



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL MIEDO EN EL ESPACIO COTIDIANO EN CINCO CUENTISTAS
LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS**

TESINA

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

**PRESENTA:
DARIO ROBERTO ISLAS DOMÍNGUEZ**

**ASESORA DE LA TESINA
YOSAHANDI NAVARRETE QUAN**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2023



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

Introducción	4
1.- El miedo - definición	8
1.1 Miedo biológico	
1.2. Miedo fisiológico	
1.2.1 Miedo según Freud	
2.- Género: literatura de miedo	16
2.1 ¿Miedo, horror o terror?	
3.- Miedo y literatura	25
3.1 Contexto histórico	
3.2 Literatura de miedo en México y Latinoamérica	
3.3 Literatura moderna de miedo	
4.- El espacio del miedo	39
4.1 El fin del espacio seguro	
4.2 Definición del espacio	
4.3 Qué es el espacio	
5.- Análisis del espacio en el miedo contemporáneo	49
5.1 Mariana Enriquez - El desentierro de la angelita	
5.2 Bibiana Camacho - La criatura	
5.3 Liliana Colanzi: nuestro mundo muerto - 1 ojo.	
5.4 Elpidia García Delgado - Escalera rota.	
5.5 María Fernanda Ampuero - Nam	
Conclusiones	70
Bibliografía	75

“Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma” (Pimentel, 78)

Introducción

Todos tenemos algún temor y aquello que nos da miedo, esto dice mucho de quiénes somos. Cuando analizamos la historia de la literatura de terror, encontramos que las causas del miedo van cambiando según se mueve la sociedad. En el origen de la humanidad, se temía a lo que ataca al ser humano desde la naturaleza y, aunque esto se ha mantenido constante, la problemática contemporánea trae nuevos temas a los cuales temer o regresan aquellos que siempre nos han acompañado.

Hoy más que nunca, en las distintas artes, encontramos un consumo masivo de aquello que tiene que ver con el miedo. Hay cursos y talleres sobre el tema desde varios frentes (literatura, psicología, cinematografía, etcétera) y encontramos festivales o convenciones abarrotados de gente buscando ser asustados. Es por esto que nos podemos plantear las siguientes preguntas: ¿qué es lo que actualmente genera el miedo en el ser humano?, ¿qué lo hace buscar fuentes que le brinden temor?

Sobre la atracción que la gente siente por el género de miedo, horror o terror, me remitiré a Stephen King, uno de los autores del género más populares; él escribió un libro de 700 páginas sobre este tema. Es fácil olvidar que no todas las personas acuden a los sitios donde uno es asiduo y esto lo recuerda el autor: “para aquellos que desconozcan esta subcultura, hay que decir que cada año se celebran literalmente cientos (de convenciones sobre este tema)” (King, 35); esta es una cita escrita en 1981. Para la década de 2020 consideremos que el gusto por esta literatura ha crecido, lo que nos brinda una pequeña muestra de su importancia y es la razón por la cual elegí dicho tema. Sobre por qué es popular el género, el mismo autor nos dice:

Las películas y novelas de horror han sido populares, pero cada diez o veinte años parecen gozar de un ciclo de popularidad y visibilidad intensificadas. Estos ciclos casi siempre parecen coincidir con períodos de tensiones económicas o políticas, y dichos libros y películas parecen reflejar esas preocupaciones que flotan en el aire (a falta de un término mejor) acompañando a estas dislocaciones graves pero no mortales (King, 51)

Es un buen argumento el considerar que existen paralelos entre la situación de la sociedad y el género de miedo. El porqué sucede así lo debatiremos en el transcurso de este escrito, pero para comenzar es innegable el hecho de la enorme popularidad que tiene el mismo.

Por otro lado, es claro que hay una corriente de escritoras y escritores en la actualidad que se dedican con ahínco a retomar la tradición, nunca olvidada, de escribir cuentos. Quizás sea gracias al poco tiempo que tenemos hoy en día para dedicarlo a la lectura lo que hace que los cuentos entren perfectamente en nuestros horarios, de la misma manera que las series televisivas han remplazado a los largometrajes por la misma razón.

Entonces al revisar esta literatura y hablar con sus creadores encontramos que tienen una marcada tendencia a lo fantástico, la ciencia ficción y el terror, mezclando muchas veces estas tres vertientes. Por lo tanto, resulta casi natural analizar a estos creadores cuando se piensa en hablar sobre el miedo y la literatura.

Es costumbre dejar pasar cierto tiempo antes de abordar una corriente literaria. Es una regla tácita considerar que no se puede analizar un grupo de escritos hasta dejar que se asiente en el subconsciente colectivo. No obstante, el ritmo de la vida ha cambiado: las noticias se transmiten en el instante que suceden y en cuestión de horas ha surgido otra para relegar a la anterior. De igual manera la producción artística corre a tal velocidad que la mayor parte acaba por tener una existencia efímera. Por esto se vuelve necesario hacer un estudio sincrónico de este grupo de autores de recién manufactura: para captar el momento que se vive hoy en la literatura, particularmente dentro del cuento de terror.

La elección del corpus de este trabajo se basó en reunir relatos cuyo objetivo principal sea causar una reacción específica en el lector: miedo. Si bien leí diferentes autores, para este trabajo elegí a varias autoras latinoamericanas, sobre todo porque sus cuentos me parecieron los mejor logrados y de mayor calidad. Según las vamos analizando, algunas lo hacen para exorcizar sus propios temores y otras lo plasman sin realmente querer incursionar en este género, sino como respuesta comprensible a vivir en un mundo hostil. Sean las razones que fueren, es un hecho que buscan hacernos sentir temor. También en los temas que tratan hay similitudes: varios son acerca de la violencia en las calles y otros son de temas bastante abstractos, pero ver cómo tratan el tema diferentes visiones desde trincheras distintas es lo que le da valía a esta recopilación. Aquello que une a las autoras de forma que podría ser considerada más superficial como la edad, la clase social y temas similares, pasa a un segundo término aunque por supuesto será de ayuda para estudiarlas dentro de contextos parecidos.

Si bien dichas escritoras tienen elementos que son disímiles resultará útil analizarlos: tales diferencias están en otros terrenos como el nivel lingüístico o el sintáctico. Y pese a que se les podría considerar como parte de un grupo similar, casi una generación literaria, hay escritoras

muy diversas en esta selección. Distintas visiones, orígenes, nacionalidades y sobre todo intereses. Sin embargo, podemos considerar que cada pluma habla por la sociedad que la ha engendrado y, por lo tanto, el corpus será una muestra para saber en qué estado se encuentra la sociedad actualmente.

Me interesó el periodo por la cercanía que he tenido con algunas de estas autoras. Varias de ellas son premiadas y de la mayoría se habla constantemente en los medios especializados y ferias del libro, de boca en boca; por lo mismo, mi encuentro con algunas era inevitable. Dentro del grupo hay compañeras, profesoras de nuestra institución y también aquellas que vienen desde otros ambientes, quienes se han integrado al mundo literario de manera casi accidental. Son muy distintas entre sí, no obstante, es notable la habilidad de todas ellas, la fuerza de sus escritos y la novedad que hay en su escritura al tocar temas y formas poco comunes. Por eso me pareció más importante analizar lo que está pasando casi en tiempo real, en lugar de tomar algún clásico que se haya analizado cientos de veces en trabajos como este.

El estudio que haremos aquí resulta relevante por la gran cantidad de personas interesadas en ambos temas. Todo lo que tenga que ver con el horror, de cine a fiestas temáticas, mueve a millones de pesos en sus respectivas industrias y, de igual manera, varios de los libros escritos por las autoras analizadas aparecen constantemente en las listas de los más vendidos y sus autoras acuden a los medios como antes lo hacían (y aún lo hacen) las celebridades deportivas y musicales. Esto deja claro lo importante que resulta la literatura de miedo en la actualidad.

La metodología utilizada en el desarrollo de mi investigación fue la siguiente. En un comienzo leí muchos cuentos de autoras contemporáneas, únicamente por las recomendaciones de oídas de parte de lectores y escritores por igual; descubrí mucha calidad entre los cuentos que encontré. Al tener claro el tema que iba a analizar (el miedo) fue satisfactorio encontrar que varios cuentos hablaban de esta cuestión o lo retrataban fielmente, aunque su tema fuera otro.

Cuando comencé a reunir el corpus, tras ya tener el tema listo, me topé con un asunto curioso. Busqué recopilaciones de cuentos cortos en los libros editados recientemente y descubrí que la mayoría eran escritos por mujeres. Gracias a los eventos recientes que suceden en la sociedad, los cuales poco tienen que ver con este estudio, las editoriales comenzaron a editar muchos más libros escritos por mujeres, muchos de ellos de excelente manufactura. Ese hecho fortuito hizo que mi corpus fuera exclusivamente de mujeres pues, por fortuna, hay cada vez más presencia femenina en las letras. Cada uno de los cuentos los considero de gran hechura y el

hecho de ser todos escritos por mujeres obedece únicamente a que hay mayor oferta de estos que escritos por mis congéneres gracias a los cambios sociales que suceden en la actualidad.

Una vez encontrado este corpus hice una selección. Tenía que ser variado en cuanto al tema para así poder hacer una muestra representativa, es decir, abordar el miedo desde diferentes perspectivas. Sin embargo, se acotó a cuento por dos razones. Por un lado, afortunadamente hay un interés renovado por la literatura y esto hace que haya una producción enorme. Existen nuevos novelistas, poetas, cronistas y para no perdernos en esta enormidad era necesario hacer tal límite. Tomé el formato de cuento en particular porque gracias a mi participación en el sistema de jóvenes creadores, es el área de la que más he aprendido su estructura.

Para contextualizar, en el primer capítulo hablaré del miedo, no solo desde la perspectiva literaria sino desde una mirada interdisciplinaria, como la biología y la psicología para tratar de entender qué es el miedo. Posteriormente en el capítulo II hablaré sobre el miedo en la literatura. En el capítulo III haré un recorrido histórico para hallar una línea en el desarrollo de la literatura de terror y ver cómo estos nuevos escritores se insertan en (o se salen de) la tradición que les correspondería. En el capítulo IV analizaré uno de los elementos más importantes del cuento: el espacio. Buscaré averiguar dónde se desarrolla la acción de estos cuentos e intentaré saber por qué es así. Después, en el capítulo V entraré de lleno en el contenido de cada uno de los escritos. En primer lugar, viendo el ambiente: cómo es el lugar que describen donde suceden estos eventos hórridos. Intentaré explicar por qué sucede así.

Entonces llegaré al tema central: qué es aquello que busca generar miedo y cómo afecta esto el espacio donde se encuentra. Creo que tal elemento (sean fantasmas, monstruos o complejidades tales como la soledad) nos hará un comentario sobre la actualidad e incluso me aventuro a decir que tendrá algo que decir sobre la sociedad: reflejará cuestiones sobre nosotros y ese es el objetivo central del presente estudio. Para esquematizarlo de una manera resumida, sería de la siguiente manera:

Objetivo principal:

- Analizar cómo se configura el espacio del miedo en el corpus seleccionado.

Objetivos secundarios:

- Estudiar la relación entre espacio, soledad y miedo.
- Relacionar personajes y contexto social.
- Identificar cómo se configura el miedo en el corpus seleccionado.

Comencemos, pues, en este estudio para saber cómo se presentará el miedo en los cuentos contemporáneos analizados.

1.- El miedo - definición

Los textos que vamos a analizar tienen una particularidad. Lo que los separa de otros géneros, subgéneros y modos literarios es el sentimiento que causa en el receptor: el miedo. Es importante analizar este fenómeno porque cada persona lo experimenta de una forma distinta y no pasa así con otros géneros: no hay duda de si algo es histórico o autobiográfico, por ejemplo, pero si algo es escrito para buscar causar miedo no resulta tan evidente. Por esto es necesario hacer un análisis sobre el mismo para entender los cuentos recopilados. Si bien es imposible encontrar algo que sea universalmente digno de temerse, encontraremos puntos en común si analizamos este sentimiento en los tres flancos que lo haremos: en su forma biológica que es la instintiva, en la psicológica que es la más personal y finalmente como constructo social. Comenzaremos con el biológico porque, sin lugar a dudas, el cuerpo es en el primer sitio donde sentimos el miedo.

1.1 Miedo biológico

Uno de los primeros problemas a los que nos enfrentamos cuando hacemos referencia al miedo es el hecho de que es una sensación subjetiva. A algunos los paraliza mientras a otros los mueve a la acción e incluso hay quienes lo buscan activamente porque disfrutan la adrenalina que les produce; por esto es complicado hablar sobre el miedo ya que podríamos estar pensando en cuestiones muy diferentes. Sin embargo, hay algo que podemos asir para comenzar este estudio y tal es que el miedo es una sensación sumamente clara. Si lo comparamos con cuestiones como el hambre, el amor o señales parecidas que nos envía el cuerpo, el miedo es muy claro en su manifestación. Nadie dice “creo que tengo miedo”, mientras que en los otros dos ejemplos sí se puede dudar de si en verdad se siente o se está confundiendo con otra sensación. Ese es el punto de partida: que el miedo se siente claramente en el cuerpo, pero necesitamos comprender por qué es así. Para esto debemos comprender cómo es que lo sentimos y esto se explica por medio de la biología de nuestros organismos.

Cuando consultamos con especialistas en el área biológica, como Andre y Gray, encontramos que el miedo puede ser identificado por las sensaciones que nos produce. Podemos rastrear el miedo en tres niveles de nuestro ser: emocional, conductual y psicológico

(Andre, 77), que libremente podemos interpretar como la forma en la que se siente el miedo, qué acciones tomamos con respecto a este y cómo lo percibimos (qué pensamos), respectivamente. Lo emocional y lo psicológico están muy emparentados porque lo que sentimos y lo que pensamos son casi equivalentes. Lo conductual es claro al solo referirse a cómo actuamos cuando sentimos algo, por lo tanto, podemos reducir las dimensiones del miedo a básicamente dos: cómo lo sentimos y cómo actuamos con respecto a ello.

De esta manera determinamos ya un primer punto: el miedo es algo que se siente, aunque nos ataca por distintos frentes. Ahora debemos preguntarnos a qué le tememos y de nuevo habrá tantas respuestas como personas se lo cuestionen. Para sortear este problema, podemos suponer que cada miedo tiene un origen; esto es obvio. En ocasiones intuimos este origen: temerle a cierto tipo de animales porque un día nos atacó o a algún lugar porque ahí o en un sitio similar sucedió un evento traumático. Todos los miedos vienen de algún lugar y si nos preguntamos de dónde, podemos avanzar en la meta de comprenderlos pese al amplio espectro que pueda existir. El tipo de miedo que mencionamos antes (algo que nos atemoriza y que tiene que ver con la historia de vida del individuo) es la manera más clara de obtener un miedo y es lo que podemos llamar miedo obtenido por *influencia ambiental* (Andre, 45).

Existe otro ámbito del miedo que muchas personas poseen y es aquello a lo que se teme sin que parezca tener un origen claro. Eso que nos produce miedo desde que somos infantes y que, al venir del nacimiento, muchos seres humanos comparten entre ellos. A esto lo llamaremos *predisposición biológica* de un miedo (Andre, 45). Otros especialistas ven de diferente manera tales ámbitos, aunque a grandes rasgos terminan siendo lo mismo. Por ejemplo, Gray llama *filogenéticos* a los miedos innatos porque considera que surgieron en algún punto de la evolución de la especie y nombra *ontogenéticos* a aquellos que surgen en el transcurso de la vida del individuo (Gray, 115), y podemos ver que son equivalentes a los que antes mencionamos. Hemos hallados dos tipos de miedo según el origen del que provienen y, si reflexionamos sobre los que poseemos, podemos agrupar prácticamente todos los propios y ajenos en estas dos categorías. Tenemos miedo a algo, porque o bien lo tenemos desde que nacimos, o algo en nuestra historia de vida hizo que adquiriéramos tal temor.

Ya que hemos encontrado que las fuentes del miedo son dos, quizás podamos agrupar los distintos tipos de miedo en pocas categorías para poder analizarlas dado que tienen un origen en común. Uno de los especialistas que consultamos intenta hacer esto y reduce a tres las categorías donde pueden ser incluidos todos los miedos: ruido, pérdida súbita de soporte y

dolor (Gray, 11). Si bien es una reducción demasiado extrema, engloba muchos de los temores más comunes por lo que es útil tomarla como un primer intento de categorización. Un segundo estudio amplía el número de categorías y es particularmente útil si tomamos en cuenta que este es un estudio sobre la literatura:

En opinión de Michael L. Burduck (1992), Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos en sus cuentos: la muerte, pérdida de identidad individual, *Doppelgänger*, trueno, naturaleza, mal tiempo, ruidos altos, oscuridad o enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público, masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales -gatos, ratas e insectos-, locura, el más terrible de los temores humanos (Llácer, 8)

Esta categorización, aunque es mucho más completa ya que comprende bastantes más fuentes del miedo (y es difícil pensar en uno que salga de esta), sigue sin ser la mejor por el número de rubros que abre y algunos no resultan claros (como el miedo al trueno porque ignoramos si es el temor mismo a la naturaleza o a los ruidos lo que lo convierte en algo casi universalmente temible), por lo que sería deseable agrupar los miedos en un grupo más compacto.

Nos parece que Gray es quien mejor entiende el fenómeno del miedo ya que presenta una mejor manera de englobarlo. Nos dice que todos los miedos pueden ser puestos en cuatro categorías; y tales serían: lo intenso, lo novedoso, miedos evolutivos especiales y finalmente las interacciones sociales (Gray, 20). Esta categorización es importante porque aquí sí parecen entrar todos los miedos que se nos puedan ocurrir. Si indagamos más a fondo en estas categorías, vemos que la intensidad referiría a ruidos fuertes también incluye el dolor, por lo que se podría reunir a muchos tipos de miedo en este rubro. También se incluye un fenómeno en negativo, es decir, la carencia de estímulo: la inmovilidad, el silencio, etc. En cuanto a la segunda categoría, lo novedoso sería muy amplio pero claro de entender: lugares desconocidos, personas nunca antes vistas, eventos nunca antes sucedidos. Referente a los miedos de la especie ahí entrarían los depredadores, aquello que conlleva enfermedades y similares; el especialista nos dice que estos se dan cuando una especie se enfrenta cotidianamente a un riesgo hasta que el miedo llega a ser parte de su existencia; esto explica por qué algunos animales le temen a serpientes aunque nunca hayan visto una, por ejemplo. Por último las interacciones sociales es un área que pese a ser también muy amplio, igual resulta certero: hablar en público, hacer amistades, etc. Esta clasificación nos parece tan acertada que podemos incluir en esta los

miedos que encontramos en nuestro corpus; el cuento de “El ojo”, por ejemplo, parece ser una muestra clara de un temor social.

De esta manera es como hemos abordado el miedo desde su primera perspectiva: la biológica. Vimos cómo el miedo es una sensación que sucede en el cuerpo y que ataca en dos flancos a nuestra persona: en nuestro sentir y manera de actuar. Pudimos diferenciar los miedos con los que nacemos (innatos) de aquellos que adquirimos en el transcurso de nuestra vida (adquiridos). Todos estos los englobamos en cuatro campos que abarcan la mayoría de los miedos que podemos pensar (lo intenso, lo novedoso, los que pertenecen a la humanidad en su contexto evolutivo y a lo social). Pero todo lo anterior solo ha abordado una cara del miedo: la biológica, porque es la que se encarga de preservar la especie y transmitirlo para tal fin. Sin embargo, el miedo abarca otros ámbitos de la existencia de la humanidad y son los siguientes que debemos analizar.

1.2 Miedo fisiológico

Es fascinante cómo el miedo es tan complejo que no admite una vía única para explicarlo. Lo hemos abordado por medio de la biología y usando esta explicación se entiende bastante bien el fenómeno, pero aún faltan muchas perspectivas desde dónde estudiarlo. Por supuesto que se puede tomar desde un arista fisiológica aunque por la naturaleza de nuestro estudio (lo literario) sería desviarnos demasiado el hacer un análisis de este tipo. Quizás incluso sería simplista abordarlo desde ese terreno:

La amígdala, núcleo neuronal situado en el fondo de nuestro cerebro, entre los dos lóbulos cerebrales, centraliza todo el proceso [...] Este órgano (la amígdala) responde de manera automática y autónoma. Ante la percepción de amenaza dispara sus señales y las reparte al resto de los órganos del cuerpo, antes incluso de que hayamos identificado la amenaza (Fouce, 24).

Abundan explicaciones similares en los textos especializados: “Many cortical regions together with midbrain and brainstem nuclei participate in fear responses, but how they all interact still remains relatively unclear“ (Adolphs, R82) (muchas regiones corticales en conjunto con el mesencéfalo y el tronco encefálico participan en la respuesta del miedo, pero cómo interactúan estas continúa relativamente sin ser claro).

Pero esta visión parece ayudar poco a nuestra comprensión del tema. Es cierto, así se explica que el miedo surge en el cerebro (y por eso era necesario incluirlas), pero no nos dice nada de la persona que lo siente. La química cerebral es responsable enteramente del pensar y sentir del individuo y esta es lo que conocemos como la psique, la psicología de cada uno de nosotros. Por esta razón se vuelve indispensable analizar el fenómeno del miedo desde una perspectiva psicológica.

Sin duda debemos recurrir a las bases de la psicología para intentar hacer un estudio sobre el miedo y nadie puede objetar que Freud es uno de los más importantes estudiosos en su rama. Cuando analizamos el tema del miedo, muchos estudiosos lo mencionan (por ejemplo Zavala, Bravo y Kristeva) y en sus estudios encontramos muchas referencias a uno en particular: “Es así como a principios del siglo XX Freud reinterpreta el horror desde lo más profundo de la psicología, planteando que los más grandes miedos nacen en nuestra infancia, *lo siniestro*” (Pulido, 233). Hay diferentes traducciones del mismo pero la que analizamos es la de Julia Kristeva donde nombra al mismo como “lo ominoso”, término que usaremos en adelante. Veamos qué dice este análisis de Freud para entender mejor el fenómeno del miedo.

