friedkin’s *The Exorcist*” (2010), en *Horror Studies*. Vol. 1. Núm. 1.

⁴³ No hay que perder de vista que hay entidades netamente desconocidas y por lo tanto malignas, es decir, que en ellas no existe ni siquiera esa posibilidad de discernimiento moral. Son *terrorum* que por lo regular proceden de una dimensión extranjera, es decir, de un discurso ajeno a lo humano. Como ejemplo tenemos gran parte de las producciones de la conocida Época del Oro de las *pulp magazines* (entre ellas “El color que cayó del espacio” de Lovecraft, “El vampiro estelar” de Robert Bloch, “La estatua de piedra negra” de Mary Elizabeth Counselman), pero también narraciones anteriores como *El agujero del infierno* de Adrian Ross o *El reino de la noche* de William Hope Hodgson.

suelo, flotaba una esfera resplandeciente, rotando sobre su eje como un lento, maravilloso planeta de pánico. ¡Y qué infernal olor!”. (31) Las expresiones de Summers son de asco y, posteriormente, de miedo. Como bien apunta Carroll, el asco y lo repugnante son reacciones recurrentes en el género que son provocadas ante la presencia de la entidad maligna-desconocida: “[...] encuentro expresiones y gestos de asco como un rasgo regularmente recurrente de las reacciones de los personajes en las ficciones de terror”. (77)

El proceso de des-conocimiento comienza durante ese encuentro con la esfera. En este caso, el objeto-terror al estar rodeado de elementos impuros, por metonimización, también adquiere dichas características. Summers, además, una vez que se acerca bien a la esfera, nota que está quebrada y que no sólo refleja sino que hay algo dentro de ella: “–Pero... hay figuras ahí, aparte de la luz –dije, y me aproximé hasta casi tocar con la nariz el vidrio pulimentado. Vi la cara como derretida de un sátiro y, nebulosamente, sus patas velludas, con pezuñas. Retrocedí, erizado, y abracé a Maisie”. (32) El des-conocimiento del objeto se completa cuando Summers se da cuenta de que lo que tiene en frente no sólo es una esfera, sino una “especie” de puerta que conecta a otro mundo: un mundo del que desconoce todo, un mundo en el que tanto la figura del sátiro como su propio reflejo le son ajenos. Por esa misma razón, no logra distinguir más que sombras, todo es nebuloso y vago:

Maisie salió y cerró la puerta. Me quedé solo, con la esfera. Me aproximé y el vago sátiro se aproximó a mí. El olor a cadáver aumentó. Traté de mirar los ojos del monstruo. En un principio no se distinguían bien, pero poco a poco dos pupilas verdes fueron clavándose en las mías. Las miré con horror. [...] Calculé, mirándolas, tres minutos. Entonces cerré los ojos. [...] La esfera giraba con rapidez cada vez mayor. Asustado, retrocedí. La esfera giraba vertiginosamente, y mientras eso ocurría, el sátiro se volvía más y más vago, hasta que desapareció. [...] En su superficie sólo se veían colores e imágenes imprecisas. (34)

El proceso de lo desconocido maligno culmina cuando Maisie y Aurelio, además de cruzar el plano de lo humano, es decir, eliminar por completo la moral que los hacía discernir, abandonan su propio cuerpo para formar parte del Sátiro y de la Mona blanca, respectivamente. A quienes se describe oximorónicamente en la narración ya no son Maisie ni Summers, son dos bestias que tienen como propósito concebir a un Mal mayor:

Entonces sí había unión. La cópula bestial era el complemento del onanismo blasfematorio. También hubo otras prácticas perversas, pero Summers no las especifica. Le repito: si la pareja no hubiera seguido los pasos del padre de Maisie, si no se hubiera entregado, como él, a las “brumas”, una entidad abominable, una variedad espeluznante de Andrógino habría invadido nuestro mundo. (49)

En “El ángulo del horror” hay tres momentos importantes en los que el miedo junto con el peligro va aumentando: el miedo de Julia ante Carlos, el miedo de Carlos ante la no familiaridad y el miedo de Julia cuando descubre el ángulo. En el caso del primero, podríamos identificar a Carlos como la entidad maligna y desconocida. Él es quien, ante los ojos de los demás, se vuelve desconocido, no empatiza, pues, con el concepto de lo familiar: “Y Julia, en aquel instante, sintió un estremecimiento muy parecido al extraño temblor que recorrió su cuerpo días atrás, cuando comprendió, de pronto, que a su hermano le ocurría *algo*”. (101) Ese “algo” es la síntesis clara de lo desconocido: no sabe qué tiene su hermano porque ni siquiera re-conoce a su hermano. Más adelante llega a declarar que tiene miedo de él y que busca salir de su habitación cuanto antes: “Pero enseguida reparó en que su semblante desmentía su fingida tranquilidad. Las gafas de Carlos la enfrentaron por partida doble a su propio rostro. Dos cabezas de cabello revuelto y ojos muy abiertos y asustados”. (110)