1.2.1 Miedo según Freud

Para iniciar, tenemos que explicar a qué se refiere el padre del psicoanálisis cuando usa este término. Para ello hay que hablar de la traducción a nuestro idioma de esta palabra y, por fortuna, Freud estuvo consciente de que la lengua sería un impedimento para asir la terminología, así que en el mismo ensayo hace la traducción en diferentes lenguas. Cuando habla del español, lo equipara a los términos *lúgubre*, *siniestro* o *sospechoso* (Freud, 2), por lo que si bien no es idéntico a *miedo*, es una buena aproximación. En traducciones como la que tomamos (la de Julia Kristeva) lo encontramos como **lo ominoso**. Sabemos que ninguna traducción puede ser exacta por las dificultades que cada idioma plantea y para términos prácticos es un buen recurso usar esta palabra. Otros autores lo traducen de manera distinta, por ejemplo hay quien lo traduce como *inquietante extrañeza* (Kristeva, 359), que también es un término que podría sernos útil e incluso parece más atractivo que *lo ominoso* porque como veremos en seguida, el punto del *unheimlich* es lo extraño y esta extrañeza se adecuaba bien a la palabra que usa Freud. Finalmente, usaremos *lo ominoso* porque nos parece el término más adecuado debido a que consideraremos que se presta poco a la ambigüedad.

Para definir lo ominoso, Freud menciona entonces que en su lenguaje existe *heimlich* que significa *aquello que es cotidiano*, conocido, etc. Entonces, y por contraposición, *unheimlich* se referiría a eso que nos es extraño, ajeno, poco familiar. Esto va de acuerdo con lo que antes hemos mencionado: que el miedo surge cuando se presenta una situación extraña a nosotros, que nunca habíamos visto; lo ominoso refleja lo recopilado antes en la lista que nos brinda Gray. Para ejemplificar esta sensación nos habla de historias que generan *unheimlich* entre las que destaca *el Hombre de Arena*. Esta es una historia de un hombre que teme desde niño a un ser que, según le han contado, viene a sacarle los ojos a los infantes. Usa esta historia para hacer una categorización de los miedos, como nosotros lo intentamos hacer antes. Por ejemplo, ofrece una categorización de los miedos donde también entran muchos de los que encontramos: el animismo (que se muevan objetos inanimados), la magia, el ensalmo, la omnipotencia de los pensamientos (que se hagan realidad los presagios o los deseos), el nexo con la muerte y la castración; estos son los grupos en que divide dicho especialista los miedos (Freud, 10). Aunque es muy amplia, dado que comprende muchos temores, la lista parece bastante arbitraria; cuando la comparamos con la que encontramos antes (la lista de cuatro elementos de Gray), son parecidas pero la primera abarca más temas. El problema es que la lista de Freud se contradice, lo que el psicoanalista comprendió bien y por eso la corrige mientras hace el análisis. Por ejemplo, nos dice (Freud, 7) que el *Doppelgänger*, el doble (una persona idéntica a nosotros físicamente), es fuente de miedo cuando nada hay más familiar que nuestra cara, y antes dijo que lo familiar no causa *unheimlich*. Rectifica diciendo que hay momentos en que lo común causa terror y otras no: cuando vemos un camino bien conocido en un lugar desconocido, sentimos alivio y esto lo explica diciendo que la repetición causa miedo cuando no es deseada, por esto que la lista de Gray es la que nos parece más completa.

El estudio de Freud es importantísimo para entender el miedo principalmente porque lo equipara con la literatura mostrándonos que el miedo y las historias están unidas de manera incuestionable e indicándonos que no estamos en mal camino al analizarlas en conjunto. Según él, “lo ominoso de la ficción debe ser considerado aparte” (Freud, 13) porque muchos de los ejemplos de los que hablamos no funcionan al verlos solamente a través de las historias que contamos. Antes, cuando hicimos referencia al *Doppelgänger* o de lo común que es nuestra casa, usamos recursos literarios; son parte de una historia y no de la vida real. Según esta perspectiva, la lista que dio Freud es de situaciones que dan *unheimlich* o miedo pero depende de cómo nos encontremos con ellas. En la realidad, que nos amputen una mano es horroroso siempre, pero hay situaciones donde no es así: Freud cuenta una leyenda y nosotros podemos

pensar en dibujos animados o sketches cómicos donde el cortar un miembro puede incluso mover a risa. También nos presenta el contraejemplo: lo hace con el miedo que da que se hagan realidad los pensamientos pero enseña cómo no sucede así cuando en las historias se cumplen deseos gracias a la magia o algo similar. De la misma forma para cualquier situación que podamos imaginar es posible encontrar un contraejemplo que no cause miedo o viceversa. Por esto consideramos que quizás lo más importante que abona Freud para el análisis del miedo es decir que todo lo que puede darnos miedo depende de dónde se presente, depende del contexto. Esta idea la extrapola haciéndola llegar hasta la literatura: en la vida real un espíritu daría miedo y en los libros puede incluso haber un fantasma amistoso: él habla del de Wilde pero podemos pensar en varios ejemplos cinematográficos.

Nos brinda después otro apartado que resulta de gran importancia porque refuerza nuestra clasificación de los miedos, lo que nos indica que esta es consistente. Por un lado, habla de que el miedo a espíritus, fantasmas y demás forman parte de miedos innatos. Según su teoría, el haber perdido el miedo a estos entes es algo muy reciente para la humanidad y, por lo tanto, muchas personas aún les temen. Nos dice que solo quienes están absolutamente seguros de que no hay otra vida además de esta son inmunes a los miedos hacia espíritus, pero quienes no están convencidos totalmente pueden llegar a temerles. Así, estaría dándonos la razón sobre que los miedos que aquejan al ser humano durante muchas generaciones se quedan incrustados en su genética y lo apoyaría mostrando que estos son duros de eliminar: se necesita una firmeza absoluta sustentada en la razón para dejar de temer a los fantasmas (Freud, 12-13), y sin quererlo nos brinda apoyo a otra clasificación al mencionar (Freud, 15) que no encuentra explicación dentro de la clasificación que ha dado para fenómenos provocantes de miedo como la soledad, el silencio y la calma. Estos se explican por la categoría que dimos antes donde dijimos que producen miedo los fenómenos que estimulan fuertemente nuestros sentidos, pero también aquellos que nos dejan sin estímulo; la clasificación que dimos gracias a Gray explica algo que Freud menciona, lo que nos dice que está bien encaminada la clasificación de los miedos que encontramos.

De esta manera, el análisis de Freud nos sirvió como punto de partida para un análisis psicológico del miedo. Apoyó algunas ideas que ya analizamos, como la clasificación de los miedos y lo innato de los temores, y abonó más ideas, siendo la más importante recordar que los miedos funcionan de distinta manera en la realidad y la literatura y nos sugirió no confundirlas. Aunque hicimos un análisis breve sobre el texto de Freud, era indispensable consultarlo sobre todo porque muchos de quienes leímos para entender el miedo, referían al

mismo. Nos quedaremos con lo que Sigmund Freud nos ha abonado para entender mejor el tema del miedo y hasta aquí dejaremos este análisis.

Ahora que tenemos una idea más clara de qué es el miedo, podemos comenzar con nuestro estudio ya que no debemos olvidar que la literatura es el punto central del mismo. A continuación, hablaremos del género de cuentos que vamos a analizar.

2.- Género: Literatura “de miedo”

“La pura literatura de horror pertenece a lo extraño” (Todorov, 35)

Para analizar los cuentos del corpus y en general toda la literatura que estudiaremos, desde su contexto histórico hasta el marco teórico, primero necesitaremos definir qué cuentos analizaremos, de ahí la necesidad de colocarlos en un grupo uniforme.

Más de una vez cuando comenzamos con este estudio pudimos leer rechazo sobre la literatura de terror. Hay quien dice que no existe la literatura de miedo ni de horror, por ejemplo en una entrevista realizada a Alberto Chimal, un especialista en el tema, le preguntan si el género de terror vive su mejor momento y contesta: "creo que todavía no hay un género como tal" (Gutiérrez, V. 2015). Es común también escuchar que es parte de un subgénero más grande llamado *maravilloso* el cual es una parte (para otros autores, un paralelo) de la literatura fantástica; la cita con la que iniciamos llama mi atención porque Todorov habla de esta literatura “de horror” pero no la analiza ni la retoma, aunque da por hecho que existe. Por estas dudas sobre su existencia considero necesario ubicarla dentro de los géneros literarios. A continuación explicaré dónde clasifico la literatura que abordaré en el presente estudio, así como el término que usaré con una finalidad pragmática para clasificarla.

Hay bastantes estudios que intentan clasificar al género fantástico, varios de los cuales incluyen dentro de este el género de terror o miedo. El caso más conocido es el estudio *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov donde dice:

Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*The Gothic Novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. E. entre otros (Todorov, 31).

Podemos ver que este periodo que llamamos nosotros Gótico para Todorov entra dentro del fantástico, incluso a los autores que señala como Walpole, también los menciona Martínez de Mingo como parte central de la historia de la literatura de miedo que veremos en el apartado siguiente. También hay otros autores que consideran que existe una relación cercana entre literatura fantástica y literatura de miedo. Nos dice por ejemplo Alicia Mariño:

Quiero aludir, en particular, a un tipo de creación artística, la escritura, a la que grandes maestros de la crítica literaria como Castex, Caillois, Todorov, Schneider, Bessière, e incluso Rafael Llopis, en España, entre muchísimos otros, han denominado Literatura Fantástica. Un tipo de literatura que se manifiesta con preferencia en el relato corto (aunque no por ello excluye la novela) y que, para ser calificada como tal, debe producir un efecto, una emoción que abarque la ambigüedad, la duda, el vértigo existencial, el miedo o el terror. (Mariño, Espuelas 2009).

Por otro lado, H.P. Lovecraft los llama “cuentos sobrenaturales”, aunque según lo que dice en el mismo texto un poco más adelante, me parece que él los considera también pertenecientes al cuento fantástico:

Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o a la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus más pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su *efecto* lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados (Lovecraft, 9).

Con esto entendemos que según Lovecraft el hecho de producir miedo basta para incluirlo en la categoría de fantástico. Consideramos que igual que Bajtín, este escritor piensa que están emparentadas las literaturas de miedo, maravilloso y fantástico: “La razón por la cual escribo cuentos fantásticos es porque me producen una satisfacción personal y me acercan a la vaga, escurridiza, fragmentaria sensación de lo maravilloso” (Lovecraft, 93). Vemos que aquel sentimiento que Freud llamó *lo ominoso*, acá lo llamó este autor *lo maravilloso* y por tanto para ellos, como para nosotros, estos dos tipos de literatura estarían relacionados.

Así, pese a no ser el objetivo específico de este estudio describir la literatura fantástica, considero importante ubicar la literatura de miedo en un género porque dice en el texto de introducción a la literatura fantástica: “Podemos pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra” (Todorov, 6). Y me parece correcto que, al analizar cualquier obra literaria, es pertinente ubicarla en un género. Por esto haremos el ejercicio siguiente de localizar a la literatura de miedo en donde entrarían las obras que forman el corpus elegido.

A grandes rasgos se considera que la literatura fantástica y maravillosa son subgéneros de la narrativa de ficción, aunque lo fantástico estaría ubicado dentro de lo maravilloso: “concibo lo

fantástico como una modalidad específica dentro de un modo discursivo más general que es lo maravilloso” (Morales, VII), pero ambos tipos de literatura tienen una particularidad: dentro de su narración suceden eventos que transgreden el mundo en el que se desarrolla la historia que nos cuentan.

De este tipo de explicación sobre la literatura fantástica tendremos varios ejemplos: “Roger Caillois, en *Au couer du fantastique*, afirma que todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (Roas, 161). Como vemos, estas definiciones son, a grandes rasgos, lo mismo: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable”, lo “inadmisibile”, que se introduce en la “vida real” o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana” (Todorov, 20), pero todas estas definiciones no son aplicables a nuestro caso por lo antes dicho: en la literatura de miedo no nos importa si lo sucedido es real, plausible, posible o verosímil sino que lo importante es el hecho de que busca causar miedo; por tanto podemos considerar que la literatura de miedo aunque relacionada a la fantástica, no es lo mismo. Entonces debemos especificar similitudes y diferencias.

Regresando al análisis del género maravilloso podemos decir que, normalmente, el escritor plantea un mundo, en su mayoría muy parecido a la realidad donde habitamos nosotros como lectores y este es irrumpido por un elemento. Puede ser un personaje, una situación, un adminículo, que rompen con el paradigma en el cual se venía desarrollando la historia. Cuando esto sucede podemos decir que nos encontramos ante un texto maravilloso o fantástico. Para saber a cuál de los dos pertenecería un relato, existen dos posibilidades: que el suceso amenace la existencia del mundo del texto o bien que el mismo se adapte al paradigma del relato. Si se acepta este elemento disruptor, estamos hablando de un relato maravilloso y si confronta al mundo “real” del relato, podemos decir que se trata de uno fantástico; esta sería la opinión de la maestra Ana María Morales. Existen múltiples debates y varias vertientes (por ejemplo, si el elemento es aceptado pero no causa gran cambio sino que está de manera casi ornamental, se trataría de realismo maravilloso) pero en términos generales y para las profundidades del presente estudio, esta sería una definición útil. En palabras de Todorov podríamos acotarlo así:

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el

lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres (Todorov, 24).

Entonces, Todorov considera que la literatura fantástica necesita: 1 – Tener un mundo común, 2 - un personaje que duda si lo sucedido en el relato es real y 3 – que el lector tome una postura frente a los hechos narrados. Considero que tal descripción también abarca a la literatura de miedo pero con ligeros cambios. El punto número uno (que existe un mundo común) quedaría sin modificar. El punto dos y tres serían distintos.

Un cuento de miedo puede ser fantástico o no, así como entrar en otros géneros pero no afecta la clasificación. Por ejemplo cuando analizamos nuestro corpus, cuatro cuentos resultan ser maravillosos al ser imposible que sucedan en nuestra realidad: “El desentierro de la angelita” porque no puede existir un bebé no nato que nos persiga, “La escalera rota” porque, hasta donde sabemos, no existen fantasmas, “El ojo” porque en este mundo no hay ojos flotantes que nos vigilen, “La criatura” porque si bien hay criaturas extrañas en este mundo que a veces no podemos creer (como los tardígrados o los ctenóforos), no se convierten en seres humanos. Sin embargo, en el corpus tenemos “Nam”. Este cuento, cuyo título es una clara referencia a la guerra de Vietnam, no es maravilloso, es perfectamente plausible: un veterano de guerra que queda en condiciones deplorables y asusta a una niña no solo es creíble, incluso podría ser una historia real y la posibilidad de que lo sea no le quita a “Nam” las características de miedo como son la atmósfera ácida o la imagen temible del exsoldado; incluso podría hacerlo más terrible por la posibilidad de encontrarlo en esta Realidad. Por esto considero que el ser un cuento maravilloso o no serlo, no afecta que pueda causar miedo, por lo tanto puede ser clasificado como “cuento de miedo”; un cuento de miedo puede ser maravilloso o fantástico pero el fantástico o maravilloso puede, o no, ser cuento de miedo y por esto la literatura que aquí analizamos necesita estar en su propia clasificación.

2.1 ¿Miedo, horror o terror?

Ahora bien, ¿cómo los agrupamos todos? Existen categorías que también se usan como sinónimos que se escriben por igual en los anaqueles de las librerías, en las convenciones o las recopilaciones de especialistas sin distinción, según más le agrade a quien los organiza: se les

nombra literatura de miedo, de horror, de terror u otras similares menos populares (como “cuentos macabros o terroríficos”); estos últimos son menos usados, por lo que tomaremos los tres más comunes con el fin de usar uno solo de ellos.

He elegido uno de estos tres por proceso de eliminación. El más sencillo de borrar de la lista es el de terror. Normalmente se le da la definición de "mucho miedo, gran miedo, etc."; por ejemplo la RAE dice “1.- miedo muy intenso” (RAE, 2021). La pregunta aquí sería: ¿cuánto es mucho miedo?, ¿cuál es la unidad de medida del miedo? Es claro que estas preguntas no pueden ser respondidas y, como dice Todorov, no puede una categoría depender de la sangre fría de su lector (Todorov, 26); quizás lo que a mí me produce miedo, a otras personas no y viceversa. Por esto, la literatura de terror me parece la más redundante de las tres. Muchos quienes intentan separar terror de horror lo gradúan por qué tan intenso se siente. Por ejemplo, dice María Antonieta Salas en su tesis referente al cine de terror: “Se puede decir que el terror exalta, aviva las facultades. Mientras que el horror las aniquila. El terror provoca huida, mientras que el terror pasma. El primero agiliza los sentidos, el segundo los bloquea” (Salas, 7). Si es una literatura que "da mucho miedo", entonces usemos otra de las dos acepciones que no dependen de la cantidad de miedo que producen, sino que simplemente lo produzcan; entonces nos quedan dos opciones: “cuentos de horror” o “cuentos de miedo”.

Eliminar horror de nuestras opciones es más complicado. Según la RAE, horror refiere a "sentimiento causado por algo horrible o espantoso" o bien “aversión profunda a algo o alguien” (RAE, 2021) pero esta aversión no necesariamente tiene que ver con el miedo. Un texto sobre el holocausto nazi sin duda causa terror: aversión, desprecio, pero no miedo. No miedo en el sentido que nos preocupe que un nazi nos aceche afuera de nuestra casa (lo cual increíblemente no es algo descabellado) y por supuesto el opuesto es también cierto: hay situaciones que nos dan miedo, pero no horror; ¿cuántas personas no se ríen cuando están a punto de ser asustados durante una película o un juego mecánico? En el caso de los cuentos a analizar, el de “El desentierro de la angelita” y “La escalera rota”, podemos ver que no causan terror aunque sí miedo. Decimos esto porque por ejemplo en el caso del pequeño bebé que sigue a la protagonista del primer cuento, le produce también asco, pero no aversión, incluso pareciera que por momentos le da ternura. En el caso de la escalera, el hecho de ser un fantasma a la protagonista le produce miedo pero no terror, soledad, incluso desasosiego pero no aversión: es difícil sentir aversión a eso que es uno mismo (aunque posible). Por estas razones literatura de terror no nos parece la indicada porque no se centra en el miedo. Considero también que este término se usa por la influencia anglosajona. Existe cierto afán de llamar “de

terror” a cualquier libro, película o manifestación que busque inducir miedo pero luego se busca hacer la separación entre *horror y terror movies*; normalmente se hace nuevamente una gradación entre qué tan sangrienta es la historia para poder separarlas (siendo su extremo el cine *gore*). Pero saber qué cantidad de miedo convierte algo en una historia de terror u horror sería imposible de saberse; cada quien sabe cómo de intenso siente el miedo. Por tanto, usar terror no me parece lo más indicado porque este término no refiere como tal al miedo.

Es por este proceso de eliminación que he decidido usar el término “cuento de miedo” por razones prácticas. Es un envase donde no todos los sujetos de estudio embonan a la perfección, pero me parece que todos caben. Después entraríamos en un debate similar al que se da con “lo fantástico”. ¿Todo relato donde alguien sienta miedo, es un relato de miedo? Por supuesto que no. Solo considero que en los cuentos que se analizan el objetivo primero es el de causar miedo. Una vez más diremos que eso depende del lector: personalmente no me ha dado miedo una historia desde la década de 1990 aunque sí me dan miedo los noticieros. Entonces no diremos que “cuento de miedo” es el que causa miedo en el lector, porque esto es imposible de determinar para cada uno de ellos, sino que llamamos de tal manera al cuento que busca hacerlo. Como corolario agregaremos que puede producir miedo tanto en su lector como en los personajes que están dentro del cuento (recordando que si no reaccionan ante algo que debería darles miedo sino que lo aceptan, estaríamos hablando del género maravilloso) o a cualquier sujeto que interfiera con el cuento (narrador, lector, protagonista, autor, etc.); algo parecido a lo que Todorov decía sobre lo fantástico según lo citamos antes.

De esta manera usaremos el término "cuento de miedo" por las razones expuestas y por extrapolación hablaremos de literatura de miedo, relato de miedo, historia de miedo y sin dudar de que podría existir tal cosa como: poesía de miedo, película de miedo o casa de miedo. Para cerrar diremos que no siempre va a lograr su cometido de provocar miedo, pero es claro que el autor usa elementos que buscan hacerlo. Por lo tanto podríamos hacer la siguiente definición con fines prácticos: cuento de miedo es aquel que usa elementos estéticos y estrategias narrativas que buscan provocar miedo, ya sea en el receptor, su protagonista, narrador o cualquier sujeto inmiscuido en el relato.

La definición más parecida que encontramos es la de Roas:

Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», puesto que al referirme al «miedo» no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine de terror (y tan difícil de lograr leyendo un texto). Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (incluyo aquí al

narrador extradiegético-homodiegético) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (Roas, 30).

Lo que Roas explica aquí es lo que nosotros llamamos relato de miedo por lo antes explicado. Todorov concuerda de manera implícita admitiendo que son parecidas, pero que no es requisito el miedo en el género que él estudia: “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (Todorov, 26). Por lo tanto, debe de haber una literatura para la cual sí sea un requisito el temor: esta es la literatura de miedo.

Luego, lo que haremos en esta tesina es analizar un grupo de cuentos de miedo contemporáneos para descubrir en dónde se desarrollan y de esta manera averiguar si hay elementos en común como sucedió en otras épocas cuando la acción se desarrollaba en castillos y catacumbas (periodo gótico) o en cementerios y habitaciones exquisitamente decoradas (periodo romántico). Averigüemos, pues, cuál es (si es que lo hay) el lugar común donde se desarrollan los cuentos de miedo contemporáneos pero para esto, antes necesitamos primero analizar la relación entre el miedo y la literatura.