Julia, al desconocer a aquel hombre que solía ser su hermano, teme no tanto por su vida, sino por descubrir qué es lo que provoca ese enajenamiento. Sucede aquí también una especie de metonimización ya que Julia, al final, termina por volverse desconocida para su familia: “Había visto a Marta, la mirada expectante de Marta, y en el fondo de sus ojos oscuros, la súbita comprensión de que a ella, Julia, le estaba ocurriendo *algo*”. (115)

Una de las características más valiosas de este relato es que también permite ver el discurso de la entidad desconocida y viceversa. Extrapolando lo que dice Larrie Dudenhoefter en su artículo “‘Evil against Evil’: the Parabolic Structure and Thematics of William Friedkin’s *The Exorcist*”: “[...] a parable that teaches us the value of sacrifice on a transnational scale; a lesson valuable for Americans at a time when Muslims and Christians war with each other while calling each other ‘evil’ in an attempt to invoke divine sanction for their actions” (74), en este caso, lo desconocido (Carlos) no re-conoce lo otro desconocido (la familia) que a su vez no re-conoce a lo desconocido (Carlos). Este constante desconocimiento por ambas partes nos permite ver algo importante que yace al centro: la casa. Ésta, como espacio, podría incluso considerarse como el origen que provoca ese miedo y que, igualmente por contigüidad, convierte a todos en lo desconocido.

Era la casa, la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. Algo

tremendamente desagradable y angustioso que al principio no supe precisar. Porque era exactamente *esta casa*, sólo que, por un extraño don o castigo, yo la contemplaba desde un insólito ángulo de visión. (108-109)

Tan es desconocida y maligna la realidad para Carlos porque no sabe qué es lo que puede suceder, como para Julia lo es Carlos porque ha fracturado el orden y el bienestar moral del ámbito familiar. No hay que perder de vista que la casa también es un símbolo de lo privado, de lo familiar, de seguridad. Si ésta no se reconoce como tal, entonces es un espacio de peligro, puesto que no hay certeza de lo que pueda suceder en ella.

En “Los arácnidos” el miedo y el peligro están latentes todo el tiempo. Es quizá el relato que hace más evidente estos rasgos debido a la atmósfera violenta y bestial que lo conforma. También porque su *terrorum* es prototípico: un monstruo. La transformación de lo conocido (la abuela) a lo desconocido (la araña), es decir, de lo familiar a lo monstruoso es tan fuerte porque primero se nos describe a la abuela como una persona vulnerable que tiene muchos padecimientos debido a su vejez. Es, prácticamente, lo opuesto a la habilidad y pericia que podría tener un monstruo: “Sus múltiples trastornos, y especialmente la artritis que llevaba años acechándole los huesos, la habían conminado a recluirse definitivamente en casa, al cuidado de una enfermera, donde yo iba a visitarla siempre que podía, por mucho que a veces ella ni siquiera llegara a reconocerme”. (140) En este sentido, pese a que no haya un reconocimiento por parte de la abuela, para el protagonista ésta no resulta una amenaza, ya que físicamente no destaca por ser peligrosa: “Los objetos del terror-arte son esencialmente amenazadores e impuros. El creador de terror presenta criaturas que destacan en relación a tales atributos”. (Carroll 103) El des-conocimiento del monstruo se da después de los achaques y tras su regreso de África, que es cuando decide contratar a una extraña enfermera que la provee todo el tiempo de lana. Aunado a esto, la transgresión de lo moral se debe a que elimina por completo a su familia y a cualquier ser humano que entre a su guarida:

Fue entonces cuando supe que jamás volvería a ver al resto de mi familia, que nadie podía regresar del interior de la mansión porque mi abuela no sólo se había traído de África pieles y marfil, sino también una cierta afición a la que al fin se había entregado sin el menos pudor, haciendo que su desagradecida familia volviese a ella, que la habitara por dentro como hizo Cronos cuando le predijeron que sería destronado por sus hijos. (160)

A partir de esa corrupción moral y política también comienza la corrupción de su cuerpo, es decir, de todo lo humano que la rodea. Su misma casa se transforma también en una especie de castillo victoriano, lleno de pasadizos, con el propósito de que quien llegue a perderse caiga definitivamente ante ella. En resumen, sufrió un proceso de fusión: pasó de ser una abuela enfermiza a una araña demacrada y violenta:

En ese barrizal de luz se encontraba el viejo diván donde, entre cojines enormes como peñascos, descansaba el cuerpo indefinido de mi abuela. Llevaba puesta una bata deshilachada y estaba tapada por una manta de un color tan ceniciento como el estampado del sofá, por lo que bajo aquella luz cada vez me resultaba más difícil precisar sus límites, discernir si se encontraba en los huesos o por el contrario habría engordado. [...] Las arrugas le horadaban la piel y le acolchaban el rostro [...]. Las manos de la anciana, huesudas y sarmientosas, manejaban las agujas de punto con una habilidad extraordinaria. [...] mi abuela parecía sumida en una especie de trance, en un ensimismamiento o ensoñación del que únicamente despertaría si alguien detenía las agujas, interrumpiendo la actividad de esos agujones siniestros que con su movimiento de dinamo parecían mantenerla viva. (144-145)

También, cuando el protagonista ya no precisa los límites de lo que solía ser su abuela, ni reconoce lo familiar, comienza a surgir en él un gran temor porque sabe que la araña no tendrá consideración sobre su vida: está ante un inminente peligro que atenta contra su conservación: “Nos sostuvimos la mirada durante un instante eterno. Era difícil describirle la expresión bajo los sedimentos de las arrugas, pero sus ojos relucían feroces [...] La disposición de las agujas hacía pensar que mi abuela estaba decidida [...] a hundírmelas en el vientre sin la menor vacilación”. (158) Finalmente, mientras más se va adentrando el protagonista en la casa, más se acerca a lo política y socialmente corrupto, es decir, está cada vez más inmediato de lo maligno y lo desconocido: “En el siguiente cuarto [...] mi pie tropezó con algo. El susto hizo que el corazón se me desbocara. [...] Rocé un objeto duro y terso, del tamaño de una paloma. Acercándolo al resplandor de la calle que se filtraba por una tronera próxima, pude comprobar que se trataba de un zapato de tacón. [...] Con espanto, observé que le faltaba un brazo y que tenía el rostro desfigurado a mordiscos. [...] Vomité allí mismo”. (158)

En “Los búhos no son lo que parecen”, apegado también al género policial, va aumentando la situación de peligro conforme se va descubriendo la presencia maligna y desconocida, por esa razón el miedo aparece casi hasta el final. La entidad nunca se revela como tal, sólo hay breves pistas de ella, sin embargo, su peligrosidad radica en que todo el tiempo *están*

acechando y en que no es sólo una, sino varias entidades: “—Pese a mis esfuerzos, es muy poco lo que sabemos sobre ellos. Desconocemos de dónde vienen y también sus propósitos. Pero he descubierto que están relacionados con las personas que desaparecen en cualquier parte de este planeta”. (106) Recordemos que lo incierto, como apuntaba Padilla, provoca miedo en tanto que no se sabe lo que va a ocurrir. Aquí sólo se tiene certeza de que lo maligno desconocido está relacionado con la muerte, pues todas las apariciones de “hombres adyacentes” suceden siempre en accidentes, fallecimientos, asesinatos, etcétera.

El carácter de lo desconocido aumenta cuando Carrasco descubre que no es humano lo que acecha: esos hombres adyacentes sólo son una de las tantas manifestaciones de una fuerza que vigila todo el tiempo. Retomo nuevamente esta cita: “Por la mañana, noté algo diferente en la ventana del dormitorio: marcas en el vidrio de la suciedad de un rostro y unas manos. Eran las huellas de alguien que había estado observándome. Les tomé varias fotografías y las analicé con detenimiento. Y créemelo: en aquellas formas no había nada humano”. (107) El total des-conocimiento y re-conocimiento de que hay algo maligno acechando radica no sólo en el carácter no humano de lo que observa, sino en la no conciliación de la naturaleza respecto a lo humano, es decir, el protagonista se da cuenta, vagamente, de que la naturaleza está expresándose de una manera que, bajo su objetividad humana, no reconoce: sólo se sabe amenazado ante ella y eso le produce miedo. En este sentido, como apunta Eugene Thacker, a lo que se enfrentan los personajes es a al mundo-en-sí-mismo, no al mundo-para-los-humanos:

Let us call the world in which we live the *world-for-us*. This is the world that we, as human beings, interpret and give meaning to, the world that we relate to or feel alienated from, the world that we are at once a part of and that is also separate from the human. But this world-for-us is not, of course, totally within the ambit of human wants and desires; the world often “bites back”, resists, or ignores our attempts to mold it into the world-for-us. Let us call this the world-in-itself. (4-5)

Por esa razón, los búhos no son lo que parecen, ni los árboles, ni el bosque lo son; no son lo que parecen ante lo humano. En este caso, no es que la naturaleza haya transgredido el orden y las políticas morales; al contrario, éstas nunca pertenecieron a ella, por lo tanto, el proceso de des-conocimiento radica en Carrasco, Asunción y el protagonista, sobre todo en éste último, ya que lo que daba por seguro que era parte del mundo-para-los-humanos se le comienza a revelar como desconocido. Es curioso que si bien esta fuerza no transgrede las

políticas morales, elige una manifestación “humana”, la de los hombres adyacentes, para simularlo, es por eso que provoca miedo.

Ya era de noche y el jardín estaba a oscuras. Tuve la impresión de que el bosque se había acercado sigilosamente hasta nosotros y que ahora nos encontrábamos dentro de él. Me levanté y balbuceé una torpe despedida. Sentía que si permanecía allí más tiempo los árboles me sujetarían con sus ramas y me depositarían dentro del círculo de piedra.

Mientras abandonaba la casa, escuché sobre mi hombro el ulular de un búho. (107-108)

*

Finalmente, a manera de cierre de este trabajo de investigación, quiero hacer una breve mención del des-conocimiento en estos relatos pero a nivel contextual, ya que la relación del elemento *terrorum* con lo que en la cultura estaba pasando de lo conocido a lo des-conocido es muy estrecha. Es interesante ver la correspondencia que se produce entre la narrativa de lo ficticio y la narrativa histórica: en ambas encontramos al género: con miras a las conclusiones, me aventuro a decir que el terror incluso atraviesa esas dos narrativas y que, por lo tanto, también en el discurso histórico se hallan el miedo, el peligro, lo maligno y lo desconocido operando constantemente.