3. Miedo y literatura

Para entender cómo funcionan los relatos de miedo es necesario indagar en ellos desde sus orígenes. En este caso haremos un estudio sobre el miedo en la historia occidental porque es la cultura de la que formamos parte, ya que abordar la oriental necesitaría todo un análisis distinto. Si bien hablaremos sobre la literatura *de miedo* en general, al final lo acotaremos a nuestra región que es Latinoamérica.

Lo primero que llama la atención cuando analizamos tal tema es que algunos investigadores consideran que el concepto del miedo surge en la literatura y luego impregna el mundo real y no al revés; tomaremos solo un par de estos. Es claro que el miedo es algo universal, según lo vimos en el apartado de definición de miedo, pero como concepto se puede plantear que primero surge en las letras y luego pasa al imaginario público (Domínguez). Según este texto, en la Iliada encontramos las primeras referencias históricas al miedo y es en dos acepciones. Por un lado, nos presenta *phébonai* como un acto que significa abandonar el campo de batalla (Domínguez, 662). Este verbo sería el génesis de *Phobos* que es la personificación divina del miedo. Ambos estarían unidos al campo de batalla: el primero, como ya vimos, no es simplemente huir sino hacerlo de este sitio en particular. Por otro lado, *Phobos* es la deidad que adorna el escudo de Atenea, la diosa de la guerra, y también es este dios quien personifica el miedo, hijo de Ares, dios bélico por antonomasia.

Siguiendo este recorrido histórico, tenemos a un filósofo interesado en diseccionar el miedo: Platón. En *Laques* hace referencia al miedo aunque usa otra palabra *-déos-* que tiene un significado más general porque hace referencia al miedo hacia algo duradero, una desconfianza por llamarlo de una manera, mientras que *phobos* es algo repentino e inmediato (Domínguez, 663) lo cual se asemeja más al miedo. Cuando acudimos directamente a *Laques* vemos que dice que el valiente no es aquel que no teme (pues dice que se puede desconocer el miedo por ignorancia, como sucede con los niños muy pequeños) y por eso solo se puede ser llamado valiente cuando se conoce el miedo y se actúa pese a él (Platón, 291- 292). De esta manera es que su idea es bastante parecida a la de Aristóteles quien también afirma, como Platón, que el que desconoce el miedo debe ser llamado temerario y no valiente.

Es justo Aristóteles el primero en meditar acerca del miedo en específico. Aristóteles define el miedo como una de las *pathe* que se producen en la *psyche* (Domínguez, 663). Para no desviarnos del tema podemos parafrasear libremente esta afirmación diciendo que, para el

filósofo, el miedo es uno de los padecimientos del alma. Pero al reflexionar sobre esta situación, Aristóteles descubre que quien padece este miedo no es el alma, sino el individuo poseedor de ella; el *soma*. Por esto el miedo tiene una manifestación física tan clara (a diferencia de aflicciones como la tristeza, por ejemplo), porque el miedo ataca el cuerpo y no el espíritu. Aristóteles brinda una extraordinaria explicación sobre cómo se constituye el alma la cual, desafortunadamente, tendremos que reducir a sus mínimos componentes debido a que el tema que tratamos no es precisamente ese. Según lo que explica, el carácter de una persona, el *éthos*, es constituido por dos aspectos: lo que es natural y las acciones a las que se acostumbra a hacer (*carácter heredado* y *carácter adquirido* según términos actuales) (Domínguez, 664). Estos son los elementos que constituyen el ser de un individuo. Cuando hay carencia o exceso de cualquiera de estos, se cae en defectos y por esto Aristóteles llama a que los hombres la busquen (el *areté*) en la vida. En el caso del miedo, el ser muy temeroso de todo lo convierte en un cobarde (*deilós*) y quien es lo contrario y se arroja a todo lo volvería un temerario (*thrasýs*). Según esta teoría, todo ser humano tiene miedos; lo distinto es cómo se comporta ante este sentimiento. Si se acostumbra, es decir, si se expone continuamente al miedo, es posible dominarlo, lo cual tiene concordancia con lo que hemos estudiado sobre el miedo biológico: de nuevo dos fuentes distintas llegan al mismo punto. Es así que el griego recomienda encontrar un equilibrio ante el miedo, que no se trata de jamás temer, sino de temer a lo que es debido y enfrentar lo que puede ser derrotado. Porque, como vimos antes, los temores naturales lo son porque ayudan a la supervivencia y, por lo tanto, estos siempre serán deseables. Esta medianía con respecto al miedo la llama *andreía* (Domínguez, 665) y la considera el comportamiento ideal para el individuo.

Lo que queremos señalar en este apartado es que dichos autores consideran, y aquí les damos la razón, que desde el origen de la literatura encontramos textos que pueden ser considerados de miedo, pero quizás es posible que el miedo haya surgido primero en este terreno para luego sumergirse en el mundo real. Nos referimos, por supuesto, al miedo como concepto abstracto porque el miedo *per se*, como hemos dicho en muchas ocasiones, es innato en el ser humano y otras especies. Este primer esbozo ha referido al periodo anterior en el que la literatura se encontrara de la forma moderna en que la consideramos porque hasta aquí vemos su precursor que es la tradición oral, mitos y leyendas. A continuación, veremos cómo una vez que el miedo existe como concepto, el ser humano lo plasma en las artes.

3.1 Miedo en la literatura (contexto histórico)

La fascinación del hombre por el miedo es notable; parece que siempre se ha sentido atraído por él. Pero no solo este sentimiento, que podríamos calificar de “negativo”, es el que le llama la atención: la muerte, lo grotesco, toda vertiente considerada tradicionalmente como “no bello” o no estética del universo le resulta atractiva. Como todo aquello que le importa al humano, este lado hórrido lo plasma en las artes y así lo ha hecho a lo largo de la historia. Es válido preguntarse la razón de esto y cuando propongamos una respuesta podremos comprender el trasfondo del corpus que vamos a analizar.

Múltiples teóricos (David Byrne como experto en música en su obra *Cómo funciona la música*, igual que Anthony Zee en *Temerosa simetría* por citar un par) proponen que el ser humano tiene tendencia hacia lo uniforme: los patrones, lo bien acomodado siempre llaman su atención. Al contemplar el orden, desde las latas acomodadas en un supermercado a las notas de Bach, sentimos placer. Muchos especialistas concuerdan:

El orden es la casa del hombre, el que permite el habitar, y el habitar, según Heidegger, es la condición según son los hombres. Y todo orden establece un límite, más allá del cual se expanden los territorios terribles de la diferencia y lo desconocido. El imaginario de los hombres, con las inflexiones propias de cada cultura, ha poblado esos territorios de dioses (a la vez divinos y monstruosos): dioses de la perfección y la belleza; monstruos del exceso, de la deformidad y la mutilación (Bravo, 14).

Entonces en la búsqueda del hombre por el orden encuentra elementos discordantes: una escena de un cadáver, por ejemplo, y ¿qué hace el ser humano para darle sentido a esto? Crear arte con ello. Es decir, que la cita que hemos puesto más arriba explica por qué encontramos elementos que dan miedo en las artes y por qué nos gusta presenciarlo. La razón de que nos guste el cine de miedo y que estemos haciendo esta investigación es la misma: porque queremos controlar lo que no podemos. Lo que da miedo lo buscamos encapsular en las artes para sentir que tenemos el control de ello.

Para rastrear esta búsqueda de lo horrible como fuente de inspiración para crear, encontramos *la Biblia* en el origen, como es costumbre. Esto lo haremos porque la Biblia es la cuna de la civilización occidental y para evidenciar lo que decimos citaremos a uno de los mejores estudiosos del tema, Martínez de Mingo: “los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, en Homero, en las mil y una noches” (Martínez de Mingo,

30). De la misma manera, podemos rastrear una huella de esto en textos de lo más variados como el Decamerón y la Divina comedia o como lo considera Lovecraft, los primeros textos europeos:

Los Eddas y las Sagas escandinavas retumban de horror cósmico y nos estremecen con el espanto de Ymir y sus monstruosos engendros; mientras que el Beowulf anglosajón y el germánico Nibelungo nos entregan variedad de brujerías y terrores nocturnos. Dante es uno de los primeros poetas que captura en versos clásicos la atmósfera macabra y en las estrofas de Spenser hay más de una pincelada de horror fantástico en la descripción de los paisajes y los personajes (Lovecraft, 13).

H.P. Lovecraft, uno de los mejores y más conocidos exponentes del género, le da mucha importancia a estos primeros textos como origen de la literatura de miedo. Nos dice que esta se encuentra presente desde el comienzo de la civilización: “Fragmentos tales como el Libro de Enoch y el Claviculae de Salomón ilustran claramente la pujanza de los elementos sobrenaturales en las mentes del Oriente antiguo, y sobre esas ideas se asentaban unas tradiciones cuyos ecos se han extendido hasta nuestros días“ (Lovecraft, 10). También señala los textos grecolatinos clásicos como fuente de este tipo de narrativa:

La poesía es siempre la primera expresión literaria de los pueblos, y es en ella donde encontraremos la irrupción de lo sobrenatural en los escritos de la antigüedad. Es bastante curioso, sin embargo, que la mayoría de los ejemplos de la literatura clásica estén en prosa, tales como el caso del hombre lobo relatado por Petronio, los pasajes aterradores en Apuleyo, la breve pero famosa carta de Plinio a Sara, y la extraña compilación titulada De los hechos maravillosos del griego Flegon, escrita durante la época del emperador Adriano (Lovecraft, 12).

En todas las regiones del mundo tendremos algo similar, es decir, que es general que encontremos elementos referentes al miedo en otros escritos: “Los maestros argentinos, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo coinciden en que tal vez fueran los chinos los primeros especialistas en el género. El admirable sueño del aposento rojo, y novelas eróticas y realistas como Kin P’ino Mei y Su Hu Chuán, e incluso los libros de filosofía son ricos en fantasmas y sueños” (Martínez de Mingo, 29). Según como hemos visto, los miedos siempre acompañan al ser humano y era de esperarse que la población más vetusta sería la primera en rendir tributo a la literatura de horror. Parece un hecho que donde se inicia la civilización hay referencias a lo que le causa miedo al ser humano: “El Libro de los Muertos va a recoger esas primeras experiencias de temor de los hombres a la muerte y al más allá. O La Odisea, donde en el canto XV se describe el temor que se apodera de Ulises al pensar que Perséfone podría enviarle desde el Hades la cabeza de la Gorgona.” (Pulido, 232). Se considera, pues, que estos primeros textos de la humanidad incluyen episodios que podemos considerar como el origen de la literatura de miedo:

Un horror encarnado desde ese dios implacable de los hebreos que descarga su ira en las plagas a Egipto; la diosa Kalí en la India que al igual que el dios antropomorfo griego, devora a sus hijos. Estos seres de la noche han abundado en la literatura desde sus inicios, las Erinias con los griegos, las Lamias para los romanos. Horror y belleza a la par se recoge en el mito del Fénix (Pulido, 232).

Entonces los orígenes de la literatura podrían también ser considerados los orígenes de la literatura de miedo, aunque como la misma no se encontraba desarrollada como hoy la conocemos, los inicios serían difusos: difícil determinar dónde comienza aunque es seguro que en los orígenes de las letras encontramos indicios del tipo de literatura que nos ocupa.

Siguiendo con el recorrido y según vimos antes, los temores en la humanidad se plasman en la literatura y el resto de la cultura, por lo que la Edad Media será un caldo de cultivo para que se desarrolle:

La Edad Media, sumida en fantásticas tinieblas, dio un gran impulso a las representaciones trascendentales, y tanto en Oriente como en Occidente se trató de preservar y ampliar el sombrío legado extraído tanto del folklore como de la magia y los textos cabalísticos, que había llegado hasta ellos (Lovecraft, 10)

Esto obedece a que, como mencionamos antes, la literatura de miedo plasma aquello a lo que le teme el ser humano y en la Edad Media había mucho a lo cual temer. Esto lo podemos ver en los textos que provienen del siglo XV y XVI: “En los dramas isabelinos, como el Doctor Fausto de Marlowe, en las brujas de Macbeth, en el fantasma de Hamlet y en las macabras obras de John Webster, podemos observar claramente la fuerte influencia de lo demoníaco en la mente del pueblo” (Lovecraft, 13). El desconocimiento del mundo es el ingrediente perfecto para que se vaya forjando la literatura de miedo: “A principios del Renacimiento surge la idea del horror hacia el mar adentro, arrecifes gigantes, monstruos marinos, entre otros, inundaban la comprensión a finales del siglo XV” (Pulido, 233).

No obstante, cuando analizamos las fuentes de la literatura de miedo ya de manera similar a la que hoy hallamos, encontramos que varios autores reconocen su comienzo durante el periodo gótico. Así lo hace Lovecraft:

Los paisajes brumosos y espectrales del Ossian de James Macpherson, las visiones caóticas de William Blake, el grotesco bruñido del Tam O'Shanter de Robert Burns, el siniestro diabolismo de Christabel y El viejo marinero de Coleridge, el encanto misterioso del Kilmeny de James Hong, y los vislumbres de horror cósmico que figuran en Lamia y otros poemas de John Keats, ilustran la importancia de lo sobrenatural en la literatura romántica británica; mientras que la obra maestra de Goethe, Fausto, transpone el reino de las baladas para convertirse en la clásica tragedia de las edades y puede contemplarse como la culminación del impulso poético germano (Lovecraft, 14 – 15).

Muchos de los especialistas consultados para este estudio, prácticamente de manera unánime, parecen estar de acuerdo con que el periodo gótico es el inicio de la literatura de miedo:

(...) y según nos inmiscuimos en el estudio de esta época, encontramos muchos motivos que se repiten por lo que es válido considerar esta como la primera etapa propia donde el miedo se une a lo que llamamos literatura moderna. Antes de esto lo encontramos usado en otros periodos: en el pregótico: así llamado por Lucía Solaz fechado en 1764 en la obra de El castillo de Otranto y en otros ejemplos como Una historia gótica, de Horace Walpole (Solaz, 2).

Como vemos, es bastante común que quienes estudien este tipo de literatura consideren este como el punto de partida: “Sin embargo, fue el cosmopolita y elegante inglés Horace Walpole quien le dio forma definitiva a la literatura macabra y se convirtió en su auténtico fundador” (Lovecraft, 15). Esto nos dice el maestro del horror cuando habla de quién iniciaría con la literatura gótica.

Por otro lado, Bravo también considera que el gótico (junto a lo victoriano) es el auge del miedo en las letras y esto lo explica de la siguiente manera: “El hombre de la Edad Media vivió los terrores escatológicos de la destrucción del mundo y el juicio final, pues, si el relato anticipatorio del Apocalipsis parte de una promesa de salvación, ésta apenas sobrevive en la fragilidad de la pureza y ante la persistencia del hombre pecador“(Bravo, 14). Como lo reafirmamos continuamente, la época es la explicación del surgimiento de un periodo literario y, según nos dice este especialista, lo sufrido en la Edad Media es una explicación de lo que se refleja en la literatura en esta época posterior que es el gótico. Según esta idea, la literatura de miedo surge para plasmar los horrores presenciados. A partir de esta etapa, los nombres se homologan y todas las fuentes mencionan más o menos a los mismos autores por lo que ya tendremos la seguridad de mencionar al gótico como el origen de la literatura de miedo.

Cuando nos preguntamos por qué es en el gótico cuando surge, Solaz tiene una buena teoría y lo consideraremos muy importante para nuestro análisis por lo que nos dice:

Los filósofos de la ilustración trataron de eliminar los prejuicios, errores, supersticiones y miedos que, según ellos, habían sido fomentados por un clero egoísta en apoyo a los tiranos. Sin embargo, sus teorías sobre el conocimiento, la naturaleza humana, y la sociedad eran terribles para aquellos que creían que el miedo podía ser sublime. El énfasis de la Ilustración en la necesidad de racionalidad, orden y cordura no podía menos que reconocer la rareza de estos fenómenos en la civilización (Solaz, 2).

Esta postura será vital para el análisis que estamos haciendo. La literatura siempre reacciona a lo que sucede en la sociedad. Por medio de la denuncia, la crítica y del franco enfrentamiento, busca cambiar su mundo. En este caso, podríamos encontrar cómo las personas

que hacen literatura de miedo buscarían ir contra la racionalidad. Como un adolescente que busca ser desobligado solo para enfrentar a sus padres, así los literatos se obsesionan con temas inexplicables y atemorizantes buscando separarse de la lógica y ciencia de sus antecesores; esta parece una mejor explicación. Quizás estas dos teorías sumadas nos darían la respuesta de por qué surge la literatura de miedo como tal en el punto histórico en el que planteamos que sucede, en el gótico. El miedo en la literatura surgiría, según lo que hemos visto, por un lado como natural respuesta a los horrores de la Edad Media y por otro, para buscar enfrentar los ideales de la ilustración.

Encontrada una posible explicación del porqué surge, debemos seguir el camino que lleve de esta etapa al periodo que analizaremos: la actualidad. Para lograr esto es necesario hacer un recorrido rápido en su evolución. Es prudente preguntarnos qué es la literatura gótica. Dice el experto:

La sociedad culta iba perdiendo la fe en lo sobrenatural, inclinándose por el racionalismo, pero ya a comienzos del siglo XVIII se insinuaba un renacer de los sentimientos románticos, comenzando con la traducción de algunos relatos orientales bajo el reinado de Ana y continuando con la poesía, en expresiones que cobraban nuevos matices de extrañeza, de maravilla y estremecimiento. Despertaba la era romántica, con su exaltación de la naturaleza, la irradiación de los esplendores del pasado, de los paisajes extraños, las gestas temerarias y los prodigios increíbles. Y finalmente, tras la tímida aparición de algunas escenas fantásticas en las novelas de la época, como por ejemplo *Adventures of Ferdinand*, *Count Fathom* de Tobías Smollett, el instinto de lo maravilloso cristalizó en el surgimiento de una nueva moda literaria: novela "Gótica", plena de horror y fantasía (Lovecraft, 14)

Entonces podemos entender que el gótico es un tipo de literatura donde impera la exaltación de los sentimientos, los sucesos extraordinarios y fantásticos (como apariciones de espíritus) que se desarrollan en parajes extraños como castillos embrujados, bosques maravillosos y otros similares. Por fortuna, como dijimos antes, en este punto los autores sí toman una postura similar en cuanto a la historia del género, contrario a lo que sucede antes del mismo. Llegamos al siglo XVIII y en esta etapa encontramos varios nombres obligados: Walpole y Radcliffe son nombres asociados a los orígenes del gótico. Del primero ya mencionamos su importancia pero encontraremos más referencias a la segunda: “Cinco años más tarde, todas las luminarias del género se vieron empalidecidas por la aparición de una nueva estrella, la señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas pusieron definitivamente de moda el terror y el suspenso” (Lovecraft, 18). Estos dos personajes serán la influencia principal de quienes vendrían después. Entre los seguidores de uno podemos decir que los “novelistas alemanes no tardaron en responder a la influencia de Walpole y muy pronto produjeron una cantidad apreciable de ejemplos” (Lovecraft, 17). Entre quienes menciona Ana Barbauld, Clara Reeve. Referente a la

otra: “De todos los innumerables imitadores de Ann Radcliffe, el que más se aproxima a su estilo y método es el novelista norteamericano Charles Brockden Brown” (Lovecraft, 20). Entendemos entonces que estos dos personajes llevan a su cumbre la literatura gótica y a partir de esto se comienza a propagar la tendencia a escribir este tipo de literatura.

Debemos señalar que nos encontramos en Europa en el siglo XVIII: “La novela de horror alcanza una nueva malignidad en la obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), autor de la novela *El monje* (1796)” (Lovecraft, 21). Entonces comienza una explosión de este tipo de literatura: “La publicación de novelas góticas, tanto inglesas como alemanas, alcanzó un nivel de saturación” (Lovecraft, 22). Como sucede en cualquier género que sea exitoso, comienza una larga lista de nombres que incursionaron en la literatura de miedo, unos más exitosos que otros: “La novela gótica ya había conquistado sus derechos como forma literaria, y los ejemplos fueron multiplicándose a finales del siglo XVII” (Lovecraft, 18). Veamos algunos de estos autores.

Podemos comenzar señalando grandes clásicos de la literatura universal en esta época como son el caso del Marqués de Sade y Jane Austen, a quienes Martínez de Mingo incluye en su recuento como pináculos de esta literatura e igual la cuenta aquí el maestro del horror cósmico. “El terror espeluznante en la obra de Emily Brontë ya no es un simple eco gótico, sino la tensa expresión de la angustia del ser humano ante lo desconocido. En ese aspecto, *Cumbres borrascosas* se ha convertido en el símbolo de una transición literaria e inicia el crecimiento de una nueva y saludable tendencia” (Lovecraft, 34). Pero una vez alcanzadas estas alturas, se comienza a dispersar el género e incursiona en varios países ganando diversidad, incluso quizás perdiendo calidad como suele suceder. De esta manera encontramos a “la señora Roche [...] el primerizo poeta Shelley [...] y sobre todo William Beckford” (Martínez de Mingo, 41), estos ubicados en Inglaterra. En Francia se deja sentir en mayor medida el movimiento antirracionalista que se mencionó antes con “Perrault, en el siglo XVII y sobre todo por Jaques Cazotte” (Martínez de Mingo, 48). Cuando el gótico entra en Norteamérica lo hace bastante cambiado porque “mientras el francés, hemos visto, era sobre todo intelectual, el norteamericano fue popular, tanto en las novelas de aventuras, como en las de misterio y amor, pero no tiene tradiciones sobrenaturales en las que inspirarse” (Martínez de Mingo, 57). Aunque cabe aclarar que no estamos de acuerdo con esto último porque se analizaron varias leyendas nativo americanas para nuestro trabajo (que se dejaron de lado por no pertenecer propiamente a nuestra área de estudio) y claro que hay varias que podríamos incluir en la lista. Lo que es un hecho es lo tardío que comenzó esta corriente en Norteamérica. De hecho, tardó

tanto en llegar a esta región que prácticamente se une al siguiente periodo que analizaremos como parte de esta tradición de miedo que es el periodo victoriano.