Lo que destaca principalmente en los cuentos de Fernández Cubas y Felix J. Palma es el contexto postfranquista. Si bien son cuentos que se escriben una vez terminado el periodo de transición, aproximadamente a inicios de los años noventa, los personajes de los relatos aún forman parte de dichos periodos. En el capítulo dos mencioné que al menos en los relatos de Fernández Cubas es difícil identificar marcas extratextuales que revelen el tiempo y espacio histórico, sin embargo, su narrativa no se mantiene ausente de ellos, al menos no de manera alegórica.

Durante el franquismo hubo muchos conflictos a nivel privado. Quizá el mayor de todos haya sido el constructo de familia. La intromisión de la política y valores franquistas provocó que en éstas se generara una turbación en el orden. La familia para Franco –además de seguir las bases de su régimen político: el nacionalismo español, el catolicismo y el anticomunismo– debía perpetuar el discurso de familia tradicional, es decir, se ponía de manifiesto la vulnerabilidad de la igualdad. Las disputas familiares no se llevaban a ese nivel privado sino a nivel Estado: la familia poco a poco dejaba de ser familia y se volvía más “lo otro”. No son para nada desconocidas las historias (ficticias o reales) en las que por lo regular la figura autoritaria entregaba a un miembro de su familia (fuera hijo, hija, nieto, etcétera) a

las autoridades franquistas por pertenecer al bando comunista. La familia ya no era ese lugar en el que uno se sentía seguro, era el bosque, el cementerio, el país extraño, la noche. Así, la familia pasó de ser lo conocido y, por un proceso en el que se ponía en juego el orden político, social y moral, transgredió dicho discurso hasta volverse lo des-conocido. La familia era el enemigo.

En “Los arácnidos” el ente maligno es la abuela-araña. El protagonista identifica a su abuela como el enemigo una vez que ésta ha roto el lazo o vínculo de lo familiar y ha transgredido sus normas: mata a sus hijos y nietos sin tener algún tipo de consideración, es decir, ya no re-conoce a la familia: lo hace porque necesita alimentarse y ésta es su naturaleza como monstruo. En “El ángulo del horror”, Julia y Carlos se vuelven ajenos a su familia y ésta a ellos: los padres no se preocupan por entender la situación de Carlos: él se ha vuelto, para ellos, lo corrupto, lo que no pueden comprender.

La relación entre los cuentos de Bernardo Esquinca y Emiliano González no es tan estrecha como la de los anteriores. Lo conocido que encontramos desconocido en “El discípulo” es el decadentismo: lo fantástico y lo exótico ya no son esa reveladora sorpresa que tanto aprovechó el modernismo; aquí se enrarecen, se comienzan a volver des-conocidos a tal grado que hasta son peligrosos: “La escritura verde” no es sino una glosa de la lectura de los decadentistas pero sin tener presente el concepto de lo humano: “El espacio de Becú es el de los ángeles, el de los ídolos hieráticos de las viejas religiones. El hombre ha sido borrado, junto con sus ‘sentimientos’, de ese espacio astral del que recibimos, fastuosamente, *visiones*”. (22-23) También es todo lo tenido por metafísico que deja de serlo: es el Mal que se creía divino, un Mal perteneciente a la abstracción volviéndose material:

Por medio de esa sordidez, y sin quererlo, los discípulos de Zolá acceden un poco a lo sagrado: a la corrupción, al Mal. Pero acaban siendo arrastrados por las aguas fangosas del río materialista que fluye en sus cerebros. [...] El Mal es relativo. Dios no lo ha creado; lo ha *tolerado*, para indicar a los hombres la ausencia de Luz, para estimularlos en la búsqueda de la Pureza. Ergo: el Mal es sagrado. El Mal no fue creado: ha existido siempre, *pero no de manera metafísica*. (27)

Sucedió algo parecido con su contraparte inglesa: Arthur Machen. El descubrimiento y exploración de esas deidades desconocidas, exóticas, que primero llenaron de magia y asombro, en un sentido maravilloso, y que luego devinieron y expresaron su manifestación no humana, maligna, destructora y ausente de moral.

Lo que pasaba de lo conocido a lo desconocido en el contexto de la producción literaria de Bernardo Esquinca compete, igualmente, a lo privado. No en el ámbito de lo familiar sino de lo social y político. Lo que encontramos es la amenaza de los estados neoliberales, es decir, es el Estado vigilando todo e inmiscuyéndose en los sectores que presumían de libertad. Los hombres adyacentes, que han estado en todos los acontecimientos políticos importantes, son una especie de observadores, son “el testigo necesario para que todo mal se consuma”. (Esquinca 102) Estuvieron presentes durante el asesinato de Kennedy y también en varias fotografías del fotógrafo mexicano Enrique Metinides. Lo acechante sucede cuando el Estado, es decir, estos hombres adyacentes, además de estar manipulando las situaciones que pertenecen al ámbito de la política pública, irrumpen en el hogar, en lo más privado o común como son las acciones diarias del ciudadano. ¿Para qué? Para vigilar y castigar.