Como decíamos, una vez que se encuentra bien difundida la literatura gótica, comienza su decadencia: “La escuela gótica estaba extinguiéndose, pero antes de su desaparición nos dio una última y grandiosa figura en la persona de Charles Robert Maturin (1782-1824) [...] [quien] escribió una obra imponente del género fantástico, *Melmoth, el errabundo* (1820)” (Lovecraft, 22), esta última una historia que el mismo Lovecraft tiene en muy alta estima. Entonces, al extinguirse la literatura gótica surge su continuación: la literatura victoriana.

Lo que sucede durante la época victoriana es que la literatura de miedo sufre una metamorfosis (una de las muchas que ha necesitado, la llama Martínez de Mingo), entre las cuales se enumeran la brevedad en los relatos (“Poe se había dado perfecta cuenta de que era imposible mantener asustado a un lector durante 400 páginas” [Martínez de Mingo, 68]) y por otro lado en el humor que necesariamente adoptó el género (“Hay que reconocer que la novela gótica siempre fue terriblemente seria, y eso ya hizo reír a los primeros victorianos escépticos. El escritor tuvo que contener mucho el lenguaje y envolver en grandes dosis de humor la inverosimilitud de las historias” [Martínez de Mingo, 68]). Todo esto son solo triquiñuelas para tomar por desprevenido al lector y poderlo asustar, siendo uno de los pioneros de esto Le Fanu. Con esto podemos considerar el nacimiento de la historia de fantasmas (Ghost Story) como la mayor aportación del periodo victoriano y aunque hay un resurgimiento posterior de la novela gótica durante la época victoriana (otro de los asuntos que varios autores tienen en común como un hecho) e incluso encontramos uno de los epítomes del género (*Drácula* de Bram Stoker), podemos decir que es en esta época cuando este género que analizamos se fragmenta y da como surgimiento un cambio importante en la corriente.

Uno de estos cambios lo notamos en el escenario, elemento que es fundamental en el análisis de nuestro corpus. En cuanto a los lugares donde se desarrollan estas historias tenemos que

Miedo en la modernidad, heredero de los terrores de las sociedades encantadas, tiene un registro literario impresionante, del que, de manera esquemática, señalaremos aquí tres líneas: la literatura del terror, que tiene su naciente expresión en la novela gótica [en *El Castillo de Otranto* -1764-, de Horace Walpole, *El monje* -1794-, de Mathew G. Lewis y *Melmoth el errabundo* -1820-, de Charles Maturín], crea el imaginario de un satanismo absoluto que luego se repetirá, con distintas inflexiones, en *Drácula* -1897-, de Bram Stoker, y en universos narrativos como los de Lovecraft; lo monstruoso e incomprensible, que luego se somete a una explicación racional (Bravo, 15).

Podemos decir que lo victoriano es principalmente un cambio de escenario: donde antes había castillos, ahora tendremos callejones. Cada civilización retrata su espacio donde temer, ya lo vemos en los cuentos que hemos juntado. Para acotar el periodo victoriano de una manera somera, lo podemos describir en tres momentos que son útiles para delimitar el mismo: “Tendríamos a Poe como precursor, a Le Fanu como escritor plenamente maduro y a M.R. James como máxima figura de la fase central” (Martínez de Mingo, 85) y esta es una manera perfecta de delimitar este periodo, aunque escueto por cuestiones de extensión de nuestro estudio.

En la continuación de la línea que vamos trazando, hallamos el nuevo camino que hemos de tomar para llegar prácticamente a la actualidad al entrar en juego en la época moderna del terror con autores como A. Machen, Blackwood y el mismo Lovecraft. En este periodo intermedio el cuento de terror hace mutar las historias de fantasmas. Los autores citados anteriormente rompen con este esquema y retoman elementos que van contra estas ghost Stories y hay una dualidad entre estos fantasmas y los seres que narran sus autores. Aunque en la práctica parecería que justamente hacen esto, es decir, que crean historias de fantasmas, el miedo que usan viene de un lugar más profundo, de algo muy adentro del ser humano, y aquí encontramos el nexo en esta escueta biografía hacia el tema de nuestro interés dado que los modernos retoman elementos de mitos y arquetipos para buscar producir miedo.

Para explicar este cambio, Martínez de Mingo nos dice cómo esto sucede debido al cambio profundo que surge en la humanidad. Son los inicios de la Primera Guerra Mundial y nos cita las grandes revoluciones que se dan en todas las áreas: las ideas de Freud, el marxismo, la filosofía de Nietzsche y lo aterriza en terrenos que nos incumben más como la aparición de Joyce, Faulkner, Chandler e incluso el cubismo, el jazz y el surrealismo y, como podríamos suponer, “en medio de todo este cataclismo el muerto de los cuentos de terror ya no da miedo, se muere de risa en un rincón y se descompone tras más de un siglo de inercia emocional: ya estaba muy visto” (Martínez de Mingo, 88). Ante este predicamento, es natural que los autores busquen más allá para lograr su cometido de provocar miedo: “A partir de aquí, el miedo tiene que apoyarse en la filosofía y en la ciencia para resultar verosímil; en la cuarta dimensión, en la existencia de civilizaciones prehumanas, en la suposición de secretos científicos prohibidos, etc. [...] los nuevos narradores emprenden la tarea de reelaborar los mitos más antiguos” (Martínez de Mingo, 88-89).

Después, cómo vimos cuando desarrollamos el miedo en la cultura, los temores aterrizan en los tiempos actuales: “El miedo alcanzará su fuerza y su diversidad, sin embargo, en el proceso de secularización de la época moderna, convirtiéndolo en el ser del «desamparo trascendental», como lo llama Lukács. Una variante de este miedo, la angustia, se convertirá en sentimiento distintivo de la modernidad“ (Bravo, 15). Si algo caracteriza nuestra época es el cambio y así, como lo vimos antes, el cambio genera miedo, ergo nuestros tiempos son épocas de miedo. Esto debemos tenerlo en cuenta pues, como se dijo más arriba, en los cuentos que analizamos aunque siempre hay algo que temer, no siempre es el monstruo o el fantasma, sino que se teme a algo más abstracto. Este es el caso del cuento “El ojo” de nuestro corpus donde la protagonista no tiene un miedo concreto. Claro que dentro de la ficción del relato ella le teme a un ojo, pero en realidad le teme a algo más. Dicho elemento es una alegoría porque la protagonista le teme a lo que está detrás del ojo. Este actúa como un símbolo.

De esta forma aterrizaríamos lo estudiado a nuestra investigación. Hemos visto que, al igual que todas las literaturas, la de miedo se va moldeando gracias a los sucesos que pasan en la historia. Entonces argumentamos que los miedos que ha tenido el ser humano a través del tiempo los ha plasmado en aquellas páginas y, por lo mismo, al principio eran los mitos lo que se escribía en esta literatura. Luego el ser humano usó miedos cada vez más complejos hasta llegar a lo que hemos hablado ahora: miedos nuevos. El ciclo se cierra y tenemos un esbozo escueto de la historia de esta literatura.

Si quisiéramos resumirlo lo haríamos de esta manera: La literatura de miedo se puede analizar en tres momentos:

El miedo en la modernidad, heredero de los terrores de las sociedades encantadas, tiene un registro literario impresionante, del que, de manera esquemática, señalaremos aquí tres líneas: la literatura del terror, que tiene su naciente expresión en la novela gótica (en *El Castillo de Otranto* -1764-, de Horace Walpole, *El monje* -1794-, de Mathew G. Lewis y *Melmoth el errabundo* -1820-, de Charles Maturín), crea el imaginario de un satanismo absoluto que luego se repetirá, con distintas inflexiones, en *Drácula* (1897), de Bram Stoker, y en universos narrativos como los de Lovecraft; lo monstruoso e incomprensible, que luego se somete a una explicación racional, que en una de sus vertientes ha dado origen al relato policíaco, fundado, según la data de Borges, con la publicación de «*Los crímenes de la calle Morgue*» (1841), de E. A. Poe; y tercero, quizás la vertiente más rica, la que coloca la experiencia del miedo en una situación «entre», a medio camino entre lo explicable y lo inexplicable, entre la certidumbre y la ambigüedad, tal como se despliega en muchos textos de Poe, de Hoffmann, de Maupassant, de Quiroga, de Borges: el estremecimiento moderno del miedo, que no es sino una profunda experiencia del límite que se desplaza, entre lo familiar y lo extraño (Bravo, 16).

Como vemos, es bastante parecido lo dicho por Lovecraft, lo narrado por Martínez de Mingo y lo que aquí concluye Bravo. Por esto decimos que existe más o menos acuerdo en la

historia de la literatura de miedo a partir del gótico. Algunos varían en autores, dan importancia más a unos que otros ,pero al final su opinión es más parecida que disforme. De esta manera concluimos el análisis de la literatura de miedo en el mundo y la enfocaremos ahora a la que ocupa nuestra región geográfica.

El grupo de autoras que analizamos en el presente estudio las consideramos como directas herederas de esta tradición histórica. Como hemos visto, los sucesos ocurridos en la sociedad de cada escritor van permeando en su obra y por esto el corpus analizado presenta las características que tiene. Son miedos a situaciones ya no paranormales ni extraordinarias. Se ha dado un cambio y ahora lo que nos aterra es lo cotidiano. Aun cuando se trate de criaturas del inframundo, son terroríficamente familiares. No hay duda de que esto es el reflejo de una sociedad en descomposición: la violencia en las calles, la que existe también dentro del hogar, son factores que vuelven terrorífico algo cotidiano que lo transforma en una circunstancia más atemorizante que todas las anteriores porque de aquí no hay escape. Antes había monstruos en el fondo de catedrales, en lugares recónditos donde nunca había entrado ser humano alguno. Hoy el miedo se encuentra en nuestra casa. Detrás de una puerta cerrada. En nuestro empleo. Cualquier lugar que miremos se puede convertir en un sitio para el terror y aunque lo dicho en este párrafo nos plantea una explicación, haremos un análisis más profundo de por qué sucede esto.

3.2 Literatura de miedo en México y Latinoamérica

La historia de la literatura de México es realista. Antes del siglo XIX la mayoría de las letras en nuestro país tienen este carácter: "la tendencia crítica nacional es considerar a la literatura mexicana como de corte realista y expresión de una realidad fuertemente ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas (Morales, XVIII). Esto lo podemos constatar fácilmente: cuando pensamos en los pináculos de la literatura mexicana vemos que la mayoría de estos textos son históricos, revolucionarios o similares. Sin embargo, a partir del siglo XIX encontramos un gran número de relatos fantásticos cuya importancia es mucha, pese a lo cual incomprensiblemente se le ha tenido en menor estima que al resto de los géneros nacionales.

En México sucedería algo análogo a lo que encontramos al revisar la literatura fantástica en su conjunto: en un inicio tenemos varios textos que dudamos si colocar en esta categoría, por ejemplos: "las llamadas crónicas de la conquista incluyen episodios o elementos que podrían considerarse de temática maravillosa" (Morales, XX), pero igual que en cuanto a literatura mundial, no podemos decir que estos pertenezcan a la literatura fantástica (que, como hemos dicho, es parte o está emparentada con la literatura de miedo). Si bien, como señala Beatriz Pastor (1983), los autores ficcionalizan sus relatos al omitir, inventar o deformar la realidad que observan, no podríamos considerar que estos sean los orígenes de la literatura fantástica de México, pero sin duda dejan claro que en este país existe una tradición de relatos que rebasan la realidad.

Pero no solo hablaremos de nuestro país sino de regiones vecinas: "Y el horror se cuele en el cuento fantástico latinoamericano y del Caribe. La tradición del cuento moderno se desarrollará en el transcurso del siglo XIX y a ello contribuyeron las infinitas publicaciones que abrían sus páginas al cuento en varios países del planeta" (Pulido, 234). Aquí Pulido atribuye este aumento de publicaciones a que el espacio para imprimir era limitado y en esos espacios de los periódicos lo que mejor cabe es el cuento al contrario de la novela. El autor enlista los que considera los primeros escritores de miedo en su natal Venezuela: "Si Esteban Echeverría con *El Matadero* da nacimiento al cuento realista, Juan Montalvo será, junto a Fermin Toro, el pionero de la cuentística del horror en el continente" (Pulido, 236).

Comenzando el siglo XIX, por fortuna, como sucede en la literatura universal, existe más o menos consenso sobre cuál es el inicio verdadero de la literatura fantástica. "Un estudiante", cuento escrito por Guillermo Prieto publicado en el año 1842, es considerado el primer cuento

de esta índole y podemos decir que si bien podría ser maravilloso o fantástico, sin duda entra en la categoría de cuento de miedo porque tiene similitudes con el periodo romántico y gótico: la carga emotiva, el desamor como tema y culminación en un cementerio. Notablemente usa el miedo como elemento estético por lo que sin duda entraría en la categoría de cuento de miedo según lo hemos definido. Por otro lado, la maestra Ana María Morales le da el título de primer cuento fantástico al cuento “La calle de Don Juan Manuel” del Conde de la Cortina, pero a nuestro parecer “El estudiante” merecería más este título al cumplir con el requisito que mencionamos sobre que busca causar miedo y se imprime primero: “La calle de Don Juan Manuel del Conde de la Cortina” fue publicado en el año 1836.

Ya entrado el siglo XIX es menos complicado definir cuáles son los cuentos fantásticos que, como hemos dicho, son muy cercanos a los relatos de miedo. Existe el relato llamado “El bulto negro (cuento fantástico)” en cuyo título tenemos mencionado este género, lo que puede darnos prueba clara de su plena existencia en el año 1841, cuando fue publicado. En 1849 tenemos el mismo caso con el cuento “El diablo y la monja, cuento fantástico” de Manuel Payno, que Ana María Morales ubica en lo maravilloso pero que podría entrar dentro del cuento de miedo porque resaltan sus temas con mención al diablo y escenas terroríficas. En 1877 se publica uno de los cuentos más famosos del género fantástico: “Lanchitas” de Roa Bárcena, que es difícil determinar el género preciso al que pertenece pero sin duda podría entrar en el cuento de miedo; como ejemplo veamos el siguiente fragmento:

Quando el padre, tomando la vela, se acercó al paciente y levantó con suavidad la frazada que le ocultaba por completo, descubriose una cabeza huesosa y enjuta, amarrada con un pañuelo amarillento y a trechos rotos. Los ojos del hombre estaban cerrados y notablemente unidos y la piel de su rostro y de sus manos, cruzadas sobre el pecho, aparentaba la sequedad y rigidez de las momias. -!Pero este hombre está muerto!- Exclamó el padre Lanzas dirigiéndose a la vieja (Morales, 57-58).

Estos elementos dejan poco lugar a dudas: el relato usa el miedo como elemento estético por lo que podemos decir, gracias a este cuento y los otros mencionados, que a finales del siglo XIX ya hay un pleno desarrollo del cuento de miedo.

En el siglo XX pensamos que ya es clara su existencia: el género de miedo ya se venía practicando plenamente entre los autores. “El horror —tan presente en la historia— vuelve a hacer acto de presencia a principios del siglo XX no sólo en las terribles guerras, persecuciones y holocaustos con que tristemente ha quedado marcado o en el cine con el *Nosferatu* (1922) de Murnau. También aparece en nuestro ámbito con Horacio Quiroga” (Pulido, 239). Es decir, que una vez más los horrores del mundo real de este siglo se plasman en las letras. A inicio de

la década de 1900 surge la corriente llamada modernismo. Ana María Morales dice que este periodo es rico en literatura fantástica aunque no consideramos que en el inicio existiera mucho aporte de cuentos que podamos llamar de miedo: los modernistas estaban enfocados más en otros intereses: "las drogas, la locura, el esoterismo y lo maravilloso ceñían fuertemente a lo fantástico" (Morales, XXX). Es hasta ya bien entrado el siglo XX cuando encontramos cuentos que sin duda pueden entrar en la categoría de relatos de miedo, entre lo más icónicos podríamos mencionar, por ejemplo, "Aura", escrito por Carlos Fuentes. En el caso de Pulido, comenta que el eslabón que une el horror del XIX con nuestra época es Horacio Quiroga pues nos dice que este es heredero de Poe ya que encuentra en textos como "El almohadón de plumas" y "La gallina degollada" paralelismos en las obras del escritor norteamericano.

3.3 Literatura moderna de miedo

Hoy en día la que aquí hemos llamado "literatura de miedo" tiene una vida rozagante. Pulido encuentra la tradición bastante nutrida. Coincidimos con él en que este análisis, como todo en nuestra era, debe ser multidisciplinario y, así, él traza una línea enfocándose únicamente en el vampiro iniciando con la historia que comienza desde el gótico, avanza en el romanticismo, sigue en Quiroga y llega hasta el presente en la figura de Hannibal Lecter, el antagonista de la obra "El silencio de los inocentes". Es interesante cómo Pulido aborda a este personaje ya que considera que su personalidad va acorde con nuestros tiempos donde la línea entre el bien y el mal se ha desdibujado (Pulido, 244). Como ejemplo de esto vemos que el doctor Lecter es un personaje sofisticado, por momentos encantador y cuando menos fascinante, lo que lleva al público a querer identificarse con él. Esto encontrado por Pulido es una marca de la modernidad con la vacilación entre valores de la sociedad y creemos que esto describe bien a la época actual, por lo que nos parece una correcta afirmación considerar que aquí el miedo alcanza a nuestra época contemporánea. En el presente la literatura de miedo es más popular que nunca antes.

Cada año a finales de octubre encontramos mucho al respecto: certámenes literarios, círculos de lectura, conferencias magistrales y en el mostrador de todas las librerías encontraremos una mesa rotulada "literatura de terror" u horror o similar. Algunos no lo llevamos como práctica anual sino cotidiana: constantemente buscamos este tipo de escritos y la comunidad es amplia y cercana.

De esta manera terminamos este breve repaso y, como lo dijimos anteriormente, podemos decir que la literatura de miedo en México tuvo un desarrollo similar al del resto del mundo: la historia comienza con un camino brumoso porque la literatura se mezcla con la tradición oral donde se capturan las leyendas de miedo de nuestra región. Después la influencia de los escritores europeos y norteamericanos es recibida por los latinoamericanos, por lo que tenemos un periodo de literatura gótica - romántica. Durante el modernismo se apoyan los relatos de miedo en el exotismo y lo místico para ya más cerca a nuestra época mezclar la ciencia con la verosimilitud que esta le brinda para hacer más creíble las historias que se cuentan. Entonces es momento de centrarnos en nuestro periodo para analizar cómo es la literatura de miedo en este inicio del siglo XXI. Dado que lo que analizaremos en particular de la literatura de miedo es su espacio, definiremos esto a continuación.

4. El espacio del miedo

“Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo” (Pimentel, 16)

4.1 El fin del espacio seguro

La idea que defendemos aquí es sencilla: el lugar donde se desarrollan los relatos de miedo es un espacio cotidiano. Esto responde al desarrollo histórico que seguimos cuando hicimos un recorrido por la evolución de la literatura de este género. Como vimos antes, lo ocurrido en la sociedad impregna las páginas del escritor y tal se ve reflejado en su texto. Cuando analizamos el periodo gótico vemos que sus espacios son los bosques y catedrales, durante lo victoriano las grandes habitaciones y casonas, pero actualmente la situación es distinta.

Ya no tememos a la oscuridad. A la noche. A las tumbas. Somos una sociedad más culta de la que había en la ilustración dado que podemos explicar toda clase de fenómenos. Sabemos que no existen fantasmas o brujas, ya esos no son nuestros temores; ahora le tememos a otros peligros: a lo común y corriente como los asaltos o la violencia en las calles. El terror ahora está en todos lados. El miedo se ha vuelto cotidiano.

Para descubrir cómo funciona este escenario cotidiano donde encontramos el miedo, primero debemos analizar qué es el espacio, el lugar donde se desatan los miedos.

4.2 Definición del espacio

El espacio es el lugar donde se desarrolla la acción que sucede en una narración. Este puede ser tan diferente como las autoras que analizamos: una fábrica, un departamento, un cine e incluso lugares incorpóreos como aquel espacio donde habitan los personajes de “La escalera rota”, que existen en una especie de limbo que al mismo tiempo se ubica dentro de la fábrica de la que habla la historia. Si pretendemos analizar cómo son los espacios de estas historias, primero necesitamos saber qué es el espacio. Por lo que enseguida revisaremos literatura especializada en el tema.

Antes de entrar de lleno, tenemos que acotar que el espacio no existe en la nada: irremediablemente está unida al tiempo. Como bien lo ha señalado Bajtín en su obra donde le da el conocido nombre a este elemento: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 237). Entonces tenemos que reconocer que el espacio y el tiempo están unidos porque cuando hablamos de cómo es algo, sin duda hablamos de cuándo es ese algo. Si Mariana Enríquez habla de la casa donde creció, lo dice en un punto en específico de su vida; cuando regresa a ese lugar al finalizar la historia ya no es el mismo sitio. Si el tiempo es distinto, entonces el espacio cambia también. Por lo tanto, en cualquier lugar del que hablemos incluimos las coordenadas de tiempo y espacio juntas.

Este elemento es de trascendencia porque es lo que marca a cada obra: “Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo” (Bajtín, 238), esto es cierto porque si, por ejemplo, “La criatura” sucediera en un bosque mágico, que existiera un gusano extraño podría ser maravilloso. Si “La escalera rota” sucediera en un más allá con ángeles tocando arpas, cambiaría el tono, incluso el género. Al suceder en el lugar donde ocurren, en el cronotopo que existen, el tenor es un cuento de miedo. Cuando hablamos de la historia de este tipo de literatura, entendimos que se desarrollaban en un cronotopo determinado: una catacumba en el siglo XVI en el caso del cuento “El castillo de Otranto” y así cada uno. Todos los relatos quedan determinados por el cronotopo usado y los que nos disponemos a analizar no son la excepción.

Hagamos mención también que el pasar del tiempo cambia el carácter de los personajes de la misma manera que cambia al espacio. Bajtín analiza esto en cuanto a la novela griega pero bien puede aplicar a cualquier tipo de literatura. Al analizar la novela griega descubre que, en esta,

los personajes no se desarrollan. Muestra que, en el caso de novela de aventuras, los dos protagonistas se conocen y luego de varias aventuras se casan. Sin embargo, considera que todas las aventuras que suceden en este lapso (el relato de la novela en sí) transcurre fuera del tiempo cronológico, como podemos entender al ver personajes que no cambian: “Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal” (Bajtín, 242). Esto no lo vemos en lo que analizamos porque justo Bajtín habla de novelas en el amanecer de su existencia y todavía les faltaban siglos de desarrollarse. No obstante, el comentario es importante porque nos llama la atención con respecto a que las acciones cambian el carácter de los personajes; si no sucede así, las aventuras suceden fuera del tiempo. Tenemos que darle importancia al desarrollo del personaje en el tiempo para entender cómo funciona dentro de cada cuento.

Esto es un elemento importante que debemos analizar en cuanto al espacio: es un hecho que está unido al tiempo y, cuando cambia el segundo, cambia el primero. Nuestro estudio está más centrado en el espacio por lo antes mencionado (a saber: que en los cuentos contemporáneos de miedo el lugar donde se desarrollan es diferente al que había sido a través de su historia). Lo mismo nos menciona Michelle de Certeau: “Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo” (De Certeau, 129). Es decir, que siempre que nombramos un lugar, nombramos un espacio: están tan unidos que no se conciben separados. Pero es importante acotar que, aunque estén unidos, estos dos son distintos: “A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio *propio*” (De Certeau, 129). Esta es la razón de no hacer un estudio de ambos en la presente tesina: el cronotopo, aunque sea una entidad única, se puede dividir para su análisis y con el espacio nos ha bastado aquí para hacer su disección porque hablar de ambos requeriría más estudio de los alcances del presente escrito.

Aclarado que están unidos el tiempo y el espacio, pero solo estudiaremos el segundo, entremos de lleno al análisis sobre el espacio para tener una referencia cuando analicemos los cuentos del corpus.

4.3 Qué es el espacio

De los textos analizados, nos parece que Aurora Pimentel es quien mejor analiza el tema y sus escritos serán la principal referencia, pero incluiremos distintos puntos de vista para poder contrastarlos.

Hicimos una breve desviación antes para hablar del tiempo, pero esta era necesaria porque también Aurora Pimentel nos recuerda su indivisibilidad cuando nos explica cuál considera la principal característica del espacio: "dada la oposición tiempo / espacio que dispara la dialéctica narrativa, la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción" (Pimentel, 7 – 8). Además de que ella refuerza nuestro punto anterior, nos dice que cuando se explica cómo es un lugar, no hay mejor forma que la descripción. Por ejemplo, en el cuento "Nam", su autora presenta el cuarto de pesadilla donde se encuentra la protagonista de la siguiente manera: "Ácido y dulce y podrido, gas lacrimógeno, mil cigarrillos, orina, limones, carne cruda, lejía, leche, agua oxigenada, sangre" (Ampuero, 12). No nos dice si hay muebles o una televisión; nos narra una serie de elementos descriptivos que al pertenecer a un mismo campo semántico (un grupo de objetos que son desagradables al gusto y olfato) ayudan a crear un espacio, un lugar: el cuarto del ser horrible que encuentra en él. Por esta razón coincidimos que la descripción es un elemento fundamental para crear un espacio dentro de la ficción.

Claro que no es cualquier tipo de objeto. No vale decir: mesa, silla, suelo. Tienen que ser objetos significativos: "La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significativas con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión" (Pimentel, 9). En el ejemplo anterior todos tienen una connotación desagradable, por esto ayudan a crear la ilusión de una habitación lúgubre, sin decirlo directamente; Ampuero lo logra porque todos estos elementos son significativos. Entendemos que cada uno es desagradable y al tenerlos juntos, crean el escenario pesadillesco que busca la autora. Ella crea con su descripción un sistema complejo (el espacio de este relato) según lo siguiente: "Entendemos por sistema un conjunto organizado, de acuerdo con algún esquema, plan o modelo, cuyas partes se conectan entre sí para formar una unidad compleja" (Pimentel, 59). La suma de estos sustantivos es más que cada una de sus partes: "De cualquier manera, el objeto se construye, como dijera Barthes, en bloques de sentido que se apiñan y traslapan creando efectos de sentido acumulativo" (Pimentel, 63). Los narrados por Ampuero ya no son objetos cualquiera o adjetivos: se convierten en un espacio, en este caso una habitación de miedo.

Para Aurora Pimentel la descripción es la pieza fundamental del espacio, pero no es la única que lo toma así. Por ejemplo, Michelle de Certeau nos dice: “Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia“ (De Certeau, 129). Esto es similar a lo que nos dice Pimentel pero no exactamente lo mismo. En este caso el lugar son las coordenadas de los elementos; en el cuento “La criatura” el lugar *casa* es el orden donde coexisten la criatura y sus dueños. Y no está de sobra decir, como lo menciona el autor, que dos objetos no existen en un lugar al mismo tiempo. Así, en el ejemplo antes citado entendemos que el cigarro y la sangre y el agua oxigenada existen en un mismo lugar: una habitación, pero comprendemos que cada uno está en su sitio.

Podemos ver que hay puntos en común con Pimentel pero tiene otros aportes interesantes que acotar: “En esta organización, el relato desempeña un papel decisivo. En verdad, describe. Pero toda descripción es más que un acto de fijación, es un acto culturalmente creador. La descripción cuenta incluso con un poder distributivo y con una fuerza performativa“ (De Certeau, 135). Nos está diciendo aquí el experto que, si bien es cierto que describir ayuda a crear un espacio, no es lo único. Al decir que tiene un poder de distribución y performance, nos recuerda lo antes mencionado: la importancia que tiene el espacio en el género. Tal fuerza tiene la descripción de un sitio que ayuda a su caracterización, según podemos entender de De Certeau. Refuerza entonces lo acotado por Bajtín sobre que el cronotopo determina el género dentro de una narración.

Hasta ahora hemos visto que la creación de un espacio se realiza principalmente por la descripción, a continuación veremos otros elementos. Nos dice Pimentel: “la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático - ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (Pimentel, 8). Además de construir el espacio, dicha descripción le da fuerza al tema. Por esto, en los relatos de miedo tiene suma importancia para ayudar a crear todo un ambiente. La descripción que crea el espacio amplía el texto: “En un primer momento, y en una escala de gran generalidad la descripción puede definirse como fenómeno de expansión textual: la descripción pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa, cuyos límites no están determinados a priori” (Pimentel, 20). Quizás de no existir esta dimensión que le da la descripción, tendríamos un texto pero sería poco significativo; solo sería un montón de frases entrelazadas.

Ya que vislumbramos cómo se construye el espacio (con una serie de descripciones que amplían un texto a base de significado), tratemos de entender cómo funciona esto; veamos cuáles son los procesos por medio de los cuales se crea el espacio en un texto. El narrador puede construir el espacio a base de descripciones: “puede presentarse como series léxicas en dominante sinecdóquica (del tipo alondra; pico; alas; patas; vientre; lomo...) o bien en dominante sinonímica (chascás = gorra = cofia = tocado = sombrero)” (Pimentel, 20 – 21). Así sucede con la descripción de la habitación antes mencionada donde mostramos la construcción de la misma con una serie predicativa pero en ese caso se usa un tipo que Pimentel menciona como “La serie predicativa de una descripción (las palabras con las que definimos un objeto) pueden ser de dos tipos: paratáctica (como un catálogo e inventario) o hipotáctica (cuando la descripción se apega a un esquema antes dado)” (Pimentel, 26). Tenemos, pues, que la descripción puede ser de estos tipos diferentes: en la habitación del cuento "Nam" se trataría de paratáctica, como veremos más adelante.

Otra manera en que el nombre funciona para crear el espacio es en la llamada “referente intratextual del nombre propio” (Pimentel, 43). En el texto de Pimentel vemos que el nombre propio refiere a una entidad extratextual. Por ejemplo, si decimos *Acapulco* cada persona tendrá un referente sobre dicho lugar. En el cuento “El ojo” nos menciona la autora un cine y no describe el lugar, pero esto es porque se presupone que ya tiene un referente cada lector. No sabemos si todos los cines que se imaginan los lectores son idénticos, pero sin duda dicho lugar será bastante parecido. Pimentel nos muestra un ejemplo de esto: “La galería de Orleans se nos propone como esa realidad extratextual, tangible, compartida por todos, atravesada de códigos culturales cuya existencia “objetiva” está presupuesta por una descripción que de entrada se nos da como anafórica, construida con base en descripciones definidas” (Pimentel, 19 – 20). De esta manera, para crear un espacio dentro de la ficción se toma un lugar ya existente lo cual llama referente subjetivo intertextual (Pimentel, 50); ambas versiones del nombre propio debemos de tomarlas en cuenta para analizar nuestros cuentos y reconocerlos si los encontramos.

Por otro lado, Michelle De Certeau nos proporciona otros modelos de la creación del espacio: un “mapa” o un “tour” que también llama “itinerario” y “mapa”. En ambos casos la diferencia es que en el mapa uno ve el lugar, es decir, que los objetos se encuentran ahí casi sin interactuar con uno. En el caso de tour o itinerario, se trata de una serie de instrucciones donde se indican cómo moverse a través del sitio (De Certeau, 131 – 132). Por ejemplo, en el cuento de “El desentierro de la angelita” Mariana Enriquez nos dice: “Cruzamos la plaza caminando, después

pasamos por el Sanatorio Itoiz, donde se murió mi abuela, y finalmente rodeamos la cancha de Racing. Atrás estaba mi casa vieja, a dos cuadras de distancia del estadio“ (Enriquez, 3), lo que claramente es un tour o itinerario ya que nos explica una serie de acciones sobre cómo movernos en el entorno en lugar de una lista de sitios que sería el caso de la habitación que describimos en "Nam".

Además de estos dos tipos de creación del espacio nos menciona los siguientes: “Estas "conductas" del relato, como decía Pierre Janet, ofrecen entonces un campo muy rico para el análisis de la espacialidad. Entre las cuestiones que surgen a este respecto, cabe distinguir las que se refieren a la dimensión (extensionalidad), la orientación (vectorialidad), la afinidad (homografías), etcétera” (De Certeau, 135). En el caso de la habitación está hablando de que es un referente de homografía (cosas desagradables a los sentidos) y usa esta para construir un espacio horrible. Buscaremos este tipo de “conductas” o maneras de describir cuando analicemos los cuentos del corpus.

De igual manera, nos presenta un elemento muy importante sobre el espacio: “la frontera y el puente parecen ser las figuras narrativas esenciales.” (De Certeau, 136). Él llama frontera al límite donde llega el espacio. Es fundamental porque, aunque suene obvio, hay que resaltarlo, un espacio existe hasta donde hay otro. Por ejemplo, en el cuento de “Nam” existe una frontera muy marcada: la puerta de los padres, que divide un lugar paradisiaco que es el cuarto de los hermanos, del terror que narra, se encuentra en la otra habitación. También la figura de puente es importante porque se refiere a aquel espacio que comunica un espacio con otro; este sería en el caso de “El desentierro de la angelita” el puente que une la nueva casa de la protagonista con la casa donde creció.

Otra postura tiene Bachelard en cuanto a la definición de espacio. Él no define tanto el espacio *per se*, sino que da detalles de ciertos tipos de espacio particulares; tomaremos algunos que tienen relación con nuestro tema, por ejemplo, el dentro y fuera. Nos dice:

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede vivir de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. (Bachelard, 188).

Consideramos, pues, que Bachelard nos explica que hay dos maneras de ver el mundo que aunque obvias, necesitamos acotar: el dentro y fuera. En los cuentos es muy claro: en “La

escalera rota” el dentro es el universo y fuera no hay nada. En “El ojo” afuera hay un mundo por explorar pero dentro solo tenemos un ambiente sofocante. Aunque son dos elementos distintos forman, claramente, un ente indivisible: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad” (Bachelard, 189). Aprendemos la importancia de este cambio: según el autor el cambio entre estos dos puntos focales no es casual, no es un simple entrar y salir de una casa como en el mundo real. El acto de entrar o salir en un relato tiene una importancia y un significado único. Un ejemplo antes de llegar al análisis es el siguiente: “Y la pesadilla es simple porque es radical. Intelectualizaríamos la experiencia diciendo que la pesadilla está hecha de una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y la rotundidad de lo de fuera” (Bachelard, 190). Esto lo encontramos claramente en el cuento de “La criatura”. Según el cuento, adentro hay algo cierto que es indeseable pero al menos es tangible: la criatura. Afuera hay algo que no podemos contemplar, algo terrible y desconocido. Es la lluvia, cierto, pero es algo más grande que eso.

Otro elemento que analiza, y resulta enriquecedor, es la puerta de la cual también encontramos varios ejemplos en los cuentos que veremos. Es similar al concepto de puentes y límites que vimos antes, por lo que lo consideramos un refuerzo a dichos conceptos. Dice que

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par. (Bachelard, 193)

Tenemos entonces que la puerta es una posibilidad, una elección (y más para el relato de miedo y fantástico, en general); siempre que existe una puerta, habrá un cambio. Se llegará a otro mundo. A veces metafórico y a veces real, pero sin duda es cierto que la puerta sirve como pasaje a otro lugar. Cuando analicemos nuestros cuentos tendremos que dar importancia a las puertas.

Por último, en cuanto a este autor, tenemos otra idea que resultará útil: “Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 127). Esto es una explicación de por qué en los cuentos analizados tenemos diferentes niveles de una casa. Son subcasas dentro de la casa. Al analizar este cuento de “La criatura” a primera vista parecería que así sucede: “el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local

próximo de mi inmovilidad” (Bachelard, 128). En nuestros cuentos (y la mayoría de los que podemos recordar), estar pertrechado en un lugar es estar seguro, así que siempre buscará el protagonista hacer esto; en el cuento “El ojo“, vemos cómo la autora se pertrecha en su cuarto varias veces hasta que este espacio es también agredido: la ruptura del espacio seguro. Bachelard tiene otros comentarios útiles que aportar a nuestra investigación, pero los acotaremos en referencia a los cuentos que analizaremos en su respectivo apartado.

En este pasaje revisamos varias cuestiones. En primer lugar, vimos cómo es que el tiempo está unido al espacio y que Bajtín nombra a esta unidad como “cronotopo”. Aunque sean una entidad unida, aquí analizaremos solamente el espacio. Entendimos que el cronotopo ayuda a determinar qué tipo de texto será al que nos enfrentemos: su definición del espacio nos dirá si estamos ante un cuento de miedo o uno de comedia. Hablando de Bajtín, entendimos que el tiempo ayuda a desarrollar a los personajes al hacerlos crecer con el transcurso del mismo y las acciones que realizan en este.

Cuando analizamos el espacio, entendimos por medio de Aurora Pimentel que la primera manera para crear el espacio es la descripción y esta puede ser de diferentes tipos: lingüístico o lógicos (Pimentel, 65). Y, según ella misma explica, se puede resumir en tres apartados: 1.- el modelo que organiza la descripción; 2 el movimiento particularizante y generalizante en una descripción y 3, el pantónimo (Pimentel, 25 – 26). Para explicar estos diremos que el modelo es una forma en que se agrupan las descripciones, por ejemplo, en el caso de la habitación horrible, todos los elementos se agrupan, como dijimos, en cosas desagradables a los sentidos. En cuanto al movimiento particularizante es como ella explicaba la descripción ya sea de sustantivos similares o partes del mismo. Finalmente, en cuanto a pantónimo nos lo explica así: “el pantónimo, es decir la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de toda una descripción, y que es, a un tiempo, el tema descriptivo” (Pimentel, 23). En el caso que nos atañe, es algo similar al uso de la lluvia en el cuento “La criatura” donde la lluvia pone un tenor que permea en todo el cuento. Aprendimos de ella que no basta la descripción cualquiera sino que tiene que ser mediante elementos significativos ya que gracias a los mismos, se crea un sistema en el cual se condensan los significados creando de esta forma el espacio.

Michelle de Certeau reforzó la idea de que la descripción crea el espacio, pero también nos dijo que además de esta función, la descripción brinda fuerza a un texto, lo que se encuentra en coincidencia a lo dicho antes por Bajtín. Encontramos también que existen distintos tipos de descripción para crear el espacio y que pueden ser, por ejemplo, de tipo itinerario, donde nos

muestran cómo movernos en el espacio, o en forma de mapa, donde encontramos una serie de elementos como si estuvieran anotados en un papel donde podemos ubicarnos gracias al detalle con que se explica su posición.

Finalmente encontramos varios elementos que ayudan a crear el espacio como son el nombre propio, el referente intra y extra textual; conocimos las dicotomías que nos ubican en el espacio como dentro y fuera, puertas y puentes, además de que revisamos elementos importantes en cuanto a la creación de espacios como son la frontera, el rincón y la casa.

Una vez que hemos revisado el tema del espacio, finalmente ha llegado la hora de aplicar lo estudiado en el análisis de nuestro corpus, por lo que a continuación estudiaremos los cuentos que recopilamos para averiguar cómo es el espacio en donde se desarrollan estos relatos de miedo.

5.- Análisis del espacio en el miedo contemporáneo

5.1 “El desentierro de la angelita” - Mariana Enriquez

Una vez que hemos analizado el miedo, la historia de dicha literatura y que revisamos cómo se estructura el espacio en la ficción, es momento de comenzar con el análisis de los cuentos y empezaremos con “El desentierro de la angelita” escrito por Mariana Enriquez.

La autora nació en Argentina (Buenos Aires) en el año de 1979, actualmente muy popular: sus libros tanto de cuentos como de novelas se agotan rápidamente y, como prueba de la fama que tiene, podemos argumentar que es de quien encontramos más artículos de investigación, entrevistas y más menciones en tesis aunque, por supuesto, no son tantas como de autores clásicos.

Mariana Enriquez tiene predilección por lo fantástico y, aún más, por las historias de terror. Nos pareció lo mejor comenzar con ella al ser quien más se enfoca en el tipo de literatura que nos interesa, mientras que las autoras del corpus elegido no siempre van por este camino y algunas prácticamente no vuelven al mismo. Comencemos con el análisis del relato elegido.

La historia del cuento que elegimos es la siguiente: la protagonista nos cuenta cómo de niña le gustaba excavar en el patio de la casa donde creció y realizar distintos hallazgos. Uno de estos fueron unos huesos que su padre trató de explicar como restos de pollo, pero la abuela entra en pánico al verlos alegando que son los huesos de una tía abuela quien falleció siendo un bebé. Años más tarde la protagonista casi había olvidado el incidente hasta que el fantasma del bebé fallecido, la angelita, aparece junto a su cama diez años después. El fantasma no es uno como tradicionalmente se conoce, sino que es un bebé en estado de descomposición, sin poder hablar y que tiene una personalidad exigente. El fantasma sigue a la mujer por el departamento en el que vive su vida de joven adulta, hasta que ella comienza a desesperarse, cuando casualmente el bebé descubre una foto de la vieja casa de la infancia. Entonces la protagonista lleva al espíritu hasta el pueblo de antaño solo para descubrir que la casa ha sido habitada y el viejo patio donde yacían sus huesos ha sido mutado en una piscina. Al final la protagonista le hace entender al espectro que no podrá ayudarlo a recuperar sus restos y este se niega a dejarla en paz; ella abandona al bebé pero este la sigue y la seguirá hasta más allá del final del cuento.

La historia no es tan compleja, incluso podemos decir que de cierta manera es una adaptación de las ghost stories que leímos de Le Fanú cuando hablamos del post gótico. Sin embargo, llamó nuestra atención por algunas particularidades que explicaremos a continuación.

En primer lugar, el fantasma es muy diferente a lo acostumbrado. La misma autora explica: “- Además, la descripción misma del espectro está construida en oposición con lo que se puede esperar de las historias de terror convencionales” (Samorano, 2011). Esto lo dice con respecto a la descripción de la angelita porque dice Enriquez que el fantasma está a medio pudrir y no habla. Con lo cual nos muestra que la originalidad del fantasma es uno de los elementos más importantes de la historia e incluso así lo considera la misma autora: “Angelita es un fantasma bastante atípico, que se esconde muy poco –un fantasma gore–” (Enriquez, 2012. Página 12. El desentierro de la angelita. El cuento por su autor. Argentina). Su significado quizás está más allá del objetivo de estas páginas pero podemos usar lo que hemos estudiado hasta ahora para analizarlo. Así, podemos asegurar que lo que busca la autora es causar miedo por las reacciones que vemos en sus personajes.

Por ejemplo, nos dice que “parecía una explicación posible hasta que mi abuela se enteró de los huesitos y empezó a arrancarse los pelos y gritar” (Enriquez, 1). Otro momento donde vemos que la autora busca causar miedo es el siguiente: “No le provoqué ni una tos, nada más yo quedé con restos de carne en descomposición entre los dedos enguantados y a ella le quedó la tráquea a la vista” (Enriquez, 2). Esta es una gran imagen, muy grotesca, que se nos queda plasmada tras leer el cuento.

Hemos dado un par de ejemplos de que la autora busca dar miedo, pero podemos preguntarnos ¿por qué nos da miedo? Según vimos con Adolphs y Grey, lo que vemos retratado en los personajes podría ser un miedo innato. Hay diferentes razones por las que causa miedo, algunas de las cuales pueden ser por el miedo a la muerte (y peor aún, la muerte de un bebé que es de alguna manera más antinatural que cualquier otra), aunque también podemos interpretar que este es el miedo a objetos inanimados ya que un cuerpo muerto, por supuesto, no debe moverse. Cualquiera de las dos opciones entra en el listado proporcionado por Gray cuando analizamos el miedo, por lo que podemos asegurar que este es un cuento “de miedo” según lo definimos antes (un cuento que busca causar miedo en los lectores, personajes o a la misma autora).