CONCLUSIONES

La literatura de terror tiene inicios que son difíciles de rastrear, no se puede precisar a detalle una fecha; sin embargo, la consolidación del género, es decir, cuando ya se hablaba de una literatura que provoca miedo y en la que hay algo maligno, se consolidó en el siglo XIX. Esa consolidación se dio a la par de otro género, el fantástico, situación algo confusa ya que durante bastante tiempo (incluso hasta la fecha) las fronteras entre ambos géneros eran nulas. O al menos las fronteras para su estudio. Sin embargo, la aparición del rubro gótico en el siglo XIX ayudó sobremanera a la delimitación del terror y el fantástico. El gótico era un género que se repetía, y mientras más se repetía, más se consolidaba. Al decir gótico ya se está hablando de terror, aunque no con las características tan desarrolladas que encontramos en textos de finales del XIX y principios del XX. Las novelas góticas permitieron la utilización de temas moralmente malos para la sociedad como representación de aquellas entidades que buscaban generar miedo.

La importancia del gótico para el género, ya sea como antecedente o como proto-terror, radica en el descubrimiento de esas instancias malignas, desconocidas y peligrosas que habitan en una narrativa. Es difícil intentar realizar una definición del terror sin tener en cuenta sus antecedentes y la historia de sus características. La literatura gótica permite, en parte, una definición. De todas las definiciones del género consultadas y puestas a dialogar, resultaron cuatro características: el miedo, el peligro, lo maligno y el des-conocimiento.

En resumen, la definición, de acuerdo a este examen, es que el terror es un género que busca generar un sentimiento de miedo, en cualquier nivel narrativo de la obra, por medio de la presencia (o ausencia) de uno o varios *terrorum*, es decir, entidades que son malignas, están desprovistas de moral y son des-conocidas.

Tenía como hipótesis que la literatura de terror poseía cuatro elementos básicos: el miedo, el peligro, lo maligno y lo desconocido, y que estos formaban entre sí un sistema. Los resultados extraídos a partir del análisis muestran que en los cuatro cuentos del corpus se pueden identificar fácilmente. Sin embargo, no consideré que entre ellos pudiera haber una gradación. El análisis mostró que lo maligno y lo desconocido son todavía más indispensables para el género; no significa que el terror pueda prescindir del miedo y el

peligro, pero sí que éstos no se desarrollarían sin que antes hubiera una presencia conocida que se vuelva desconocida por transgredir las normas políticas y morales. En todo caso, si fuéramos aún más al fondo, veríamos que lo indispensable en todo caso es la transgresión de lo moral y social, entonces podemos concluir que lo principal dentro de nuestro sistema operativo es el proceso de des-conocimiento, y lo esencial para producir miedo es lo maligno.

Igualmente, la deducción de una propiedad general en el terror como lo es el *terrorum* ayuda a conjugar las cuatro características básicas del género. Se puede concluir, en todo caso, que el *terrorum* es la parte más elemental del terror. Es importante recordar la diversidad del *terrorum*, ya que la tradición literaria del género tiene casi siempre como emblema a los monstruos, sin embargo, hay muchos otros elementos que pueden producir miedo y ser malignos: los objetos-terror, los espacios-terror y las ideas-terror.

Retomando las propiedades del género, descubrí que bien puede haber algo conocido que se vuelva desconocido y también algo que sea totalmente desconocido, es decir, que no haya tenido que pasar por la cognición para existir. En este caso, esos elementos sólo se pudieron describir mediante elementos que se oponían unos a otros o mediante comparaciones, pues la objetividad humana no podía o no terminaba por asimilarlos. Casi toda la última parte de “El discípulo” dejó ver esto.

Cuando emprendí esta investigación aún me faltaban varios libros por revisar. Ahora siento que me faltan más, pero es grato haber descubierto nueva bibliografía con enfoques totalmente distintos. Al inicio los *horror studies* tendían mucho a la paradoja de la emoción que provocaba el sentirse aterrado. Fueron numerosos los estudios que se hicieron al respecto, casi todos desde la psicología o la sociología. Yo un tanto desilusionado por no encontrar una teoría que hablara de las características elementales del género, emprendí la tarea de identificarlas y analizarlas. Sin querer fui ahondando en disciplinas que yo consideraba poco tenían que ver con el terror: la filosofía, la política, la sociología. Ahora me doy cuenta de lo indispensables que fueron para poder definir esas propiedades elementales.

El análisis interdisciplinario de las cuatro características evidenció la necesidad de contextualizar tanto las obras como las lecturas que se hicieran de sus elementos constitutivos. Una aproximación a través de lo histórico muestra que los miedos van cambiando, dependiendo incluso de la geopolítica. El miedo que se observa en los textos

españoles es el miedo al otro, al otro familiar que se vuelve extraño, des-conocido, maligno; en los textos mexicanos, el miedo que se observa es a una constante vigilancia, una vigilancia que está relacionada con la muerte: es un observar las cosas como realmente son, el descubrimiento de un mundo cruel y maligno en el que si no se siguen sus reglas hay un castigo, no se sabe quién o qué es aquello que regula toda esa política.

También podemos concluir que la literatura de terror no se puede extraer de su contexto; se necesita leer bajo éste para poder identificar lo que está siendo transgredido, es decir, lo que pasa de lo conocido a lo des-conocido. Por lo tanto, al hacer un análisis del terror meramente estructural, sólo identificaríamos los elementos básicos, pero no sabríamos por qué tal entidad es transgresora, es decir, si se podría identificar el miedo, el peligro y hasta lo desconocido pero lo maligno no terminaría por concretarse. No me refiero con esto a que a cada momento se deba estar haciendo un análisis comparativo entre lo histórico-social y las tramas de la literatura de terror; pero sí a que no se deje nunca de lado el contexto de producción de la obra, a que no se elimine, como proponía Todorov, la lectura alegórica, ya que los *terrorum* en la narrativa tienen una correlación contextual en la producción o tema que abarca la obra.

La revisión realizada en el capítulo dos tenía como propósito mostrar la gran cantidad de obras pertenecientes al género y, a su vez, criticar esa falacia de que en México y España el terror no es un género consolidado, es decir, no forma parte de la literatura nacional. Considero que se demostró tajantemente que no es así: muchos de los autores que la crítica y el canon tienen como los representantes de dicha literatura nacional, escribieron y escriben terror: basta con mencionar a Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Amparo Dávila, por parte de México; y a Cristina Fernández Cubas, José María Merino y Juan José Millás por el lado español.

La tradición de los cuatro textos analizados es muy amplia. En algún punto pretendí hallar elementos particulares (que se volvieran generales) de los cuentos de autores españoles y mexicanos, respectivamente; sin embargo, por cuestiones de extensión y de corpus, apenas se pudieron extraer breves elementos a considerar. Es muy interesante que los dos cuentos españoles están profundamente ligados al proceso de enrarecimiento de lo familiar. Pienso en otro cuento como podría ser “Ojos rotos” de Almudena Grandes en el que el ente

desconocido también es la familia. Pero, además, en estas tramas, frecuentemente está presente el contexto de la Guerra Civil. Lo desconocido o los desconocidos son los derrotados, las voces sepultadas. Sería muy interesante hacer un estudio postcolonial de la literatura de terror española: supongo que lo maligno y lo desconocido será en la mayoría de los casos el discurso del enemigo, el del otro, el del colonizador.

Lo que sí se observó como constante fue la influencia de la tradición anglosajona, sobre todo de tres escritores: Arthur Machen, Algernon Blackwood y H. P. Lovecraft. Considero que es un buen punto de partida para realizar un estudio de la tradición del género de terror en cada uno de estos países. Hay constantes que el corpus de este estudio no deja desarrollar del todo, pero que están presentes en muchas de las producciones del género en México y España.

Como se pudo ver, el miedo, lo maligno, lo desconocido y el peligro se encuentran siempre en funcionamiento conjunto. Individualmente, si es que se pueden extraer los unos de los otros, sería complicado que funcionaran, ya que no se puede prescindir de uno sin perder la correlación que tiene con los otros. No puede existir algo maligno sin ser desconocido y eso maligno desconocido siempre producirá miedo, dudo mucho que se pueda encontrar algún ejemplo en el que esa entidad, objeto, lugar o idea produzca una emoción de felicidad y tranquilidad en lugar de miedo y peligro.

Finalmente, una sintaxis tiene como propósito estudiar el modo en que se combinan los elementos de un sistema, así como las relaciones que forman todas sus unidades. En estricto sentido, un sistema operativo, una sintaxis, abarcaría todo el amplio espectro de un género, en este caso del terror. De la misma manera, una teoría sobre el terror podría aplicarse para todas aquellas obras que formen parte del paradigma del género. En estos cuentos, independientemente de su tradición, se pudo identificar una sintaxis y aplicar una teoría del terror. En teoría, repito, los resultados de este examen deberían ser aplicables e identificables en cualquier texto de terror; sin embargo, la estabilidad de un género puede alterarse: quizá haya textos que identifiquemos como terror pero que, debido a su hibridación con otros discursos, no respondan idealmente a la definición, a la sintaxis y a la teoría que propuse. Si estas categorías se transgreden, se puede estar frente a una variante del género, quizá frente a una secularización o, lo más lógico, frente a un género nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

- ESQUINCA, Bernardo. (2011). "Los búhos no son lo que parecen". *Demonia*. México: Almadía. Impreso.
- FERNÁNDEZ Cubas, Cristina. (1996). "El ángulo del horror". *El ángulo del horror*. Barcelona: Tusquets. Impreso. (Fábula, 54).
- GONZÁLEZ, Emiliano. (1989). "El discípulo: una novela de horror sobrenatural". *Casa de horror y de magia*. México: Joaquín Mortiz. Impreso. (serie del volador).
- PALMA, Félix J. (2013). "Los arácnidos". *Aquelarre. Antología del cuento de terror español actual*. Edición y prólogo de Antonio Rómar y Pablo Mazo Agüero. España: Salto de Página. Impreso.