Es momento de pasar al lugar donde esto sucede. Hay dos espacios donde se desarrolla el cuento: la casa donde creció la protagonista y su departamento, donde vive siendo una adulta joven.

En primer lugar veamos cómo construye el espacio de la casa de la infancia. El patio lo retrata como un lugar feliz, lleno de aventura: “Yo adoraba la lluvia porque ablandaba la tierra seca y permitía que se desatara mi manía excavatoria. ¡Qué de pozos!” (Enriquez, 1), pero también lo retrata como digno de temer. El primer objeto que encuentra es una piedra con forma de cara describiéndola así: “De un lado era lisa, del otro unas muescas formaban los claros rasgos de una cara sonriente” (Enriquez, 1). Esta es una cara que prefigura la del bebé muerto por lo que desde un principio nos inyecta un poco de angustia para irnos preparando a lo que vendrá. En cuanto al lugar, lo describe con pequeñas pinceladas: “Si finalmente llovía, fuera garúa o tormenta, cerraba puertas y ventanas y subía el volumen del televisor hasta tapar el ruido de las gotas y el viento –el techo de su casa era de chapa–,”(Enriquez, 2). Tenemos entonces que la casa tiene un patio, una pileta, techo de lámina (como diríamos en México, ella lo llama “casa de chapa”) y el centro principal de este lugar es un espacio de piso de tierra porque es aquí donde la niña hace sus descubrimientos: “La tierra del fondo albergaba pedacitos de botellas de vidrio color verde” (Enriquez, 1). De acuerdo con lo que nos decía Pimentel, aquí Mariana Enriquez está haciendo una descripción para crear el espacio de la infancia. Hay otros elementos que refuerzan este piso de tierra, como la abuela cuando huele la tierra mojada, el petricor: “Pero ella, nada, evasiva, con la palita en la mano, frunciendo la nariz para oler la humedad en el aire” (Enriquez, 1), y los distintos objetos que encuentra allí. Entonces tenemos que este espacio Mariana Enriquez lo describe como un sitio bello, emocionante, pero también lleno de misterios de los cuales uno resulta terrible.

En cuanto al segundo espacio donde se desarrolla la acción, tenemos el departamento, el que vive cuando ya es adulta. En contraposición de la casa que es bella y emocionante (aunque terrible), la de adulta es una casa bastante común y aburrida. Pocas cosas dice de ella y todas son triviales. Utiliza la técnica de la descripción, también como lo comenta Pimentel, para darnos una idea de dónde vive: “Me levanté y salí corriendo hacia la cocina” (Enriquez, 2): “Me seguía por toda la casa. Me esperaba atrás de la cortina del baño cuando tomaba una ducha; se sentaba en el bidet cuando yo hacía pis o caca; se paraba al lado de la heladera cuando lavaba los platos y se sentaba al lado de la silla cuando yo trabajaba con la computadora” (Enriquez, 2). En este caso vemos que el departamento funciona como un referente extratextual, como decía Pimentel, porque es un simple departamento y cualquiera que nos imaginemos sirve igual que el de este relato.

Hay un tercer lugar y es la ciudad. Desde que la angelita está en el departamento vemos que desea salir: “Señalaba con el dedo hacia afuera, hacia la ventana y la calle, y así me di cuenta

de que era de día” (Enriquez, 3). Esto nos recuerda lo dicho por Bachelard con respecto a la dualidad dentro fuera. Parece que la ciudad es todo otro mundo muy distinto de la simplicidad del departamento. Entonces la protagonista sale de aquel sitio plano y va hacia la ciudad:

Poco después saqué a la angelita a la calle. Nada. Salvo ese señor que la miró de pasada y después se dio vuelta y la volvió a mirar y se le descompuso la cara, le debe haber bajado la presión; o la señora que directamente salió corriendo y casi la atropella el 45 en la calle Chacabuco (Enriquez, 3).

Es claro que la ciudad interesa a la angelita y cuando la exploramos llega una creación del espacio que Bachelard llama “descripción de tour”:

La cargué en la mochila con su máscara puesta y nos tomamos el 15 hasta Avellaneda (...) Hay muchas heladerías sobre la avenida y mucha gente torpe. Cruzamos la plaza caminando, después pasamos por el Sanatorio Itoiz, donde se murió mi abuela, y finalmente rodeamos la cancha de Racing. Atrás estaba mi casa vieja, a dos cuabras de distancia del estadio (Enriquez, 4).

El último lugar que visitamos es la casa de la niñez pero la encontramos cambiada:

Ahí, donde solía estar el cuadrado de tierra, había una pileta de natación de plástico azul, empotrada en un hueco del suelo. Evidentemente habían levantado toda la tierra para hacer el hoyo, y con esa acción habían tirado los huesos de la angelita vaya a saber dónde, los habían revoleado, se habían perdido (Enriquez, 4).

Como lo mencionamos antes, cuando analizamos el cronotopo, el tiempo afecta el espacio porque son una entidad emparejada. Por esto cuando volvemos a la casa de la niñez pero diez años más tarde, ya no es la misma. De igual manera esto nos recuerda lo dicho por Bajtín en el mismo apartado porque él considera que el tiempo es el que hace cambiar a los personajes y sin duda aquí vemos esto. El personaje de Enriquez ya no es la niña que se maravilla de todo lo que encuentra sino que es una persona ansiosa, cansada y, podemos decir, aburrida. Parece que la mujer del cuento se ha vuelto como el departamento porque también lo poco que la describe lo hace como lo hizo con el departamento donde hace un referente extratextual de una casa cualquiera. La infancia quedó atrás y con ella lo que hacía especial a ese tiempo. Ahora todas las casas son lugares aburridos y planos, con la diferencia de que tenemos una angelita correteándonos por todos lados, recordándonos que los miedos infantiles, sobre todo a la muerte, siguen vigentes y pueden ser tangibles.

5.2 “La criatura” – Bibiana Camacho

Bibiana Camacho es una autora nacida en la Ciudad de México en el año 1974. También gusta mucho de escribir sobre temas sobrenaturales y meterse en literatura fantástica. Como ella misma dice, le gusta bastante el concepto de *unheimlich* porque considera que siempre existe algo de ello en sus cuentos: “a mí lo que me interesa es que lo siniestro salga a la superficie como pequeños hongos” (Letras Libres, 5 de julio, 2019).

En cuanto al relato que analizamos, la historia narra lo siguiente: una pareja de esposos de la tercera edad vive una monótona existencia que solo varía cuando es temporada de lluvia la cual aterroriza a la esposa quien, tiene constante miedo a que se inunde su hogar. Un día aparece en su jardín una criatura parecida a un gusano que al marido le causa ternura pero a la señora le horroriza y él decide adoptarlo como mascota mientras ella acepta a regañadientes porque al menos les hace compañía. A continuación, vemos el deterioro mental del esposo: va perdiendo la memoria al grado de que ya no reconoce nada salvo al gusano mascota. Pasa el tiempo y vuelven las lluvias a la par que el insecto desaparece y el señor va quedándose como un vegetal. Cuando la criatura regresa ha mutado en un ser aún más horrible que la esposa apenas tolera. Luego, inevitablemente, el hombre fallece, aparentemente de complicaciones ligadas a la edad y la mujer se queda sola con la bestia. Al finalizar la narración tenemos un final abierto que puede ser interpretado de distintas maneras. Aparentemente ella también muere y queda en una especie de limbo idéntico a su hogar en vida, o quizás sigue viva pero atrapada con la criatura que se convierte en su esposo o algo entre las dos interpretaciones.

En esta historia sobran los motivos para decir que es un cuento de miedo. Desde el inicio, antes de comenzar la narración, encontramos a la protagonista teniendo un sueño angustioso que nos pone el tenor de lo narrado: “Por más que intentaba quedarme en el suelo, mis rodillas se flexionaban y volvían a impulsarse, no sabía cómo detenerme; empezaba a tener miedo, cuando un grito de Roberto me despertó” (Camacho, 9). Como señalamos antes, decimos que un cuento es “de miedo” cuando alguno de los involucrados tiene dicho sentimiento y aquí es muy claro que la mujer lo experimenta. Después tenemos a la criatura y esta es el claro ejemplo de que la autora busca causar miedo: “Al acercarme lo vi: era un gusano enorme y gordo que se retorció entre las manos huesudas de Roberto. Me dio asco y, tranquilizándolo, le pedí que se deshiciera

del bicho gigante, blanco y pegajoso que causaba repulsión” (Camacho, 10). La apariencia desagradable del bicho, combinada con la apariencia decadente de Roberto es claro que buscan causar miedo. Incluso considero que la autora disfruta creando este sentimiento, lo cual se percibe en su descripción y como lector se disfruta el desagrado que causa; cuando el monstruo sufre su metamorfosis, también podemos ver la atención al detalle que pone Camacho en el afán de hacer horrenda a la bestia:

De pronto Roberto entró y dijo: mira, regresó y me mostró un animal todavía más feo que el anterior, una especie de escarabajo amarillo con alas peludas y espesas. Era demasiado grande, del tamaño de un gato pequeño, pero lo más atemorizante era un cuerno negro, largo y puntiagudo que le salía de la frente. Grité y me cubrí el rostro, horrorizada mientras Roberto le acariciaba el cuerno (Camacho, 12).

Por último, el final abierto que mencionamos antes busca dejarnos en la angustia de la soledad. Quiere causar miedo al dejarnos suspensos en medio de un vacío atemorizante:

Ahora la oscuridad me rodea, escucho perfectamente mi respiración, el crujido de las puertas hinchadas por la humedad, los pasos de alguien que corre por la calle para resguardarse de la lluvia, el ronroneo metálico de la criatura escondida en algún rincón de la casa y la pesada respiración de Roberto que seguro está dormido en el cuarto. Trato de llegar a la andadera, poco a poco, pero llueve, llueve mucho y veo sombras en las paredes y en el reflejo de las ventanas. Roberto no despierta a pesar de mis gritos y la criatura tampoco se acerca para, al menos, hacerme compañía. ¿Será que estoy sola? (Camacho, 15).

Este último fragmento sirve perfectamente para averiguar en qué segmento de la lista de Gray encontramos los miedos que narra Camacho. En el final del cuento estamos en medio de la nada, algunos hemos presenciado ese silencio, tan profundo, que escuchamos nuestra propia respiración; es un clásico escenario de un sueño donde no podemos movernos y en la lista de Gray diríamos que este miedo encaja en la “falta de estímulo” total: no oír, no ver, no sentir nada causa bastante miedo. Pero no es lo único que busca transmitir dicho sentimiento en este cuento. Por supuesto que la criatura en sí misma es la fuente primordial de miedo y ella la clasificaría en miedos "evolutivos": los humanos (y me parece que la mayoría de animales) le tienen miedo a criaturas que tengan formas extrañas que nunca antes hayan visto. Mismo caso de la lluvia: el constante repiqueteo del agua en el techo de los esposos busca apelar a nuestro instintivo miedo de dicho elemento. Sin mencionar que tenemos otros tipos de miedo cuya presencia es obvia aunque no tan clara de ubicar, como son el miedo a la soledad, a la vejez, a la enfermedad, entre otros. Sin duda este es uno de los cuentos que analizamos que más claramente ejemplifican cómo una autora busca causar miedo en su público.

Otro aspecto que causa temor es cuando lo extraño, lo ajeno, se inserta en el espacio conocido. No solo recuerda la vulnerabilidad del hombre ante lo que no conoce, sino que transforma la vida cotidiana y afecta la vida de los personajes.

En cuanto al espacio donde se desarrolla el cuento, es posible encontrar dos aunque en realidad solo es uno con diferentes focalizaciones. Sin duda podemos decir que todo el cuento transcurre en la casa propiedad del matrimonio, por lo cual debemos prestar importancia a su estructura.

Comienza la autora diciendo: “Había muchos truenos y relámpagos y a cada rato me paraba a rondar por la casa, prender las luces, verificar que las ventanas estuvieran bien cerradas” (Camacho, 10). Aquí vemos una descripción (que, como hemos visto es la génesis del espacio) donde encontramos varias características que le serán propias de la casa. Por un lado, tenemos que es notablemente grande: en el fragmento anterior conocemos sus inusuales dimensiones: siempre narra que la distancia de un punto a otro es muy grande, en este caso las varias luces y ventanas pero también lo leemos aquí: "Cada vez que me acercaba al sitio de donde provenían los ruidos, éstos cesaban de inmediato y luego los escuchaba en otro lugar más lejano; en el baño, en la recámara, en la cocina, en el jardín" (Camacho, 12). Entonces vemos que el gran tamaño de la casa es su propiedad primordial, la cual nos recuerda a la época victoriana. Aunque la casa de esta pareja podría ser de dimensiones comunes, por la manera de narrar nos recuerda aquellas grandes habitaciones donde sucedían los cuentos de fantasmas. Es casi un laberinto: “A veces se levantaba de un sillón, dejaba el periódico al lado y caminaba hacia el pasillo, luego se quedaba parado durante unos breves segundos que a mí me parecían eternos, para luego seguir su camino al baño, a la cocina o al jardín con pasos vacilantes y la mirada extraviada” (Camacho, 12). No decimos que es un laberinto porque, aunque desorientados, los protagonistas no se pierden: siempre saben que están en la cocina o el baño, pero en ocasiones pareciera ser de dimensiones gigantescas.

La segunda característica del inmueble es la hostilidad contra ella. Podemos decir que es una casa endeble porque siempre está siendo atacada por la lluvia, aunque también es fuerte, lo suficiente para soportar los embistes del medioambiente. De igual manera, el gusano roe las paredes y muebles de la casa, lo que lo convierte en un parásito de un ente casi vivo. La casa puede simbolizar a los personajes que, lentamente, son consumidos por la criatura.

Dentro de la casa hay distintas habitaciones de las cuales dos toman el papel principal: la cocina y el jardín. El jardín es el lugar donde encuentra al gusano por lo que se vuelve también un lugar poco amable: " Roberto estaba en el patio, frente a las macetas de las buganvilias, estaba

agachado y le temblaban los hombros" (Camacho, 10). Como mencionaba Bachelard, la frontera entre un lugar y otro es importante porque delimita los espacios, es decir, que impide que se mezclen y, por ser un sitio limítrofe, hace que cuando se cruce la frontera entre el jardín y la casa, comience el terror. Es un lugar significativo porque ahí hallan la criatura y ahí muta también.

Entonces tenemos que prácticamente toda la acción se desarrolla en este sitio pero existe otro lugar que, aunque no es real ni siquiera dentro de la ficción del cuento, podemos darlo por hecho como un espacio ya que la narradora nos lo muestra; este es el mundo del sueño. Como lo mencionamos antes, comienza la historia con la cita antes presentada: "Soñaba que corría por las calles de la ciudad y de vez en cuando daba brincos con las piernas estiradas" (Camacho, 9). Y también cuando muere Roberto, tenemos una pesadilla: "Una noche de tormenta soñé con sirenas de patrullas y ambulancias, con goteras en mi rostro e inundaciones que hacían que los muebles flotarán extraviados, chocando con las paredes" (Camacho, 14). Gracias a esta descripción podemos ver ciertas características del mundo onírico: también es grande (pues vemos edificios a lo lejos) y de igual manera resulta atemorizante. Pero decimos que en realidad es una no-casa, según lo dice Bachelard en su poética del espacio: "De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica [...] En el mundo fuera de la casa la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores" (Bachelard, 55). Por esto pensamos que se identifica este mundo de los sueños como una no-casa porque ni siquiera dentro de la historia existe ese lugar; la protagonista incluso sabe que no es real. Al terminar el relato (en el final abierto), podemos interpretar que se quedó ahí atrapada en la pesadilla o la otra vida o su propio infierno; sin embargo, por como lo describe la autora, pensamos que ese mundo no existe en la "realidad" del cuento. Por lo tanto, este lugar del sueño consideramos que también está dentro de la casa porque dicho lugar está dentro de la cabeza de la protagonista que está durmiendo bajo ese techo y es por eso que decimos que todo el cuento transcurre en un solo espacio.

5.3 "El ojo" – Liliana Colanzi

Nacida en Bolivia, Liliana Colanzi (1981) es una escritora que estudió en la universidad de UPSA en su país natal y luego obtuvo un máster por la universidad de Cambridge. Igual que

otras autoras, tiene una predilección por la literatura fantástica y en el cuento elegido se inclina más al cuento de miedo que a la fantasía.

El cuento que analizamos de ella narra lo siguiente: la protagonista es una estudiante universitaria en quien notamos de inmediato angustia y ansiedad por culpa de su madre. La historia comienza cuando le asignan un trabajo grupal con un muchacho desobligado por el cual siente atracción. No obstante, el joven le deja todo el trabajo por su cuenta por lo que siente un rencor hacia él, y al iniciar el relato lo encuentra paseando con otra chica cuando había asegurado que estaba enfermo.

Vemos entonces la relación que tiene con su madre y descubrimos que esta es una persona sobreprotectora obsesionada con la religión, para quien cualquier desatino de la hija es una vía para el pecado. Tras un regaño que se advierte cotidiano durante la cena, descubrimos que la estudiante tiene problemas emocionales y se vale de la autolesión para manejar la ansiedad que le provoca la madre, quien pareciera siempre estarla vigilando, como un ojo que todo lo ve y que la hija encuentra en las muñecas dentro de su cuarto, como si siempre estuviera siendo vigilada.

Cuando llega la hora de presentar el trabajo grupal, la muchacha piensa vengarse del joven pero este simplemente no acude más a clases. La joven entristece, aunque está más preocupada por la calificación, que espera sea muy alta; sin embargo, y para su sorpresa, la maestra no le reconoce la labor sino que, por el contrario, la reprende pese a que su trabajo es perfecto técnicamente, la profesora le dice que carece de personalidad o identidad. "Piense" le ordena la maestra. Este fracaso le produce más angustia a la joven y al ir al baño decidida a tener una nueva dosis de autolesión, para su horror un ojo emerge de entre el baño claramente frente a ella y todo lo que la joven puede hacer es huir.

En el tercer acto, la protagonista se encuentra de nuevo al muchacho, a quien, como buen adolescente, le resulta poco importante el haber dejado la escuela y casi no se interesa en la chica. En un acto inesperado la invita al cine intempestivamente y la otra acepta, mientras siente los reproches de la madre en la nuca, como si desde casa pareciera observar todos los movimientos de la hija.

Ya en el cine la pareja presencia una película del género "gore", con la cual la autora nos va preparando para algo atemorizante. Entonces, a media película el joven comienza a manosear a la muchacha quien en un principio se resiste, recordando e imaginando las palabras de la madre, pero eventualmente se deja convencer y accede a las caricias del muchacho. En el

clímax de la película, el joven la presiona para que le practique sexo oral y esta al principio lo encuentra desagradable, pero conforme se inmiscuye en ello, lo encuentra seductor. Como si el acto la liberara de las palabras de su madre y del ojo vigilante.

El final es un poco confuso. La escena antes narrada parece que nos prepara para un desenlace sanguinario, pero en el desarrollo de la acción el muchacho se sube la bragueta y termina el cuento. En la mente de la protagonista ha habido una revolución que parece dejar atrás al ojo juzgador y, cuando termina el cuento, nos da la sensación de que más que un final, se trata de un principio. Uno abierto a distintas interpretaciones.

En seguida veremos por qué decimos que es un cuento de miedo. Nos parece aquí que comienza esta orientación desde el momento que la protagonista mira al joven irse con otra: "La chica le pareció un vampiro con zancos" (Colanzi, 1). Podemos considerar que esta referencia es un poco más cómica que está dirigida a causar miedo, pero lo que no es posible es ignorarla. El vampiro, como vimos, es una figura emblemática que nos habla sobre el género del miedo, y tener a esta criatura que acompaña al muchacho en medio de una ciudad hostil, puede ser que busque causar miedo, aunque podríamos hacerla de lado y considerar que solo es una figura metafórica que nos recuerda las relaciones que la protagonista tiene con su madre y su compañero de estudios: ambos toman algo de la muchacha; ambos chupan, consumen: la madre la autoestima y la vida de su hija; el compañero el tiempo, el trabajo y quizás hasta el placer del personaje femenino.

Sin embargo, donde es seguro que la autora busca causar miedo es con el régimen militar impuesto a la protagonista por parte de la madre. Por ejemplo, en el siguiente pasaje: " - Echó el cerrojo a la puerta y se tiró de bruces en la cama, donde sus muñecas –regalos de su madre que no se atrevía a arrojar a la basura– la observaban con sus implacables ojos de vidrio (Colanzi, 2). Es un tema común este de las muñecas que cobran vida en las historias de miedo; podemos pensar en varias películas que tratan el tema. Esto debido, probablemente, a lo que comentaba Freud cuando hablaba de los miedos: el que un objeto inanimado cobre vida es atemorizante, más en el caso de las muñecas quizás porque constantemente se encuentran rodeados de niños y estos son las criaturas más indefensas. Pero sin duda lo que causa más miedo es el hecho de que parecería que la chica es vigilada por medio de estos juguetes de mirada perdida; podemos considerar que el ojo, aunque simboliza a dios, también es una referencia a la vigilancia constante de la madre, por ejemplo, lo vemos cuando nos cuenta sus planes de irse a la universidad para " así alejarse para siempre de la estricta vigilancia de su

madre, de su Ojo que lo abarcaba todo" (Colanzi, 2). Entonces este ojo tiene más significado: a un tiempo es dios que la vigila, pero también es la madre.

Es dicho elemento, el que le da título al cuento, el que en mayor medida busca causar miedo al lector y, si no lo logra, podemos asegurar que a la protagonista sí le causa: "Desde el inodoro, emergiendo en medio de una burbuja de vómito, vio aparecer al Ojo. Carecía de párpado; sin embargo, la chica reconoció en el iris azul oscuro la mirada –¿burlona? ¿amenazante?– de su madre" (Colanzi, 3). Aquí vemos que la autora busca causar miedo mediante la repulsión del inodoro, que sumado con la misma vigilancia de la madre lo vuelve algo siniestro.

Por último, donde podemos apreciar elementos que buscan causar miedo es en el cine. Este es un sitio oscuro, que parece guiarnos hacia el mal ya que la joven nos recuerda las frases bíblicas que le recita su madre. En el clímax de la historia mientras los muchachos se acarician, en la pantalla la autora nos muestra escenas sanguinarias de una película de miedo cualquiera: "y en la pantalla una mujer aullaba, arrollada bajo una cosechadora mecánica que avanzaba enloquecida. Las tripas de la mujer salieron volando a un costado" (Colanzi, 4), lo que parece nos va a llevar hacia un final sangriento o de miedo, aunque al final no pasa nada en la historia sino en el interior de la protagonista:

¿Estás bien?, murmuró el chico, algo molesto, subiéndose la cremallera del pantalón, pero a ella –la cabeza aún apoyada en su entrepierna– ya no la alcanzaban las palabras. El Ojo había desaparecido y la chica podía sentir en sus huesos el crepitar de las primeras bolas de fuego que se dirigían hacia la tierra. Había empezado (Colanzi, 4)

Y así termina la historia que nos cuenta Colanzi, con la protagonista a punto de sucumbir, al menos en su imaginación, al fuego prometido por su madre.

Los lugares donde se desarrolla la acción son, mayormente, sofocantes. Cuando comienza la historia, la joven está atorada en el tráfico con la madre: "Se quedó paralizada en medio del tráfico, demasiado aturdida como para decidirse a avanzar o llamar al chico por la ventanilla del auto - La madre acostumbraba a revisar el kilometraje del auto cada día para asegurarse de que no se fuera a otra parte" (Colanzi, 1) y desde ahí nos encierra la autora: todos los lugares serán claustrofóbicos para la protagonista. El embotellamiento prefigura la parálisis que la protagonista sufre en su vida bajo la mirada vigilante de la madre.

El segundo espacio donde se desarrolla la historia es la casa de la protagonista la cual es bastante común. Presenciamos la cena entre ambas que sucede en la cocina donde, de igual manera, vemos a la madre imponerse sobre la hija. En seguida nos movemos a la habitación de la chica donde sucede el incidente que mencionamos sobre las muñecas y termina en el baño

donde se causa las lesiones para calmar su ansiedad. Como podemos ver, todos los sitios de la casa son sofocantes: el cuarto de ella por las muñecas que observan, el baño porque es el sitio donde se causa las lesiones y principalmente el comedor porque es donde tiene realmente a la madre frente a ella para analizarla como si fuera una prisionera. Pareciera que no hay un solo sitio agradable en este que es el hogar de la joven.

El tercer sitio que conocemos es el colegio. En este caso la autora prácticamente no lo describe. Podemos ver que Colanzi lo que usa principalmente para el espacio es el referente según lo describía Pimentel, es decir, una serie de elementos que el lector ya tiene en su cabeza y que no necesitan un referente especial: la escuela donde acude es como cualquier otra escuela. Lo único que lo hace diferente es el baño donde Colanzi nos da más detalles para crear una vista también hostil:

Las paredes estaban cubiertas de garabatos superpuestos: Puta la que lee esto viva el pichi Yeni ve visiones FEMEN viva el MAS mujeres libres, lindas y locas TE VOY A MATAR PUTA DESGRACIADA. El corazón le golpeaba enloquecido. Se inclinó sobre la tapa rota del inodoro y empujó dos dedos hasta el fondo de su garganta (Colanzi, 3).

A parte de este detalle que le brinda personalidad al inmueble, la escuela es un espacio cotidiano. De igual manera lo es el último sitio donde nos ubica el cuento, esto es, el cine. Tampoco hace demasiado por describirlo Colanzi y solo nos da detalles mínimos: es un cine y está oscuro. De todas las autoras es quizás quien menos le dedica tiempo a construir espacios porque lo que busca es que nos centremos en lo que siente la protagonista. Lo que causa miedo no está ahí afuera, sino adentro. Lo atemorizante, personalizado por la madre, está en el peor lugar de todos porque no se puede huir de allí: la cabeza de la protagonista. Por eso al final es posible decir que la muchacha triunfa quitándose el yugo de la madre; casi podemos imaginarla sonriendo en el cine recargada en el muchacho por quien hasta el interés ha perdido, aunque sienta el temor a morir quemada por las bolas de fuego que parecieran a punto de atacarla.

5.4 “La escalera rota” - Elpidia García

Elpidia García (1959) es la autora quien consideramos que llegó al mundo literario casi de manera accidental. Antes de escribir trabajó más de 30 años en las maquilas de Ciudad Juárez y de no haber perdido su empleo quizás seguiría ahí según lo narra ella misma. Cuando se queda desempleada comienza a escribir un blog que le daría reconocimiento hasta lograr el

premio de Publicaciones Instituto Chihuahuense y desde entonces la encontramos en la industria literaria.

Lo que vivió dentro de la maquila lo transmite en este cuento porque el mismo se desarrolla dentro de las paredes de una fábrica. Comienza la narración adentrándonos en la maquila donde encontramos un constante ajeteo con trabajadores yendo y viniendo pero, principalmente, cantando. La protagonista nos narra melancólicamente cómo antes ella también formaba parte de este grupo de trabajadores que pasan los días construyendo aparatos de televisión. Entonces nos enteramos de que ella es un fantasma quien pena entre los muros del edificio.

En sus recorridos se topa con otros seres que se encuentran en la misma posición que ella. Nos cuenta la historia de un hombre que tiene una cortada en el cuello y pasa su existencia ocultando navajas para tratar de evitar lo que le sucedió a él; ese otro solo nos dice que va por la vida con cara de asustado. En contraste, cuando la protagonista mira hacia la ventana con tristeza, encuentra una ciudad rebosante de energía.

Vemos cómo estos tres espíritus casi no se entrometen con los vivos y se limitan a observarlos. Parece ser que la memoria de ese lugar es lo único que los ata al sitio y la mujer que nos cuenta la historia va cada vez más perdiendo la noción de dónde está. En un momento casi desaparece hasta que recuerda la canción que le gustaba cantar en vida y se rescata a sí misma del olvido.

Para pasar el tiempo contempla a los trabajadores así como los compañeros y en pocas palabras nos explica cómo llegaron ahí. Uno de ellos pereció en un accidente prensado por una máquina y de ahí el rostro de miedo que le quedó para la eternidad. El otro fantasma murió al cortarse a sí mismo con una navaja al quedarse dormido sobre ella. Todo esto sabemos que no se lo contaron ellos sino que lo sabe instintivamente, como si cuando murieran formaran parte de una mente colectiva.

De esta manera la protagonista pasa su existencia, mientras el mundo real sigue transcurriendo y cambiando con los años hasta que finalmente se marcha a un plano superior a este donde habitó mucho tiempo.

Aunque en definitiva este cuento transmite más melancolía que miedo, aquí creemos que entra en el género de miedo por distintas razones. En primer lugar, por tratarse sobre fantasmas porque entra directamente en la tradición de la *ghost story*. Comparado con el cuento de Mariana Enriquez, aquí los fantasmas son más similares a lo que hemos visto comúnmente, es

decir, son personajes inmateriales cuya principal acción es penar en el sitio donde habitaron en vida.

Claro que, de acuerdo con lo antes dicho, mencionar un tópico no garantiza que se hable de tal o cual género, es decir, que solo hablar de fantasmas no es suficiente para contemplarlo dentro del género de miedo. Existen otros puntos que pensamos que buscan llevar hacia este terreno. Por ejemplo, cuando describe a los compañeros de la protagonista lo narra en estos términos: “René, el que tiene una cara muy pálida y la marca de un corte en el cuello. Va por ahí ocultando las navajas de seguridad que se encuentra mientras llama a su esposa Laura. Y Otoniel, el de los ojos espantados” (García, 11).

Podemos ver elementos que podrían buscar causar miedo como lo son el corte en el cuello y la cara de espanto del otro sujeto. Sin duda esto causa miedo, si no en el lector, por lo menos sí lo hace en la narradora, quien admira sorprendidos a sus compañeros.

En este otro fragmento encontramos algo similar: “- Después de que me entretengo mirándolos un rato, las formas mudas se distorsionan hasta convertirse en un cuadro en el que los ojos y las bocas se desfiguran. Los colores de sus ropas y de las cosas se escurren transformándose en una obra grotesca. Las paredes del edificio se curvan y amenazan con derrumbarse y aplastar todo” (García, 12). El miedo a los rostros y figuras distorsionadas lo consideramos aquí hereditario. Quizás sea parte de cuando éramos cazadores recolectores que una cara desfigurada sería señal de peligro. Aquí la escritora trata de causar miedo con la expresión de los personajes desencajados.

Finalmente, el párrafo que sigue consideramos que muestra una escena bastante conocida: “Cuando vuelvo a tomar conciencia de mí, despierto con la sensación de alguien a quien hubieran enterrado vivo y lograra sacar la cabeza de la tierra para aspirar una bocanada desesperada” (García, 12). El miedo de ser enterrado vivo nos parece de los más universales entre los seres humanos. Tenemos imágenes como esta, por ejemplo, en Edgar Allan Poe y creemos que este miedo entra perfectamente dentro de un temor heredado, que forma parte de toda nuestra especie. Por esto, nos parece que el presente cuento entraría en la categoría “de miedo”, porque busca causarlo en nosotros y sin duda lo causa en sus personajes, quienes se muestran temerosos igual que desesperados.

En cuanto a los lugares donde se desarrolla solo tenemos un espacio ambivalente que crea una dualidad maravillosa. Sin duda todo el cuento está encerrado en las paredes de la fábrica pero, junto a esta, va emparejado el espacio exterior que es la ciudad, en un juego de adentro y afuera

para los personajes, donde la muerte está en la fábrica y la vida en el exterior. Según lo que mencionábamos cuando leímos de Bachelard, el límite u horizonte de un sitio es importante cuando narramos, así que analizaremos este espacio emparejado con el exterior.

La fábrica es grande, luminosa, llena de una vida que le inyectan los trabajadores pero que los fantasmas solo pueden añorar, aunque en sí misma es un lugar cotidiano. Por el contrario, el exterior es un sitio lleno de vida por sí sola lo que les brinda la dualidad que mencionamos porque, a pesar de que el exterior carece de personas, está en continuo movimiento.

También el tiempo del cronotopo transcurre de manera distinta adentro y afuera de la fábrica. Adentro pareciera que se ha detenido por completo. Aunque en ocasiones vemos referencias a que sí cambia el tiempo, por ejemplo los conocidos de los fantasmas se han marchado y llegan nuevas personas, estas parecen ser parte de un sitio inmóvil. Mientras tanto el tiempo que corre afuera va de manera veloz y furibunda: “Me asomo a las ventanas y veo el fluir interminable de los coches en las cuatro calles que rodean el edificio” (García, 15). Cambian los luces, el paisaje, las estaciones, hasta los autos. Podemos asumir por esto que han transcurrido años desde la muerte de estos y, cuando termina la historia, ha avanzado el tiempo tanto que podría ser que la fábrica misma deje de existir. Por esto decimos que el sitio donde sucede la acción es uno pero que se compone de dos elementos indivisibles porque, según lo antes analizado, el dentro y el fuera forman una unidad y en este cuento Elpidia García desarrolla la acción dentro y fuera de la fábrica, que tiene dos maneras de correr el tiempo distintas, dos existencias diferentes y dos finales contrastantes porque la fábrica parece que deja de existir y el otro tiempo inunda esta cuando se acaba el cuento.

5.5 “Nam” - María Fernando Ampuero

María Fernanda Ampuero es de las escritoras que consideramos son rock stars dentro del escenario de la literatura actual. Lo decimos porque constantemente está dando entrevistas, conferencias; es una autora obligada en todas las ferias del libro. Incluso recientemente se realizó una colección del FCE (Vientos del Pueblo) donde los editores buscaron reunir a autores de suma importancia para México y junto a escritoras como Rosario Castellanos y Nelly Campobello, encontramos a Ampuero.

Nacida en Ecuador en 1976, cuenta con tres libros y ha recibido distintos premios, entre ellos el Hijos de Mary Shelley. Su literatura usualmente se enfoca más a lo realista pero algunas

veces incluye elementos fantásticos en lo que escribe. La historia que analizamos de ella cuenta lo siguiente.

Una joven estudiante de secundaria inadaptada comienza a juntarse con otra chica que tendría todos los elementos para ser popular, pero debido a su nacionalidad estadounidense es relegada por sus compañeros y se convierte en una paria igual que la protagonista. Cuando comienza la historia, tenemos a las dos chicas conviviendo en casa de la extranjera con quien la primera siente una afinidad por la música e innegablemente una atracción física también. Sumado a esta, la estadounidense tiene un hermano que también le resulta atractivo a la muchacha, por lo que convivir con ellos dos le resulta una experiencia de ensueño.

Conforme avanza la tarde, conocemos distintos detalles de la familia de los hermanos: lo más importante es la relación que tienen con sus padres: la mamá trabaja todo el día por lo que los dos se encuentran solos todo el tiempo y del papá no tenemos rastro: solo se deja percibir como una presencia cuya ausencia ocupa el cuento.

La acción podemos decir que es poca en el desarrollo del cuento: más allá de explicarnos la vida que tienen estos en común, sucede poco. Lo que es de reconocerse son los trazos con los que describe Ampuero a los dos norteamericanos: es una carta de amor. Los detalla de manera tal que parecen etéreos, seres hermosos que se dignan a convivir con la otra quien se describe como “fea, rara, gorda”.

Mientras revisan la música y fotos de los padres, descubrimos que el papá estuvo en la guerra de Vietnam o “nam”, que al parecer es como algunos veteranos le llaman a este evento, palabra que le da nombre al cuento. Luego de pasar la tarde como “un matrimonio de tres”, la madre de estos llega y termina la divina convivencia que tuviera el trío de adolescentes.

El clímax es súbito: llega la mañana siguiente cuando se tienen que ir a la escuela de nuevo y la protagonista sufre de un dolor de estómago tal, que le urge a ir al baño. Los hermanos le prohíben terminantemente que pase al baño de la habitación de los padres pero ella, por supuesto, los desobedece y entra.

En la habitación descubre un ambiente nefasto que ya mencionamos, y del mismo sitio asqueroso emerge una figura que al parecer la ataca. Ese es el único momento de miedo que encontramos en el cuento pero es bastante para considerar que el relato entra en la categoría "de miedo" dado que la figura asemeja una criatura de Frankenstein o cualquier otro monstruo. Descubrimos que la criatura es el padre de los niños y estos se sienten molestos por haber sido

desobedecidos por lo que deciden no volver a ver a la protagonista. En total melancolía el relato nos cuenta que años después supo que la hermana había fallecido en otra guerra, lo que de alguna forma recrea las generaciones de soldados estadounidenses muertos en combate.

Como podemos ver, este cuento es principalmente realista. De hecho lo escogimos porque apoya la teoría que antes dijimos de que el miedo no necesariamente está emparejado a la fantasía. Todo lo que sucede en este cuento es perfectamente plausible, incluso podría ser autobiográfico pero esto no es importante para nuestro estudio. Lo que llama la atención es que es un cuento no fantástico pero que sin duda busca evocar miedo.

Podemos ver cómo Ampuero va construyendo esto poco a poco porque, por ejemplo, nos dice: “Con ella río como si en mi casa no pasara nada, como si mi papá me quisiera como un papá. Río como si no fuera yo, sino una chica que duerme feliz. Río como si no existiera lo salvaje” (Ampuero, 9), donde contrasta lo maravilloso de la casa de estos jóvenes con la dura realidad donde vive la protagonista de la cual solo nos da un esbozo y no dice más, aunque en situaciones así es mejor no saber.

Después llega el momento cuando sabemos de la existencia del padre:

Luego, detrás de esa página, hay otra foto ante la que callamos: papá de pie, vestido de militar. Lieutenant Mitchell Ward. Él fue a Vietnam. Los dos, Diana y Mitch, dicen la misma frase a la vez, como una sola persona con voz masculina y femenina. Él fue a Vietnam. He went to Nam. Nam. Vuelve la sombra, esa falta de luz que ahoga, el silencio como un mar bravo (Ampuero, 9).

Aquí vemos cómo Ampuero usa la voz al unísono de los gemelos para buscar causar desagrado a la audiencia. Por alguna razón, quizás por el Doppelgänger, los gemelos causan desconcierto y por lo mismo muchas veces aparecen en cuentos “de miedo”, y a la mente nos viene la escena por excelencia: las gemelas en el pasillo de una mansión en la película *The Shining*, basada en la obra de Stephen King. Aprovechando este desconcierto y haciéndolos repetir la misma frase al unísono hasta que casi se apaga su voz para dejar luego todo en silencio, es claro que la autora busca producir miedo.

Antes de llegar al climax tenemos una prefiguración de lo que vendrá en seguida: " - Sueño que a Diana la persiguen unos perros negros, que me pide ayuda y yo no puedo hacer nada. Escucho gritos, gritos de hombre. Incluso con los ojos abiertos sigo escuchándolos " (Ampuero, 9). Como bien sabemos, no pocas veces el perro negro es mostrado como el símbolo del diablo y es usado porque un perro ladrando es un temor muy instintivo: basta con cruzar frente a uno

y, aunque esté amarrado, hasta la persona que más adore a los animales querrá cruzarse la calle por precaución. En la ficción estos ladridos se convierten en gritos de hombre que nos entregan el punto climático del cuento:

No sé qué tengo encima. Ha caído sobre mí una cosa informe, aterradora. La tengo sobre mi pecho y no puedo moverme. Intento gritar y no me sale ni un sonido. Tiene cabeza, es un monstruo. Su rostro, dientes amarillos y rabiosos, está pegado al mío. Apesta a carroña. Farfulla cosas que no entiendo, hace ruidos animales, gruñidos, estertores, me babea. Pone una manaza en mi cuello y aprieta y veo en esos ojos rojos que va a matarme, que me odia y que voy a morir. Voy a morir. Dios mío. Por favor, dígo en mi cabeza, por favor (Ampuero, 10).

Este es el centro de toda la historia. Así como Ampuero magistralmente retrata la tarde con los adolescentes como si fuera un edén, con la misma maestría nos presenta una criatura temible: la animalización del hombre. En primer lugar, no tiene forma. Algo informe sin duda es digno de causar miedo sobre todo cuando se encuentra encima de uno. Ella intenta gritar pero no le sale la voz, un clásico recurso que sucede muchas veces cuando se tiene una pesadilla debido a la parálisis del sueño; Ampuero nos tiene agarrados y no podemos ni movernos para defender nuestra vida.

La descripción de la criatura también es atroz. Dientes. Rabia. Apesta a carroña. Habla en un idioma que no conocemos y gruñe como una fiera. Sus enormes garras le sujetan el cuello y la protagonista primero piensa que la va a matar. Luego lo acepta. No pregunta ni teme sino que lo afirma: voy a morir, dice. Casi resignada, muerta de miedo. Así podemos constatar que Ampuero busca causar miedo, creo que lo logra en sus lectores pero como no podemos asegurarlo, decimos que en quien sin duda lo causa es en su personaje. La niña está lo más asustada que se puede estar, por lo que consideramos que aunque en este cuento no ha habido nada fantástico, es decir, nada que rompa la realidad dentro de la ficción; sí tenemos un elemento que causa miedo, por lo tanto este también es un cuento que consideramos “de miedo”.

Los tipos de miedo que aquí encontramos son muchos de la lista de Gray. Miedo a lo desconocido que conforma el padre antes de saber de qué se trata. La figura que se repite como Doppelgänger. El miedo a los animales en forma de los perros del sueño y la bestia que ataca a la niña. Pero también tiene un componente bastante terrible: el miedo social. Como vimos antes, Gray junta todos estos en un gran grupo donde tenemos miedos como la soledad, la ansiedad social y nuestra protagonista parece sufrir todas estas. Al final no sufre la muerte ni una mordida de la bestia sino algo peor: el rechazo. Pierde a sus amigos y amantes (en el sentido

estricto de la palabra: alguien que ama), lo que es peor que otros tipos de miedo. Así que en este cuento nos enfrentamos a un temor más grande que los monstruos y lo que es peor: ella pierde ante dicho temor; se queda sola.

En cuanto al sitio donde se desarrolla el cuento, podemos decir que se trata (igual que en el caso de Elpidia García) de un solo sitio pero donde este tiene distintas focalizaciones. La mayor parte de la acción se desarrolla en la habitación de la compañera de escuela, Diana. Sin duda un elemento es el que marca la casa de la amiga: “De fondo, la gigantesca bandera estadounidense de su padre” (Ampuero, 9). Una vez más vemos cómo la descripción se usa para crear el espacio. Con el simple elemento antes descrito podemos asumir varios puntos de los habitantes: de dónde son pero también que están orgullosos de su nacionalidad.

Estos elementos en las paredes le dan personalidad a la casa que no es enorme, de hecho la protagonista considera que es pequeña en comparación de otras casas y podemos decir incluso que es demasiado chica: “En el comedor, que es también la sala, hay fotos en las paredes.” (Ampuero, 9). Sin embargo, no nos da la sensación de un lugar desagradable. Las fotos colgadas brindan un sentimiento acogedor, la chica se siente en confianza, como si fuera la familia la que le falta.

Claro que todos estos elementos agradables sirven para darle peso a la habitación central. En contraste, resulta aún más desagradable. El detalle con el que Ampuero la describe es tal que dentro de lo terrible que la cuenta, podemos notar cómo disfruta (igual que Mariana Enriquez) crear un escenario desagradable y mostrárselo a sus lectores:

Allí dentro parece una pecera de agua espesa, como líquido de embalsamar. En el aire flotan hilachas de polvo y hay un olor que agobia, pica. Ácido y dulce y podrido, gas lacrimógeno, mil cigarrillos, orina, limones, lejía, carne cruda, leche, agua oxigenada, sangre. Un olor que no sale de un cuarto vacío, del cuarto de unos padres (Ampuero, 10).