Referencia

- AHMAD, Aaylia. (2010). *Bordering on Fear*. (Tesis de doctorado). Canada: Carleton University. Versión en línea. Consulta: 09 de junio de 2017. Disponible en: <https://curve.carleton.ca/3ce647d1-2bf2-4b36-a8b6-5e6106bbfb6c>.
- ALDANA REYES, Xavier. (2017) *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Inglaterra: Palgrave Macmillan UK. Impreso.
- BALDICK. Chris. (2008). "Horror". *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Versión en línea. Consulta: 11 de marzo de 2017. Disponible en: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-557?rskey=VBrf7A&result=1>.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós. Impreso.
- BRADBURY, Ray. (1972). "La multitud". *El país de octubre*. Trad. de Francisco Abelenda. Argentina: Minotauro. Impreso.
- BRECHT, Bertold. (2010). *Escritos sobre teatro* (2ª ed.). Barcelona: Alba. Impreso.

- BURTON RUSSELL, Jeffrey. (1988). *The Prince of Darkness*. Ithaca: Cornell University Press. Impreso.
- CARROLL, Noël (2005). *Filosofía del terror, o las paradojas del corazón*. Trad. de Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CESERANI, Remo. (1999). *Lo fantástico*. Trad. de Juan Drías de Atauri. España: Visor. (Léxico de estética). Impreso.
- COHEN, Esther. (2013). *Con el diablo en el cuerpo*. México: Taurus / UNAM. Impreso.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino. (2011). *Senderos ocultos de la literatura mexicana*. España: Editorial Pliegos. Impreso.
- DELAMEAU, Jean (1989). *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Trad. de Mauro Armiño. Madrid: Taurus. Impreso.
- DUDENHOEFFER, Larrie. (2010). “ ‘Evil against Evil’: The Parabolic Structure and Thematics of William Friedkin's *The Exorcist*”. *Horror Studies*. Núm. 1. Versión en línea. Consulta: 19 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://digitalcommons.kennesaw.edu/facpubs/43/>.
- DURÁN MARTÍNEZ, Roberto. (2015). *De la oscuridad y otros fantasmas: la narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca*. (Tesis de licenciatura). México: UNAM. Impreso.
- EUDAVE, Cecilia. (2009). *Sobre lo fantástico mexicano*. México: LetraRoja Publisher. Impreso.
- FLESHCHER, Andrew. (2013). *Moral Evil*. Washington, DC: Georgetown University Press. Impreso.
- FOLKART, Jessica. (2002). *Angles of Otherness in Post-Franco Spain*. Londres: Associated University Presses. Impreso.
- FREUD, Sigmund (1919). “Lo siniestro”. Versión en línea. Consulta: 16 de octubre de 2017. Disponible en: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>.
- GUTIÉRREZ, Vicente. (2015). “Cuentos modernos de horror mexicano”. *El Economista*. México, octubre. Periódico electrónico. Disponible en: <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Cuentos-modernos-de-horror-mexicano-20151007-0163.html>.

- HEILAND, Donna. (2004). *Gothic and Gender. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing. Impreso
- JAMESON, Fredric. (2013). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial. Impreso.
- JOSHI, S. T. (2003). *The Weird Tale*. Estados Unidos: Wildside Press. Impreso.
- JUÁREZ OÑATE, Rafael David. (2001). *Antología del cuento siniestro mexicano*. México: Editores Mexicanos Unidos. Impreso.
- KING, Stephen. (2016). *Danza Macabra*. Trad. de Óscar Palmer. Madrid: Valdemar. Impreso.
- KRISTEVA, Julia. (2015). *Poderes de la perversión*. Trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI. Impreso.
- LABANYI, Jo. (2007). "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 28. 89-116. Versión electrónica. Consulta: 11 de mayo de 2017. Disponible en: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article-abstract/28/1/89/20922/Memory-and-Modernity-in-Democratic-Spain-The>.
- (1995). "Postmodernism and the problema of cultural identity". *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Editado por Helen Graham y Jo Labanyi. Oxford: Oxford University Press. Impreso.
- LAZO, Norma. (2004). *El Horror en el cine y en la literatura: acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*. México: Paidós. Impreso.
- LLOPIS, Rafael. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja. (Escritura creativa, 7). Impreso.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam. "El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?". Biblioteca Cervantes Virtual. Digital. Consulta: 09 de marzo de 2017. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html.
- LOVECRAFT, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura*. Trad. de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Valdemar. (Gótica 80). Impreso.
- MACHEN, Arthur. (2004). "La novela del polvo blanco". *El gran dios Pan y otros relatos de terror*. Trad. de Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Valdemar. (El Club Diógenes 213). Impreso.