El cuarto del padre nos remite de inmediato a la crudeza de la guerra. Igual que en el cuento de “La escalera rota”, en “Nam” la acción sucede en un solo sitio que se despliega en una dualidad para mostrarnos dos distintas facetas del hogar: el maravilloso y el terrible que nos da miedo.

Conclusiones

Sin duda el presente estudio nos dejó mucho aprendizaje: algunas cuestiones que nos planteamos al inicio fueron reforzadas pero muchas otras las descubrimos con gusto por el conocimiento que nos fueron dejando. En seguida analizaremos las conclusiones que encontramos en nuestro estudio.

En un inicio entramos a oscuras en el tema del miedo sin advertir que resultaría un tema demasiado amplio para ser abarcado desde una sola óptica. Comenzamos analizando el tema del miedo ya que era necesario saber de qué hablábamos cuando decíamos que una historia causaba o buscaba causar miedo. Para lograr dicho objetivo lo seccionamos y analizamos desde diferentes perspectivas iniciando con una postura biológica.

Como vimos, existen distintos tipos de miedo. Por un lado tenemos lo que nos causa miedo como raza humana y que se encuentra unido a lo más instintivo de nosotros: los miedos innatos o *predisposición biológica*. Encontramos luego otros tipos de miedo que se aprendían en el transcurso de la vida de un individuo y a estos los llamamos *miedos por influencia ambiental* (Andre, 45) y así vimos que, aunque son amplios, los miedos que sentimos se pueden dividir en estos dos grupos.

Luego buscamos una clasificación sobre cuáles son los miedos que embargan a los seres humanos y aunque pueden ser muy amplios (pues existen miedos muy diversos) encontramos una clasificación que nos parece satisfactoria para englobar la mayor parte de los mismos. Esta es la que realiza Gray quien los reúne en cuatro grupos: lo intenso, lo novedoso, los miedos evolutivos y las interacciones sociales. Dicha clasificación nos convence porque encontramos que los miedos más comunes se encuentran en esta lista: el miedo a las ratas sería evolutivo, el miedo al dolor entraría en lo intenso, el pánico escénico en interacciones sociales y así consideramos que prácticamente todos podrían entrar en dicho inventario.

Por otro lado, cuando analizamos el miedo desde un carácter fisiológico encontramos que es una perspectiva que, si bien necesita de un estudio más amplio que el realizado aquí, sí logró darnos una idea general de cómo funciona la misma. En general pudimos entender que cuando una persona siente la presencia de algo que considera peligroso, el cerebro emana una serie de químicos que tienen como fin actuar hacia el causante del miedo que puede ser de distintos

tipos (como paralizarse o luchar, según el individuo) y entendimos que esta es una respuesta fisiológica pero el ser humano tiene un raciocinio que le lleva a actuar de determinada manera. Esto sin remedio nos llevó al terreno que más nos costó comprender cuando analizamos el miedo y hablamos de la psicología detrás del miedo.

El estudio de la psicología que encierra el fenómeno del miedo fue bastante complicado. Por fortuna al avanzar en el mismo encontramos que distintos autores referían constantemente a Sigmund Freud para explicar el miedo que encontraban en escritos propios y ajenos por lo que lo tomamos como una dirección para enfrentarnos a tan complejo tema.

Encontramos que Freud tiene un excelente trabajo sobre el miedo, que resultó ser muy conocido entre los analistas del miedo, que se conoce generalmente como “lo ominoso”. En dicho estudio, el padre del psicoanálisis nos habla sobre aquello que nos resulta cotidiano, familiar, mientras que en el lado contrario tendríamos el *unheimlich*, es decir, lo que nos parece extraño, ajeno y por lo tanto nos desconcierta y llega a causar miedo. Fue interesante descubrir cómo él mismo usaba la literatura para explicar el fenómeno del miedo y también intenta agrupar los miedos, pero aun así la lista que encontramos antes nos resulta más adecuada para el tema que desarrollamos aquí. La propuesta por Freud sirvió para fortalecer lo que ya teníamos.

La conclusión que obtuvimos del estudio de “lo ominoso” fue que estábamos en el camino correcto cuando entendíamos los miedos como algo que o bien se encuentra innato en el hombre o lo aprende con algún evento traumático, además de entender que había una relación entre la ficción y el miedo. Con esta limitada, pero útil comprensión del miedo comenzamos a meternos en el tema que nos compete y, esto es, el miedo dentro de la literatura.

Antes de analizar dicho fenómeno nos dispusimos a señalar sobre a qué nos referíamos cuando decíamos que cierta narración causaba miedo así que proseguimos a definir el tipo de cuentos que buscábamos analizar, por lo que fue necesario hacer una reflexión sobre el género que analizaríamos.

Comenzamos recordando que el género de cuentos que buscan causar miedo es, en ocasiones, relegado en diálogos sobre literatura. Los mismos autores lo consideran un género marginal y esto fue una de las razones para escoger el mismo: para intentar darle seriedad. Para hacer esto nos remontamos en el análisis literario y encontramos que varios estudiosos (siendo quizás el más importante de ellos Todorov) hacen un paralelo entre el tipo de literatura que buscamos analizar y la literatura fantástica por lo que necesitamos hacer una desviación para analizar la misma.

Al hacerlo encontramos que existen muchas definiciones de literatura fantástica pero que podíamos acotarlos gracias al trabajo hecho por la maestra Ana María Morales, quien lo definía de la siguiente manera: "concibo lo fantástico como una modalidad específica dentro de un modo discursivo más general que es lo maravilloso" (Morales, VII). Entonces nos preguntamos qué es lo maravilloso y Todorov lo acota como una narración que se sitúa en un mundo que es real para los protagonistas donde sucede un acontecimiento (puede ser tal o un objeto u otro personaje) que rompe las reglas de su realidad. Dependiendo de la actitud de los protagonistas sobre este hecho disruptor, sabemos si tenemos un cuento maravilloso o fantástico, según acepten lo sucedido o lo rechacen.

Entonces lo que concluimos en ese momento es que la literatura que analizamos, aquella que busca causar miedo, tendría relación con el cuento maravilloso porque también tenemos un mundo que los protagonistas consideran normal donde entra un elemento que sale de esta cotidianidad y que busca causar miedo. Encontramos que se cumple en los cuentos del corpus al tener las protagonistas una vida más o menos común donde algo sucede que perturba ese mundo.

En seguida nos encontramos con la necesidad de nombrar este tipo de literatura y al intentar hacerlo, hallamos que existe un abanico de epítetos para nombrar el género, siendo los más difundidos los siguientes: literatura de horror, de terror, de miedo y similares nombres que son menos usados. Para encontrar el que nos parecía más adecuado realizamos un proceso de eliminación. En concreto decidimos no usar terror porque cuando estudiamos el término, notamos que se refería a cuestiones similares a "mucho miedo" o "miedo muy intenso" y al no poder graduar cuánto es mucho miedo, preferimos no usar este. El término horror descubrimos que se refería a una sensación más física: algo similar a la aversión, que consideramos no se acerca a lo que analizamos porque en nuestros cuentos el miedo es algo más sutil. Incluso es algo buscado por los lectores del género, por lo que consideramos que horror remite a algo digno de rechazo pero en nuestro caso es algo deseable. Por este proceso de eliminación concluimos que el término apropiado, y el que usamos finalmente, es "cuento de miedo", dando por hecho que al hacer esto abríamos la puerta para usar "literatura de miedo", "novela de miedo" y similares ya que consideramos el miedo como el punto central de estas obras. No el único, sin duda, porque siempre hay espacio para otros como la crítica social o la didáctica, pero en el fondo el punto que consideramos más importante en dichos escritos es que causan miedo (o al menos es lo que buscan).

Acto seguido llevamos a cabo un recorrido sobre lo que llamamos “literatura de miedo” y que los autores llaman “horror sobrenatural” y otros llaman “miedo y literatura”, donde nos centramos en dos estudios que consideramos los más completos: uno de H.P. Lovecraft y el otro de L.M. Martínez de Mingo, aunque no fueron los únicos que consultamos.

En general los estudiosos concuerdan en diferentes puntos, pero el origen de esta literatura no es uno de ellos. Encontramos que existen distintos puntos de vista sobre cuándo comienza la misma. Como es común en los estudios históricos, podemos rastrear el origen de este tipo de literatura hasta casi los inicios de la civilización. Hay quien ve el inicio de la literatura de miedo en la Biblia (pues es amplia en espíritus, demonios y demás). Esto cuando consideramos la literatura occidental, pero también hay quien considera otras fuentes como los Eddas o los primeros autores de la cultura china. O podemos considerar que el origen son los grandes pilares de la literatura como la Odisea o Beowulf. En fin, que el origen de la literatura que consideramos “de miedo” es difuso y aquí concluimos que es un tipo de escritura que siempre ha acompañado a la civilización.

Sin embargo, diversas fuentes y seguidores de la “literatura de miedo” consideran (quien suscribe también) que su origen se encuentra en la literatura del periodo gótico. Esto sería así porque la respuesta a una época dura, como fuera la Edad Media, trae consigo manifestaciones artísticas como respuesta a lo vivido en aquella y todo el arte del gótico es el legado de esta edad tan temible. A partir de este punto son casi unánimes los nombres que se mencionan en el desarrollo de la “literatura de miedo”: Walpole y Radcliffe como los pioneros, para luego dar paso a autores más conocidos; incluso hay quien menciona a Emily Brontë o al Marqués de Sade como integrantes de esta corriente. Posteriormente se llega a autores consolidados como Edgar Allan Poe y Horacio Quiroga, a quienes ya consideramos como escritores que conscientemente y con ahínco escribían textos enfocados en el miedo que causan.

Finalmente llegamos a la época moderna, donde encontramos nombres como Le Fanu, M.R. James y el mismo Lovecraft. Una vez alcanzadas dichas cumbres la “literatura de miedo” se propaga hasta alcanzar cada esquina del mundo y aterrizar hasta nuestros días, donde consideramos que las autoras analizadas tienen un lugar en la tradición que venimos analizando.

Una vez que intentamos trazar una línea histórica sobre la “literatura de miedo” buscamos conocer aquello que analizaríamos en sí de los cuentos seleccionados y tal es el espacio dentro de la ficción. Para hacer esto recurrimos a diferentes textos aunque uno de ellos hace palidecer

a los demás por su claridad y por lo completo que es su estudio: tal es *El espacio en la ficción* escrito por Aurora Pimentel, pero incluimos otros análisis con el afán de contrastarlos.

Concluimos diversos puntos del análisis de Aurora Pimentel. Entre lo más importante supimos que la manera en que se crea el espacio es por medio de la descripción: cuando el autor realiza un inventario del lugar donde se desarrolla la acción, está construyendo su espacio. Supimos que dicha construcción puede ser de distintos tipos: por ejemplo, puede ser que se componga de diversos puntos focales (como construir una casa diciendo que tiene sala, baño, cocina y un sótano oscuro) o bien que se puede realizar con pequeños detalles que le dan forma (como en el caso del cuento “Nam” donde una pared llena de recuerdos nos explica cómo será el desarrollo de la historia).

Entendimos también que hay lugares que ya vienen preconcebidos en los lectores, por los que en ocasiones el referente es suficiente para no necesitar construir más (como por ejemplo si decimos “una casa en Francia” se entiende que es diferente de “una casa en Ecatepec” sin que ahondemos en su construcción, pero no hay duda de que son diferentes). A dicho fenómeno la autora le llama *metarreferencial*.

También encontramos diversas ideas en el estudio de De Certeau. Una de las que más nos llamaron la atención fue la relacionada con las dualidades al existir muchas de estas en los cuentos analizados. La importancia de la dicotomía dentro/fuera es muy importante: en “La escalera rota” y “Nam” vimos cómo existe gran diferencia entre un espacio y su contraparte y, en muchas ocasiones, uno será felicidad y el otro será el lugar donde sucede el miedo.

Cuando terminamos aquel capítulo concluimos que el espacio en los “cuentos de miedo” es de suma importancia. En la historia de dicha literatura juega un papel trascendente al ser donde surge el elemento que da miedo. Por ejemplo, en la época victoriana encontramos mansiones y catacumbas. En los “cuentos de miedo” modernos encontramos lugares que usan la ciencia y la magia para conjugarlos en un espacio maravilloso que se confronta con la realidad, como en el caso de Lovecraft. Finalmente, lo comparamos con el espacio de los cuentos que analizamos y descubrimos que en los cuentos actuales siempre son lugares comunes donde sucede la historia. En nuestro corpus encontramos la casa de una compañera de escuela, el departamento cualquiera de una protagonista, una fábrica común y corriente y espacios muy cotidianos (un cine, una escuela, una calle).

De todo esto pudimos concluir que antes los autores escribían aquellos escenarios porque representaban a lo que le temían: lo desconocido, lo oculto, lo *unheimlich*, Mientras que en los

cuentos analizados se le teme a espacios más cotidianos. Si bien el elemento al cual se le teme en sí sigue siendo *unheimlich* como un ojo volando en medio del espacio o el cadáver de un bebé persiguiéndonos, en realidad no son tan extraños; entendemos qué es un bebé zombie y un ojo que lo ve todo.

Lo que descubrimos en esta investigación fue que el hombre siempre plasma sus miedos y los miedos de hoy en día son más cotidianos de lo que habían sido nunca. La razón de esto puede ser subjetiva pero podemos plantear la idea de quien suscribe. En nuestros días la violencia se encuentra en sus números más altos y la mayoría de estos ataques suceden en sitios cerca de nuestro hogar (¿dónde nos asaltan si no es rumbo o hacia la casa?). La mayoría de los accidentes suceden en la casa y también los hechos de tránsito aumentan cuando estamos cerca de la misma. Esto por no mencionar la reciente pandemia que azotó al país durante la realización de esta investigación que sin duda alguna engendrará muchos más relatos de miedo que nunca. Entonces podemos inferir que el ser humano moderno teme más a cuestiones cotidianas que a algo que le resulte *unheimlich*: nos da más miedo una balacera que un dios primigenio simplemente porque estamos infinitamente más expuestos a la primera. Por esto, podemos concluir que una de las características más importantes de la "literatura de miedo" actual es que tendrá elementos comunes (es decir, que hoy le tememos más al *heimlich* que a su contraparte) y uno de las más importantes características de los cuentos de miedo actuales es el espacio cotidiano en el que se desarrollan las historias.

Bibliografía

- Adolphs, R. The biology of fear. *Current biology*. 23(2). R79 – 93. 2013.
- André, Christophe y Alicia Sánchez. *Psicología del miedo*. Barcelona: Kairós. 2005.
- Bachelard, G., & Champourcin, E. *La poética del espacio* (Vol. 183). México: Fondo de cultura económica. 1965.
- Bajtín, Mijail. y Kriúkova. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus. 1991.
- Barrenechea, A. M. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista iberoamericana* 38.80: 391-403. 1972.
- Bravo, Víctor. "El miedo y la literatura." *Anales de literatura Hispanoamericana*. Vol. 34. Pp 13 – 17. 2005.
- Cansino, C. Cine de Terror. "Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños". *La Trama de la Comunicación*, 10, 1-9. 2005.
- Colombres, Adolfo. *Del mito al cuento. Oralidad. Rescate de la tradición oral y la memoria de América latina y el Caribe*. 1994.
- De Certeau, Michelle. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer. I* (Vol. 1). Universidad iberoamericana. 1996. Recuperado de https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_inencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf
- De Mingo. L. M. *Miedo y literatura*. EDAF. 2004.
- De Sahagún, Bernardino y Manuel Ballesteros Gaibrois. *Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la nueva España de Fr. Bernardino de Sahagún*. Vol. 1. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964. vol II Capitulo III pp 18 – 20.
- De Sahagún, Bernardino, and Manuel Ballesteros Gaibrois. *Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la nueva España de Fr. Bernardino de Sahagún*. Vol. 1. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1964
- Domínguez García, Vicente Jesús. El miedo en Aristóteles. *Psicothema*, 15 (4) (2003).
- Espinosa Rubio, Luciano. Contra el miedo: Spinoza y Fromm. *Thémata*, 38, 47-60 (2007).

- Fouce, G. Psicología del miedo. Grupo 5. 2015.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)." *Obras completas* 17 (1975): 215-251. Amorrortu. 1975.
- Gallo-Reynoso, Juan Pablo. Perspectiva histórica de las Nutrias en México. *Therya* 4.2: 191-199. 2013.
- Giménez, C. El diario.es. "Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el nuevo boom". 26 de noviembre 2021
- González Grueso, Fernando Darío. El horror en la literatura. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2017.
- González Salvador, Ana. De lo fantástico y de la literatura fantástica. 1984.
- Gray, Jeffrey Alan. La psicología del miedo y el estrés. Labor, 1993.
- Gutiérrez, Obdúlia. La ciudad y el miedo. *VII coloquio de geografía urbana*. 2005.
- Gutiérrez, V. Cuentos modernos de horror mexicano. *El economista*. 2015. Recuperado de <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Cuentos-modernos-de-horror-mexicano-20151007-0163.html>
- Kortanje, Maximiliano. Aristóteles, Hobbes y Castel: Miedo, civilidad y consenso. *Nómadas* 23 (2009).
- Kristeva, Julia e Isabel Vericat. "Freud: heimlich/unheimlich", la inquietante extrañeza" *Debate feminista* 13: 359-368. 1996.
- Kurz, Andreas. Lo fantástico más allá de la vacilación: la representación mimética del miedo en dos cuentos de Bioy Casares y Cortázar. *Valenciana* 7.14 (2014): 89-116. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S200725382014000200004&script=sci_arttext&lng=pt
- Llácer Llorca, Eusebio. El Terror en literatura: el diseño de la" Tale de Poe. 1996.
- López Valero, Amando y Eduardo Encabo Fernández. De mitos, leyendas y cuentos: necesidad didáctica del género narrativo. *Contextos Educativos. Revista de Educación* 4 (2013): 241-250

Lovecraft. H.P. El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos. Edaf. Ciudad de México. 2002.

Mariño Espuelas, A. Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico. Universidad nacional de educación a distancia. 2009. Recuperado de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8581/entre_marino_LITERATURA_2008.pdf.

Morales. A. M. México fantástico Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo. Congreso internacional de literatura fantástica. Oro ediciones. México. 2008.

Olivera, Jorge Ernesto. El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa. *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 34. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2005.

Pérez, Matías Barchino. Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes. *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 34. Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2005.

Plana, Muriel. Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías, Estudios críticos de y desde los cuerpos* 3.3 (2016): 184-207. Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/124o9/13o57>

Pimentel, Laura Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI. México. 2001.

Platón. Diálogos. Editorial Porrúa. Sepan cuantos. CDMX. 2012.

Preuss, Mary H. Un bosquejo de la violencia en la literatura maya-yucateca. *Scripta Ethnologica* 26. 2004.

Preuss, Mary H. Un análisis de cuentos orales maya-yucatecos: Un poco del pasado, el presente y un bosquejo del futuro. *Mitológicas* 26. 2011.

Pulido, J. A. El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe. *Contexto*, 8(10), 229-249. 2004.

Reguillo, Rossana. Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo. *Revista de estudios sociales* 05: 63-72. 2000. Recuperado de <https://journals.openedition.org/revestudsoc/3o2o9>

Reguillo, Rossana. "Imaginario globales, miedos locales: la construcción social del miedo en la ciudad." *Ponencia presentada en el IV Encuentro de la Asociación Latinoamericana de*

Investigadores de la Comunicación. ALAIC. "Ciencias de la Comunicación: Identidades y Fronteras". Universidad Católica de Pernambuco, Recife, Brasil: 11-16. 1998.

Reguillo, Rossana. "Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo." *Revista de estudios sociales* 05 (2000): 63-72.

Roas, D. Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. *Semiosis*, 3, 95-116. 2006.

Romera Galán, F. Las ciudades escriben su autobiografía: espacio urbano y escritura autobiográfica. 2012.

Rozas, Cristina Bravo. *La narrativa del miedo: terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Editorial Verbum, 2013. Recuperado de <https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=XtYeAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=miedo+literatura&ots=nlTkmKqMrx&sig=9r9jln7sonSHXDx2dMtZZxD1DKU#v=onepage&q=miedo%20literatura&f=false>

Real academia de la lengua (2021) recuperado de <https://dle.rae.es/horror?m=form>

Real Academia de la lengua (2021) recuperado de <https://dle.rae.es/terror?m=form>

Salas, M.A. La configuración del terror en los filmes *Hasta el Viento Tiene Miedo* y *Más negro que la noche* de Carlos Enrique Taboada. (Tesis para obtener licenciatura en ciencias de la comunicación) UNAM. Tesiunam. 2016.

Solaz, Lucía. Literatura gótica. Espéculo. *Revista de estudios literarios* 23. 2003.

Todorov, T. Introducción a la literatura fantástica. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires. 1972.

Vilalta Perdomo, Carlos J. El miedo al crimen en México: estructura lógica, bases empíricas y recomendaciones iniciales de política pública. *Gestión y política pública* 19.1 (2010): 3-36. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-10792010000100001&script=sci_arttext&tlng=pt

Wardropper, Bruce. El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro. *Criticón* 23: 223-240. 1983.

Zavala, Iris M. Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas. 1995.

Fuentes primarias

Corpus

1 Mariana Enriquez. Los peligros de fumar en la cama. “*El desentierro de la angelita*”. Anagrama. Ciudad de México: 2021.

2 Liliana Colanzi. Nuestro mundo muerto. “*El ojo*”. Almadía. Ciudad de México: 2016.

3 Bibiana Camacho. La sonámbula. “*La criatura*”. Almadía. Ciudad de México: 2013.

4 Elpidida García Delgado. Ellos saben si soy o no soy. “*Escalera Rota*”. Ciudad Juárez: 2014.

5 María Fernanda Ampuero. Pelea de gallos. “*Nam*”. Páginas de espuma. Ciudad de México: 2018.