- MEJÍA VILLAREAL, Isaí. (2015). *El cuento de horror fantástico visto por seis narradores mexicanos*. (Tesis de maestría). México: UAM Azcapotzalco. Impreso.
- MERINO, José María. (2008). "Reflexiones sobre la literatura fantástica en España". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds. Madrid: Universidad Carlos III. 55-64. Impreso.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio. (2005). "Prólogo". *Frenesí Gótico*. Sel., trad. y notas del prologuista. Madrid: Valdemar. (Gótica 56). Impreso.
- MONTERROSO, Augusto. (1991). "La literatura fantástica en México". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura, ed. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario. 179-188. Impreso.
- MORALES, Ana María. (2008). *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche / CILF. Impreso.
- MORILLAS VENTURA, María Enriqueta. (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Sociedad Estatal Quinto Centenario. Impreso.
- MORGAN, Jack. (2002). *The biology of horror: Gothic literatura and film*. Estados Unidos: Southern Illinois University Press. Impreso.
- MUCHEMBLED, Robert. (2002). *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. de Federico Villegas. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.
- NAVA, Marisol. (2014). "La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico mexicano". *Tierra Adentro*. México: abril. Revista electrónica. Consulta: 21 de abril de 2017. Disponible en: <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/>.
- OLEA FRANCO, Rafael. (2004). *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Impreso.
- (2007). "Introducción". *De la leyenda al relato fantástico* de José María Roa Bárcena. México: UNAM. Impreso.
- PADILLA, Ignacio. (2013). *El legado de los monstruos*. México: Taurus. Impreso.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). "Sobre el relato". *Constelaciones I*. México: UNAM / Bonilla Ártigas. Impreso.

- PONT, Jaume. (1997). *Narrativa fantástica del siglo XIX. (España e Hispanoamérica)*. Madrid: Editorial Milenio. Impreso.
- PRAT CARÓS, Joan y Román Gubern. (1979) *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*. España: Tusquets. Impreso.
- PROHÁSZKOVÁ, Viktória. (2012). “The Genre of Horror”. *American International Journal of Contemporary Research*. Vol. 2. Núm. 4. University of Ss. Cyrill and Method. Trnava. Versión en línea. Consulta: 13 de marzo de 2017. Disponible en: http://www.aijernet.com/journals/Vol_2_No_4_April_2012/16.pdf.
- QUIRARTE, Vicente y Bernardo Esquinca. (2013). *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México*, I y II. México: Almadía. Impreso.
- RADCLIFFE, Anne. (1826). “On the Supernatural in Poetry”. *New Monthly Magazine*. Vol. 16. Núm. 1. Versión en línea. Consulta: 15 de marzo de 2018. Disponible en: <https://www.yumpu.com/en/document/view/12677575/on-the-supernatural-in-poetry-by-ann-radcliffe-the-literary-gothic>.
- ROAS, David. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma. Impreso.
- ROBIN, Corey. (2009). *El miedo. Historia de una idea política*. Trad. de Guillermina Cuevas Mesa. México: FCE. Impreso.
- ROMA, Sara. (2009). “Géneros de miedo. Terror vs miedo”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 9. Universidad Veracruzana. Versión en línea. Consulta: 15 de marzo de 2018. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/33442>.
- SPANG, Kurt. (1996). *Géneros literarios*. España: Síntesis. Impreso.
- SUVIN, Darko. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Trad. de Federico Patán López. México: FCE. Impreso.
- THACKER, Eugene. (2011). *In the Dust of This Planet*. Winchester: Zero Books. (Horror of Philosophy 1). Impreso.
- (2015). *Starry Speculative Corpse*. Winchester: Zero Books. (Horror of Philosophy 2). Impreso.
- (2015). *Tentacles longer than Night*. Winchester: Zero Books. (Horror of Philosophy 3). Impreso.

- TOLA DE HABICH, Fernando y Ángel Muñoz Fernández. (2005). *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. México: Factoría Ediciones. Impreso.
- TORRES, Vicente. (2010). *Emiliano González*. México: UNAM. Impreso.
- VALLS, Fernando. (2008). “Prólogo. Mundos inquietantes de límites imprecisos. Los relatos de Cristina Fernández Cubas”. *Todos los cuentos* de Cristina Fernández Cubas. Madrid: Tusquets. Impreso.
- VARINIA, Frida. (1992). *Agonía de un instante: antología del cuento fantástico mexicano*. México: Quadrivium Editores. Impreso.
- VILCHIS ROCHA, Diego Alan. (2016). *Entre lo fantástico y lo macabro: el terror en la literatura fantástica mexicana*. (Tesis de licenciatura). México: UNAM. Impreso.
- VV. AA. (2009). “What is Horror Fiction?”. Horror Writers Association. Versión en línea. Consulta: 16 de marzo de 2017. Disponible en: <http://horror.org/horror-is.htm>.
- WALPOLE, Horace. (2008). *El castillo de Otranto*. Trad. de José Luis Moreno-Ruiz. Madrid: Valdemar. (Club Diógenes 255). Impreso.
- WISKER, Gina. (2005). *Horror fiction: An Introduction*. Oxford: Bloomsbury Publishing. Impreso.
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Versión en línea. Consulta: 23 de marzo de 2017. Disponible en: http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf.