

José Antonio Pulido Zambrano

Escalofríos
en la literatura



Escalofríos en la literatura

2.ª edición impresa, ampliada y corregida, Fundación Editorial El perro y la rana, 2023
1.a edición impresa, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009

© José Antonio Pulido Zambrano

© Fundación Editorial El perro y la rana

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,

Caracas - Venezuela 1010.

Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

www.elperroylarana.gob.ve

www.mincultura.gob.ve

Facebook: El perro y la rana

Twitter: @elperroylarana

Edición

Jhonn Aranguren

Corrección

Vanessa Chapman / Damarys Tovar / Francesco Sarpi

Diagramación

Vilma Jaspe / Arturo Mariño

Diseño de portada

Greisy Letelier

Ilustraciones internas

Alejandra Herrera y Carla Ricciardelli

Imagen de portada

Detalle de la obra *Ojo ascendente* de Rodolfo Abularach

Hecho el Depósito de Ley

ISBN: 978-980-14-5290-4

Depósito legal: DC2023000768

José Antonio Pulido Zambrano

Escalofríos en la literatura

El horror como motivo
en el cuento latinoamericano y del Caribe

Índice

Introducción y bases culturales del estudio: bajo el signo del horror	11
Y el horror se cuele en la humanidad...	27
Letras prohibidas en la escritura de Luis López Méndez	43
Las letras profanas de Luis López Méndez	45
Al ritmo de una balada para los muertos	61
Un último sueño en Luis López Méndez	68
El beso de un espectro romántico	73
Horacio Quiroga, una vida cubierta con la careta de la muerte	81
El horror bajo el llamado de la selva latinoamericana	82
Tras la huella del monstruo	87
Lo imaginario del vampiro en la narrativa de Horacio Quiroga	89
El horror y la locura extrema en el relato de Quiroga: La gallina degollada	97
Dogma y ritual de la alta magia narrativa de Poe en Quiroga	102
La sombra que cayó sobre Howard Phillips Lovecraft y Horacio Quiroga: el horror en la literatura del margen	106

El zombi, un motivo de lo espeluznante en la literatura de horror del Caribe	111
El zombi: la maldición de una segunda muerte en el culto vudú	112
En el lugar de los muertos vivientes: Haití	119
Los falsos adanes: el zombi en el mito del autómeta	128
Julio Cortázar, un espacio tomado para la literatura del horror latinoamericano	153
Cortázar: vidente de una Casa tomada al servicio del horror	155
La licantropía en la cuentística de Julio Cortázar	177
El fenómeno vampírico en las letras de la ciudad de Salvador Garmendia	197
Salvador Garmendia: escritor para el fin del milenio	199
Claves para descubrir al vampiro que anida en Salvador Garmendia	205
Conclusiones	221
Referencias bibliográficas	227

*Todo hombre es libre de ir o de no ir
a ese terrible promontorio del pensamiento
desde el cual se divisan las tinieblas. Si no va,
se queda en la vida ordinaria, en la
conciencia ordinaria, en la virtud ordinaria,
en la fe ordinaria o en la duda ordinaria; y
está bien. Para el reposo interior,
es sin duda lo mejor.*

SOBRE WILLIAM SHAKESPEARE

VICTOR HUGO

Introducción y bases culturales del estudio: bajo el signo del horror

... pero no reces por mi alma nunca más.

DOS MINUTOS PARA MEDIANOCHE

IRON MAIDEN

¿Quién necesita flores cuando ya se ha muerto? Nadie.

EL GUARDIÁN ENTRE EL CENTENO

J. D. SALINGER

La lectura de un texto de Peter Straub, intitulado *Casas sin puertas* (1993) y la canción de fondo de Guns N' Roses: *Sympathy for the Devil* dieron a este escrito el inicio y la musa, aquellas que inspiraron a Homero y Hesíodo en los inicios de la humanidad para relatar a los hombres sus sueños, sus héroes, y sus miedos. Miedos que hoy, en el siglo XXI, se mantienen vivos en las denominadas “leyendas urbanas”¹. Miedos a espectros, miedos a lo desconocido y lo paranormal. Miedos que la literatura ha buscado desentrañar como el gran alquimista de las letras. Pues la literatura, que siempre ha puesto su mirada en diversas temáticas, ha abordado los elementos de la nocturnidad y el horror.

1 Seguí, M. (2001). “Leyendas urbanas, siete historias para no dormir”. En: *Más Allá* (149), pp. 32-37. Asimismo Antonio Ortí y Josep Sampere con el libro *Leyendas urbanas en España* plantean que “las leyendas urbanas remiten a los miedos recurrentes, la mayoría son antiguos, se rescatan de la mitología clásica o popular (...) Las bestias que aparecen en la alcantarilla, ya sean cocodrilos o serpientes. El subsuelo es la metáfora del infierno, el lugar donde están los monstruos”. A esto se refiere que a finales del siglo XX se hable del hombre mono de la India, el ave gigante, el chupacabras, el robo de órganos, las panteras inglesas, las bestias de las cloacas... Estos son, entre otros, monstruos nacidos en esta época.

El horror como un sentimiento arraigado en el hombre no escapa a la inventiva de la escritura. Todos los géneros literarios en mayor y menor medida han cantado este motivo.

En los inicios de la humanidad el horror siempre estuvo presente en los relatos orales o escritos, desde que el hombre inventara el fuego para alejar a los demonios engendrados en la oscuridad, relatos a los que Howard Phillips Lovecraft, en su libro *El horror en la literatura* (1992) ha definido como “relatos preternaturales” (p. 11). Horror a un principio desconocido e insólito, desde Cronos devorando a sus hijos, descrito en la *Teogonía* de Hesíodo y plasmado de forma magistral en el lienzo de Francisco de Goya, hasta el horror que llega a nuestros días en el cine con personajes como Freddy Krueger (ser que domina las pesadillas humanas), Jason (un psicópata o asesino serial), *Alien* (un extraterrestre), o más recientemente, Annabelle (una muñeca que esta poseída por una entidad demoníaca).

¿Cómo definir el horror? ¿Terror u horror? A simple vista, son sinónimos y pueden hacer mención al mismo objeto. Los latinoamericanos en el caso del cine le denominan terror, mientras que el anglosajón se refiere a él llamándolo *horror film*. Gubern (1978) aclara que en la práctica cinéfila anglosajona *horror film* es sinónimo de género cinematográfico fantástico-terrorífico, por lo que cree que cuando los ingleses pronuncian la palabra *horror* se están refiriendo a lo que en Latinoamérica se denomina “terror”. ¿Se encontrarán diferencias o matices en cuanto al “horror” y al “terror”? Parece bastante difícil, teniendo en cuenta que se está pisando sobre una propiedad bastante resbaladiza, en la que muchas veces lo fantástico y lo horrorífico juegan un mismo papel –indisoluble–, sabiendo que lo fantástico no tiene por qué estar reñido con el horror. Antes bien, la pura literatura basada en el horror pertenece a la categoría de lo “extraño” dentro del género de lo fantástico (Todorov, 1982: 60).

El horror ante lo siniestro, el sentimiento de lo extraño (Freud, 1978) se desarrolla cuando la percepción desprevenida es conducida por el límite de la ruptura de lo familiar, de lo íntimo, de lo amable y entra en escena lo secreto, lo oculto, lo impenetrable; o cuando desde el otro lado, “algo” se impone y dice “yo” en un lugar que no me corresponde. Lo siniestro –que plantea Freud (*ibid.*) a través del análisis en el cuento *El hombre de arena* de Hoffmann– es aquello que debe permanecer oculto y sale a la luz. Por lo tanto lo siniestro se alza en lo familiar, lo cotidiano, lo conocido, y se oscurece al surgir una actitud que va en contra del curso normal de lo previsible, ejemplo palpable en *El Horla* de Maupassant, donde la noción de lo monstruoso surge en la casa del protagonista: “algo” aparece en escena que va en contra del orden establecido de la naturaleza, “algo” que lleva consigo un misterio y que invita al lector a pensar que hay una presencia invisible y oculta en el ambiente. Caso paralelo al de la *Casa tomada* de Cortázar donde “algo” innombrado irrumpe en la cotidianidad del domicilio de dos hermanos, sin saberse qué es lo que está escondido detrás de la parte usurpada. Se perturba así esa aparente normalidad al entrar en escena ese “algo” desconocido.

A continuación se diferenciará terror de horror, con la finalidad de desligar sus significados: el primero estará más ligado a la amenaza contra la vida; el segundo con la visión (;qué hay más allá de la muerte y lo desconocido?). Con ello se demostraría que el término “horror” es más adecuado a la literatura de misterio y de lo macabro.

El terror estaría más del lado de la irrupción afectiva que atenta contra la vida. En este sentido, sería un afecto surgido en situaciones límite que ponen en riesgo al “yo”. Warren (1934) señala que el terror es una “manifestación aguda de miedo, que por lo general se desarrolla súbitamente, no se domina y dura poco tiempo”. En cambio, el horror “es un miedo causado por una cosa terrible y espantosa. Fig. Atrocididad, enormidad” (Prats y Rovira, 1995). El horror parece ser

un sentimiento más elaborado y relacionado con cierta sensibilidad intelectual. Esto es, aunque el terror puede ir acompañado del horror ante la perspectiva intelectual de la muerte, es la amenaza de muerte y no su visión intelectual lo que suscita terror, de modo que si la muerte se consuma, el terror pierde sentido ya que la vida no está en riesgo, mientras que el horror puede proseguir (Quintana, 2002). En términos que articulan lo dicho hasta aquí, señala Freud (1978: 10) que lo *heimlich* (lo familiar) se fractura cuando las personas pueden reaccionar contra “algo” que va de la mera inquietud intelectual y que intenta digerir la desfamiliarización, hasta el desarrollo franco del horror. En ambos casos, lo inquietante y lo horroroso son los adjetivos dados al efecto psíquico que produce esa representación imposible que, sin embargo, irrumpe desde el seno de lo que se percibía familiar (*heimlich*). Allí en lo familiar coexisten dos cauces de significado: uno correspondiente a lo familiar y otro a lo horroroso. Pues bien, cuando ambos confluyen, la sustancia que se forma da nacimiento a esa intersección de lo siniestro, y este “nos causa espanto precisamente porque nos es conocido, familiar” (*ibid.*).

El concepto de “lo extraño inquietante” que Freud desarrolla en su artículo de 1919, *Unheimlich* (traducido al castellano como *Lo siniestro*) ya había sido estudiado por el filósofo alemán Schelling en el Romanticismo con la noción de “extrañeza inquietante” como lo que ha quedado oculto o secreto, pero es manifestado (Errázuriz, 2003). Lo que antes era conocido emerge bajo un aspecto horroroso, siniestro, que a su vez refiere algo familiar desde siempre y que estuvo oculto, en la sombra.

Lo siniestro brota en medio del recuerdo y el olvido; un agujero negro de desinformación se abre entre ellos. Y ante lo innombrado se da el nacimiento de lo atroz, lo siniestro; véase la trama del amante nocturno en el cuento *Claves* (1979) de Salvador Garmendia: allí se narra cómo en la alcoba matrimonial surge lo siniestro, un horror sin rostro según la propuesta de Cortázar (Prego, 1985). El protagonista

del relato de Garmendia y el lector sienten los más grandes temores hacia “eso”, lo desconocido, que se escurre en las sombras; ese es realmente el miedo, el no saber a qué se enfrenta el esposo de la víctima. Es el caso que sostiene Lovecraft de un horror absoluto ante la presencia, en sus relatos, de un “desconocido absoluto”; mientras que Freud señala que el horror definitivo es aquel que conlleva a lo más familiar, lo más cercano e íntimo de la víctima que padece este sufrimiento. El punto de vista de Lovecraft es que sus criaturas horripilantes, al enfrentarlas en la realidad de lo cotidiano, hacen que la humanidad le tema a mundos paralelos innombrados, mientras que Freud rebasa los límites del horror al acercarle lo más posible al hombre su entorno familiar. Los monstruos de Lovecraft están en las sombras y en otras dimensiones, los temores de Freud están a un paso del hombre, quizá debajo de la cama, en el armario o subiendo la escalera al ático.

En el escrito intitulado *Los caminos del horror* se afirma que: “La clave de la literatura de horror es la incertidumbre. La obra debe confundir los límites entre lo real y lo fantástico, al grado de que el lector sea incapaz de distinguir con certeza lo uno de lo otro” (Abbadie, 2003). Y esa incertidumbre aparece en ese ser innombrado de los relatos de misterio y horror: *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga, *Casa tomada* de Julio Cortázar, *Claves* de Salvador Garmendia, por nombrar algunos. Lo siniestro, lo que es familiar y a la vez extraño, como el argumento de *El exorcista* de Blatty, donde la madre sabe que Regan MacNeil es su hija, y sin embargo no lo es. Esta película encierra esa característica de la irrupción de lo extraño a lo cotidiano de un hogar, en este caso desde la temática de la posesión demoníaca. En estos tiempos es la muñeca Annabelle de la película *El conjuro*, quien nos adentra al horror desde lo cercano. Quién puede imaginar que un juguete cercano a la niñez, a la inocencia, se transforme en un ícono para despertar horror.

Abbadie (2003) señala que: “El horror pretende nada menos que derribar la estructura conceptual del universo que es tomada por verdadera por el lector, arrancar de raíz todas las leyes naturales, y reemplazarlo todo por un universo vasto, oscuro y desconocido”. Es bien sabido el miedo del hombre hacia la muerte, ese horror infundado quizá desde que era niño, pero ¿qué hay más allá de esa “muerte”? O pensar que un muerto pueda volver del más allá a la vida (un miedo que encierra el mito de Lázaro. Es falso que el cristiano desee resucitar como Lázaro en un cuerpo ya muerto; en otro cuerpo quizá, pero no en un cadáver, que ya al rozar la muerte es un cuerpo impuro) engendra en el hombre los más grandes temores. No es casual que el tema zombi esté en la palestra de los medios (*The Walking Dead*, *Guerra Mundial Z*, *Maggie*, donde encontramos a un padre desesperado, interpretado por Arnold Schwarzenegger, buscando una cura para contrarrestar el virus zombi que ha tocado a su hija; o sin ir muy lejos, la desmitificación de este en *Memorias de un zombie adolescente* o la comedia *No tan muertos*).

El terror y el horror deambulan por las calles de nuestros pueblos y ciudades. Sin ir muy lejos, el cine al igual que la literatura siembra y realza el tema del horror en el siglo xx. Para que una película o un libro conserven características con motivos de horror, debe poseer elementos sobrenaturales, desconocidos y sin explicación para el ser humano.

Se podría realizar a partir de los conceptos estudiados una clasificación de literatura y cine con diferentes motivos sobre el horror:

- Motivos psicológicos: Todo lo referente a la mente (sueños, premoniciones, hipnosis, visiones, etc.). Aquí entran películas como *Pesadilla en la calle del infierno*, *El efecto mariposa*, *Más allá de la vida* con Matt Damon y dirigida por Clint Eastwood o libros como los *Cuentos visionarios* de Charles Nodier, *Historia del endemoniado Pacheco* de Jan Potocki, *El*

último sueño de Luis López Méndez, *La noche boca arriba* de Julio Cortázar y *Claves* de Salvador Garmendia.

- Motivos sobre fantasmas/espíritus/entes: Todo lo concerniente a apariciones que tienen lugar fuera de la mente del personaje. Cintas como *Sexto sentido*, *El resplandor*, *La leyenda del jinete sin cabeza* y *Los otros*. En literatura, *La muerta enamorada* de Théophile Gautier, *La litera superior* de Francis Marion Crawford, *El beso del espectro* de Luis López Méndez y *El vampiro* de Horacio Quiroga entran en esta categoría.
- Motivos sobre posesiones demoníacas o irrupciones del yo (el otro): Películas y relatos en los que se inmiscuyen entes desconocidos, fuerzas oscuras, espíritus malignos, incluso la presencia del mismo diablo en persona, pero, a diferencia del apartado anterior, ocupan el cuerpo de algún ser humano. Obviamente, hay que mencionar *El exorcista* en primer lugar, seguido de *Maleficio*² o filmes como *La reunión del diablo*³, *Estigma*, *La cara del terror* con Johnny Deep y Charlize Theron o *El abogado del diablo*. En el caso de objetos es clásico todo lo

2 Este filme nos cuenta la historia de la joven Betsy y su padre John Bell, recreada en el Tennessee de 1818, cuando la familia Bell es agobiada por un ente que se hace más fuerte ensañándose con los habitantes de aquella casa. Lo horroroso abraza el ambiente por no saber a qué demonio se enfrentan, aun cuando al final de la película se nos da la respuesta y el horror pasa a lo terrorífico al pensar que el demonio que visita a Betsy aparentemente es su padre, esa pareciera ser la sombra y de allí la duda de lo que causa el miedo en la lectura de lo que hace el espectador de la película.

3 Esta película en particular nos hace patente cómo el tema de lo demoníaco se hace presente en la modernidad. Todo ocurre en un ascensor, donde cinco personas que no se conocen quedan atrapadas, hasta allí parece ir todo bien, cuando entonces que se nos muestra que uno de ellos no es una persona normal y corriente, sino algo mucho más terrible, que escapa de la razón humana y que les hace perder el control de la situación; ese “otro” es el diablo.

concerniente a la saga de *Chucky, el muñeco diabólico*; o más recientemente la aparición de la muñeca Anabell en la película *El Conjuro*, basada en una historia de las tantas recogidas por Ed y Lorraine Warren, investigadores de fenómenos paranormales, así como textos: *La mano encantada* de Gérard de Nerval, *El número 111* de Eduardo Blanco, *Axolotl* de Julio Cortázar donde la irrupción entra a escena al desplazar la personalidad del protagonista cuando es poseído por un axolotl.

- Vampiros: Los vampiros merecen mención especial, porque no están ni vivos ni muertos, pero se conocen bien sus características y debilidades, su gusto por la sangre, su aberración al ajo, su temor a la luz y su imposibilidad de reflejarse o el atractivo poder sexual desmesurado y el don de la vida eterna. *Nosferatu*, *Drácula* –en el libro y en sus numerosas versiones cinematográficas–, *Entrevista con el vampiro*, *La reina de los condenados*, *Van Helsing*, *Noche de miedo* (primera y segunda parte), *El aprendiz de vampiro*, *30 días de noche* (primera y segunda parte), *Daybreakers* con Ethan Hawke, Willem Dafoe, Isabel Lucas y Sam Neill, *Sombras tenebrosas* con Johnny Deep y las sagas *Blade*, *Underworld*, *True blood*, *Crepúsculo*, *From dusk till dawn*, entre otras, son significativas en este género audiovisual. En el aspecto literario, desde *El vampiro* de John Polidori, *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu, *El Horla* de Maupassant, *El beso del espectro* de Luis López Méndez, *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga, *El hijo del vampiro* de Julio Cortázar, *La hora del vampiro* de Stephen King, *Las crónicas vampíricas* de Anne Rice, *La playa a la luz de la luna* de Juan Tébar, *Las lágrimas de un condenado* de José Antonio Pulido, entre otros.
- Asesinatos atroces: Donde entra lo aberrante y lo bestial. *Resurrección* y *Seven: los siete pecados capitales*, en el cine. En

la literatura, *Los asesinatos de la calle Morgue* y *El gato negro* de Edgar Allan Poe y *La gallina degollada* de Horacio Quiroga.

- Los muertos vivos: Quizá una de las características más estremecedoras del horror, el muerto que vuelve a la vida; cabe mencionar al monstruo creado por el doctor Victor Frankenstein, un cadáver revivido por la ciencia; el relato *La balada de los muertos* de Luis López Méndez, y quizá el más atroz, el fenómeno zombi. Una ola de miedo encerró la saga de la película *Los muertos vivos* de George A. Romero, y el caos desatado por el videoclip *Thriller* (“relato que hace temblar”) de Michael Jackson, que al igual que en el cuento *Papa Benjamin* de William Irish, un canto vudú para que los muertos salgan de sus tumbas derruidas a bailar. Este personaje de lo oscuro es una construcción desde la América y que ha traspasado sus barreras; a ello siguen las secuelas de Romero: *La noche de los muertos vivos*, *El regreso de los muertos vivos* (primera, segunda y tercera parte), *El amanecer de los muertos*; *El ejército de las tinieblas* (primera y segunda parte); *Undead*, *Resident evil* (allí la heroína Alice –interpretada por Milla Jovovich– se enfrenta al mortal T-virus de la Corporación Umbrella, el cual continúa causando estragos en un futuro apocalíptico al seguir creando legiones de muertos vivos hambrientos de carne), *Exterminio* y *28 días después*, *Mundo zombi en la oscuridad*, *Guerra mundial Z* y su punto cumbre ha sido la adaptación del cómic *The walking dead* (serie televisiva y de culto para los fanáticos del tema zombi).

Por lo contrario, el terror debe tener una explicación racional, debe tratarse de un fenómeno “en forma científica comprobable” (dentro de la ficción de la trama, cuando menos) o bien debe tratarse de un hecho surgido como consecuencia de un acto o invento del hombre (una máquina, un experimento científico, una guerra, entre

otros). Para dar más peso a esta afirmación, puede notarse cómo la palabra “terror” y “terrorismo” ha entrado al discurso político, después del atentado del 11 de septiembre en los EE. UU., como una forma de atentar contra la vida; esta forma de engendrar terror en la humanidad se esconde en las sombras y está allí latente como una amenaza. Se podría realizar otra clasificación, pero ahora, entre los temas que engendran terror, se encuentran:

- Asesinos en serie: Todo aquello donde un hombre, mujer, niño o lo que sea humano se dedique a asesinar, no importa cómo ni con qué. Se puede mencionar aquí películas a la manera de *Halloween*, *Viernes 13*, *Retrato de un asesino serial*, *Psicópata americano*, *Seven: los siete pecados capitales*, *Psicosis*, *El silencio de los inocentes*, *Hannibal*, *Saw* (Juego macabro), *Siete días*, *Zodiaco* y *Accidente*, un excelente filme asiático con las actuaciones de Louis Koo, Richie Ren y Michelle Ye, en el cual el cerebro de un grupo es un asesino a sueldo que tiene un curioso *modus operandi*: en lugar de secuestrar y matar a sus víctimas, organiza accidentes que parecen causales para no mancharse las manos con sangre. Poe será uno de los pioneros anglosajones de la narrativa del crimen, seguido por sir Arthur Conan Doyle y G. K. Chesterton. La tradición francesa será representada por Gaboriau, Maurice Leblanc y Simenon. Sus personajes, el Caballero Dupin, Sherlock Holmes, el Padre Brown son teóricos, razonadores, hombres de oficina, mientras que Lecocq, Arsenio Lupin, Maigret, son hombres de acción, intuitivos. Se podría agregar en este renglón al doctor Abraham van Helsing. Es indiscutible que en este tipo de narrativa el heredero de Poe será Conan Doyle, aun cuando se menciona que fue Wilkie Collins. En Latinoamérica un relato como *La gallina degollada* de Horacio Quiroga es un ejemplo de ello (pero que en

el discurso narrativo lleva al lector al máximo horror, terror que produce el asesinato, horror por la mutilación de la niña).

- Criaturas: Aquellos temas donde ya sean máquinas, mitad máquinas, mitad humanos, extraterrestres o seres mutantes, se dedican a sembrar terror. *Stargate (La puertaestelar)*, *Extrañas criaturas*, *La cosa*, *Godzilla*, *Alien*, *el octavo pasajero* y *King Kong* son algunos filmes. Es necesario incluir de reciente data *Identidad virtual (Transcendence)* con Johnny Deep, Rebecca Hall y Morgan Freeman, donde en una visión escalofriante que recuerda a las visiones de Mary Shelley encontramos a un personaje (el Doctor Will Caster) que usando como base las nuevas tecnologías y la inteligencia artificial busca ser eterno y hacerse Dios; su meta crear una máquina sensible omnisciente; asimismo *APP software mortal* donde se observa como al celular de una adolescente se le siembra un virus, el cual hace que su dispositivo cree una entidad cibernética que busca controlar su vida, su identidad y su entorno; y el thriller *La máquina*, el cual trata sobre un proyecto de crear robots asesinos y el científico que trabaja en ese proyecto lo ignora por lo que busca crear una entidad ciberrobótica, donde los límites se vuelven cada vez más difusos entre personas y máquinas. Este ramo entra en el género literario conocido como ciencia-ficción del cual son representantes libros como *2001, una odisea espacial* de Arthur C. Clarke, *El hombre bicentenario* de Isaac Asimov, entre otros.
- Animales/Insectos: Aquellos argumentos en los que uno o varios animales devoran o causan daño físico. Podemos mencionar *Tiburón*, *Enjambre*, *Aracnofobia*, *Anaconda*, *Piraña*, *Parque Jurásico* y *Cujo* dentro del cine; en la literatura cabe destacar *La hormiga argentina* de Ítalo Calvino, *La miel silvestre* de Horacio Quiroga.

- Fenómenos naturales: Son aquellos en el que el hombre pierde el control ante desastres como maremotos, huracanes, temblores, etc. El cine ha recreado estos terrores en filmes como *Volcano*, *El pico de Dante*, *Impacto profundo*, *Huracán* y *La falla de San Andrés*. En la filmografía asiática aparece *Terremoto* del afamado director Xiaogang Feng. En literatura cabe el relato de Rudyard Kipling *Los constructores de puentes*.

Señala Reherman (2003) que en el horror hay asesinatos macabros (por lo que el asesino es el que engendra terror), profecías indeclinables, fantasmas espeluznantes, amores que bordean el incesto y la muerte, desgracias que caen sobre bellas damiselas de tiernos cuellos que se ven amenazadas por espectrales garras de uñas amarillas, vampiros y zombis, todo esto entre viejísimas y malditas ruinas, pasadizos secretos, lúgubres mazmorras y pesadas trampas de piedra. El terror es más austero y se encuentra en galpones, garajes abandonados o celdas de cuartel: ello significa tortura, violación, asesinato, desaparición, saqueo, crucifixión, hoguera, infierno. Reherman comenta que “en el horror el hombre está a merced del destino; en el terror, el hombre está en manos del poder” (*ibid.*).

El horror por lo tanto produce asco, repugnancia y rechazo; aparece ante la visión de algo terrorífico. La visión, en el horror, es muy importante, porque mantiene una lejanía espacial y temporal, impide la confusión entre la causa del miedo y su aplicación efectiva.

Según Reherman (*ibid.*) el terror es miedo en estado puro, y aparece ante la intuición de una amenaza que se cierne sobre el que teme, se ejemplifica con el tema de la “muerte”: *La gallina degollada* de Horacio Quiroga sigue esta evolución, el relato le plantea al lector el terror consecutivo del nacimiento de los cuatro hermanos enfermos y lo lleva al máximo horror cuando asesinan a la niña siguiendo el ritual del degollamiento del animal.

El conocimiento, en el terror, es esencial, porque identifica la cercanía de la amenaza y el potencial de uno como víctima. El horror nace ante un tema como la muerte; un ejemplo se da cuando en la literatura el cadáver se levanta de la tumba.

El horror es una estetización del terror. El horror es dominado por el lector, puesto que, detrás de la emoción intensa de él como espectador, siempre yace la conciencia de la *ficción*. En cambio en el terror nunca se es espectador, sino protagonista y este puede entrar en la realidad. Iron Maiden lo refleja en su canción *Fear of the dark* (*Miedo a la oscuridad*):

¿Alguna vez estando solo en la noche
pensaste que habías escuchado pasos detrás
y te diste la vuelta y no había nadie allí?
Y como tú te apuras en tu marcha
encuentras difícil mirar de nuevo
porque estás seguro de que alguien está allí...

El horror al jugar con la incertidumbre hace temblar al hombre, juega a su antojo, le hace caminar en sus pesadillas, y ese quinto jinete (llamado muerte) da paso a otro que lleva el rostro cubierto, un jinete parecido a los nazgul (tan bien recreados en la primera película de la saga *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien) o Caballeros negros (quizá este jinete se llame Horror). Hartwell (citado por Abbadie, 2003) plantea a su vez tres divisiones del horror:

- Alegoría moral: Son relatos donde se enfrenta el bien y el mal como una realidad circundante, pero envueltos en un manto demoníaco y con una moralidad inquebrantable. Entran en este orden textos como: *El exorcista* de Blatty, *La profecía* de Seltzer, *Otra vuelta de tuerca* de James, *Diario de Satanás* de Leonid Andreyev, *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien,

Historia de fantasmas de Straub, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *La balada de los muertos* de López Méndez.

- Metáfora psicológica: Aquí se reúnen los relatos con una psicología aberrante de forma pura y sobrenatural. La clave de estos relatos es el monstruo, el ser anormal en medio de una sociedad normal. *Drácula* de Stoker, *Frankenstein* de Shelley, *Misery* de King, *El almohadón de plumas* de Quiroga, *El hijo del vampiro* de Cortázar, *Yo anduve con un zombi* de Wallace.
- Lo fantástico (Abbadie señala que sustituiría este término por lo ambiguo): En esta categoría es la ambigüedad lo que impera, donde lo fantástico juega con lo real. *El Horla* de Maupassant, *El último sueño* de López Méndez, *Casa tomada* de Cortázar y *Claves* de Garmendia.

A esta división del horror en el marco de la literatura, sigue la escritura del horror contemporáneo. A este respecto señala Abbadie lo siguiente: a) el horror urbano, en el que se incluiría a un autor como Salvador Garmendia, que como bien señala Araujo (1988): “Salvador Garmendia [es] quien definitivamente rasga los velos de Caracas la gentil para mostrarnos a Caracas la horrible” (p. 52), o al escritor Alberto Jiménez Ure y su texto *Macabros* (1996); b) el horror cósmico, con Lovecraft, sin duda, y un caso concreto, el monstruo del almohadón de plumas de Horacio Quiroga (de este ser no se sabe su origen, su presencia solo es descubierta al final engendrando el mayor de los horrores); c) los temas psicológicos en relatos como *El beso del espectro* de Luis López Méndez. Allí lo espectral y lo alucinógeno juegan un rol decisivo en esta historia, es un episodio de un ser vivo ante un monólogo interior desgarrante, donde la mente del personaje es enfrentada hacia lo inconcebible y que pudiera culminar en la locura; y por último, d) el nuevo gótico que bien representa Stephen King y el libro *El resplandor*; o Julio Cortázar y el cuento *Casa tomada*.

Y cabe cerrar esta idea con unas palabras del personaje Jonathan Harker, con las que finaliza el tercer capítulo de su diario de viaje, al castillo del conde Drácula: “... vencido por el horror, perdí el conocimiento”.

Y EL HORROR SE CUELA EN LA HUMANIDAD...

*Espero en mi fría celda,
cuando las campanas empiezan a sonar...*

HALLOWED BE THY NAME

IRON MAIDEN

Liendivít (2003) en su revista *Contratiempo* dedica un número a la temática del horror. Allí manifiesta el siguiente cuestionamiento: “En el origen estuvo el horror. O, tal vez, antes y el origen fue tan solo una consecuencia. ¿De qué manera se podría entender la creación del mundo, si no fuera por el espanto divino frente al vacío?”. Una buena interrogante, y cabe preguntarse al igual que Liendivít: ¿cuándo la humanidad sintió por primera vez este resquebrajamiento?

El horror. ¿Dónde se debe buscar su origen? Cuando los pueblos “primitivos” se disponen a causar horror en algunos miembros del grupo lo hacen con una finalidad precisa, a menudo iniciática. Eligen los medios para ello: producción de ruidos (bramaderas), máscaras, disfraces, narración de mitos espeluznantes, en algunas ocasiones, ejecución de actos dolorosos (ablaciones y otras clases de heridas, etc.). El objetivo es producir espanto, acorralar a los individuos, dejarlos sin salida, en su propio horror. Este desabrigo les hace vivir lo trágico de su propia condición y su referencia a otra realidad superior que les aplasta. Sentirse sobrecogido, atenazado, es un modo –brutal– de reconocerse dependiente. Esto es, hallarse en presencia de un poder ante el que no hay resistencia posible. Al inducir horror, los primeros hombres avisan así a sus aprendices que están próximos a lo no conocido, el propio horror lo hace presente. Y lo tremendo, que no es la divinidad, constituye sin embargo una de sus características –una de las más perceptibles–, en particular desde la experiencia del hombre “primitivo”. Es posible aquí en este

contexto el origen de la religión. La palabra pavor viene a encerrar ese temor a lo desconocido, por ello el hombre “primitivo” buscará protección.

También vale a este objeto el pavor religioso. Su primer grado es el pavor demoníaco, el horror pánico, lo fantasmal. Y tiene su primera palpitación en el sentimiento de lo siniestro o inquietante (Freud, 1978). En este sentimiento hacia lo extraño el hombre “primitivo” ha dado toda la evolución de su religión. Ese horror a la nocturnidad que ha cobijado a diversas culturas bajo el símbolo del culto para protegerse de lo maligno. Un horror encarnado desde el Dios implacable de los hebreos que descarga su ira en las plagas de Egipto, hasta la misma diosa Kali en la India, que al igual que el dios antropófago griego, devora a sus hijos. Estos seres han abundado en la literatura desde sus inicios, las erinias griegas, las lamias romanas. El mito del Judío Errante que nunca puede llegar a morir, haciendo alusión al horror a la eternidad; horror y belleza a la par se recogen en el Fénix.

Un horror que desde los inicios de la historia de la humanidad ha envuelto la mentalidad del hombre: la invención de dioses primordiales por parte de Lovecraft no es más que un horror subconsciente que está en el hombre, el temor a lo descomunal. Y así, hacer de él un ser que siempre ande con cuidado hacia aquello que le produce miedo. Un temor mortal a lo desconocido. Lovecraft (1992) recuerda que:

Los niños tendrán siempre miedo a la oscuridad (*sic*), y los hombres de mente sensible al impulso hereditario temblarán siempre ante la idea de mundos ocultos e insondables de extraña vida que pueden latir en los abismos que se abren más allá de las estrellas (p. 10).

Por lo que el horror es algo normal en el ser humano tanto como el odio o el amor. Rafael Llopis (1991) en el prólogo a su *Antología de cuentos de terror* se plantea la definición del cuento de terror:

¿Qué es el cuento de terror? Evidentemente es aquel que va encaminado a producir terror. Pero esta condición no basta. Los ladrones, asesinos, tigres escapados, tarántulas gigantes, déspotas que practican la caza del hombre y otros locos homicidas, producen una clase de terror que no es exactamente el terror de los llamados cuentos de terror. Tampoco lo es el que producen invasores extraterrestres, máquinas diabólicas o demás elementos de la ciencia-ficción. En ambos casos se trata de personajes y situaciones que se ajustan a las leyes naturales que conocemos o que habremos descubierto en el futuro. Pertenecen, por tanto, al mundo natural. En cambio, lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales (p. 9).

En este caso el cuento de miedo entra al horror, es decir, al mundo de lo inexplicable. “El cuento de horror es tan viejo como el pensamiento y el lenguaje humano” (Lovecraft, 1992: 10).

Dentro de una caverna oscura nace con el hombre “primitivo” el primer sentimiento de miedo a la oscuridad: el hombre inventará el fuego como respuesta. Luego ese mismo hombre danzará como un viejo chamán alrededor de una fogata para aplacar la ira de los dioses; así se gesta el temor a Dios. Surgen las primeras civilizaciones, cuando varias tribus sedentarias empiezan a conformar una sociedad y se levantan monumentos divinos (templos, altares). Aparece el sacerdote, y con este, el rito. Y, con sus ritos de invocación a demonios y espectros, empiezan a nacer y cristalizarse una serie de crónicas y textos sagrados muy arcaicos donde el horror entra por la puerta grande a las letras. Un texto como *El libro de los muertos* va a recoger esas primeras experiencias para saber qué hacer en el más allá, cómo orientarse el hombre ante la muerte. 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, ese monstruo terrible. La leyenda de que la contemplación de la gorgona Medusa convertía a la gente en piedra se encuentra también en Píndaro y otros autores. Sócrates, en los *Diálogos* de Platón hace

un juego de palabras con los nombres de gorgia y gorgona como uno de los entes más horroríficos de la Antigüedad. Otro mito que está mezclado con lo espectral es el de Orfeo, su descenso al Hades en rescate de Eurídice, y esta al igual que la mujer de Lot, al volver el rostro al mal, se vuelve estatua de sal; el símil es valedero, un castigo al retornar la vista a lo prohibido.

Es pertinente recordar algunos fragmentos de un himno órfico a la noche:

Canto a la generadora de dioses y hombres, a la Noche canto,
fuente del Universo a quien también llamamos Cypris,
escúchanos bondadosa Divinidad, sol negro,
toda resplandeciente.
Que gozas de paz, calma y sueño profundo (...)
Robadora de luz entre los muertos,
habitadora del Hades...
(Citado en Serrano, 1971: 33).

Orfeo, cantor y argonauta, es la luz de dos relatos; el de su historia por un lado, y el de Jasón y los argonautas, de Apolonio de Rodas, por otro lado, cuyo objetivo es la búsqueda del vellocino de oro (luz). En la Antigüedad aparecen seres como las erinias, las sirenas, el tifón, el centauro, Polifemo. Una serie de monstruos que refieren la creatividad inclinada a lo fantástico y lo horrorífico en ese pasado remoto.

De igual manera aparecen otros seres de lo horripilante en culturas como Mesopotamia, en el caso del toro alado; en Creta, el minotauro y su laberinto; y, quizá, es en la *Biblia* (tr. 1980) donde se recogen los más grandes relatos de horror de la Antigüedad (la serpiente en el mito del Génesis, un ser que lleva al pecado y que da origen al terror que la humanidad lleva consigo, al pensar en la muerte, símbolo que hoy día revive la segunda saga de *Harry Potter y la cámara secreta*). Por otro lado, las diez plagas de Egipto reflejan la ira implacable del dios hebreo; la destrucción de Sodoma y Gomorra recuerda al holocausto nazi de Nagasaki e Hiroshima

en el siglo xx; el relato paranormal en Ezequiel que parece aludir a una descripción de una nave extraterrestre, que luego H. G. Wells recreará en sus “marcianos” de *La guerra de los mundos* (Plans, 1975: 9); y que finaliza con el horror de los judíos al ver asesinado al hijo de Dios: Jesús. Esta afirmación la sostiene Ilan Stavans (1998) en su *Antología de cuentos de misterio y terror* cuando afirma que “habría que considerar a la *Biblia* (la *Torah*) como la primera y mejor de todas las antologías de misterio y terror” (p. xv).

En Roma será Lucrecio (seudónimo que usará Luis López Méndez en el siglo xix⁴) con su poema *De Rerum Natura* que describirá de forma sobria la peste en Atenas:

Extraviado el espíritu entre miedo y dolor; torvo el ceño, sombría la mirada, zumbando sus oídos, acelerada la respiración o fatigosa y lenta, bañada en sudor la nuca, escupiendo flemas saladas de color amarillo rojizo que apenas si lograba despegar de la garganta con esfuerzos de continua y bronca tos... (Citado en Serrano, 1971: 69).

Acaso el fragmento anterior se adelanta a los textos góticos del siglo xix y recuerda *El beso del espectro* de Luis López Méndez, pero ¿podrá un lector en su primera lectura imaginar que este relato fue escrito durante el Imperio romano? Sin embargo, será Virgilio con la *Eneida* quien llevará la grandeza literaria en Roma: en un capítulo de la misma lleva a Eneas a visitar a la Sibila y con ella bajará a los infiernos. También aparece en este tiempo un elegíaco: Propercio, quien en su cuarto libro de *Las elegías* describe cómo aparece el fantasma de Cintia, su heroína, para reprocharle y recordarle su amor eterno:

4 Serrano, S. (1971). *Lucrecio y De Rerum Natura en la literatura occidental*, p. 69. Caracas: Ediciones de La Biblioteca. Universidad Central de Venezuela. En cuanto a su relación con Luis López Méndez y Lucrecio se cita: “La poesía era para él poesía intelectual, pensamiento revestido de imágenes. Por algo usará el seudónimo de Lucrecio” (López Méndez, L. (1992). *Obras completas*. Caracas: Batt, p. 16).

Mi reino fue en tus libros duradero.
Otros procuran poseerte ahora.
Yo sola te tendré después de muerto
cuando a mi lado se desgasten juntos
tus huesos y mis huesos,
(Citado en Serrano, 1971: 87).

Palabras de este fragmento trasladan al lector a pensar en *La muerta enamorada* de Théophile Gautier: “El amor es más fuerte que la muerte y acabará por vencerla”; en Quevedo: “Muerte constante más allá del amor”; o en *La novia de Corinto* de Johann W. Goethe.

El horror seguirá siendo redactado por Séneca con su pluma creadora al dejar plasmada la sangre de los asesinatos de Calígula y Nerón en su escritura, en tragedias como *Medea*, *Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, entre otras; quizá Séneca refleja en estas obras los horrores por él vividos y vistos. Estos son los años más oscuros del Imperio romano, empieza a desmoronarse su poder y se procede a la persecución de los primeros cristianos. Roma en este tiempo estaba dejando morir el poder y la creencia de sus antiguos dioses. Ese horror lo deja plasmado bien claro el primer poeta cristiano Prudencio en el poema *Las coronas de los mártires*, donde se relata el martirio de santa Eulalia, al describir el poeta la cruda muerte de la mártir:

Dos lobos sanguinarios tajan sus tiernos pechos,
con las uñas desgarran el virginal costado,
llegan hasta sus huesos mientras Eulalia canta.
(Citado en Serrano, 1971: 109).

En la Edad Media el horror llega a la humanidad con más fuerza a finales del año mil. Según la creencia, Satanás había bajado a la tierra y el fin del mundo estaba por llegar. La Iglesia apoya en parte esta idea para causar pánico a la humanidad y expande una ola de horror bajo el signo de la Inquisición. Por este tiempo en toda Europa se creía en la existencia de monstruos fabulosos como dragones o unicornios, que engendrados por la imaginación y el

horror popular, quedando plasmado en los lienzos de Paolo Uccello en el auge del primer Renacimiento; eran los tiempos en el que algunas mujeres eran capaces de volar al realizar pactos satánicos, pues como recuerda Bravo (1993):

En este imaginario ético, la bruja representará el cuerpo perverso y corrompido, frente al cuerpo “descorporeizado”, asexuado, de la Virgen: frente a la corrupción lo sublime y lo divino. Igual pasión puso el hombre de la Edad Media en perseguir a la bruja que en adorar a la Virgen (p. 103).

O la existencia de otros mundos de donde descendían seres sobrenaturales que estropeaban cosechas, raptaban campesinos y clérigos; creencias a las que hoy día se suelen llamar supersticiones y que ya un griego como Teofrasto (tr. 1951) se refería a ellas con estas palabras: “La superstición parece no ser otra cosa que un temor desmedido a la divinidad” (p. 94).

Argumentos de horror que nacían en la prohibición al conocimiento, cuestión que muy bien recreara Umberto Eco en su novela histórica *El nombre de la rosa* (1997): una atmósfera de horror recreada en una biblioteca, lugar construido como un laberinto donde el claustro religioso es el espacio que da cabida al horror, objeto que tomó Horace Walpole (1717-1797) al escribir su novela gótica *El castillo de Otranto* (1764). La Edad Media es una época donde nombres como Jacques de Molay (histórico), el rey Arturo (mitad leyenda, mitad historia), John Dee (histórico), Merlín (mítico), Carlomagno o santo Tomás de Aquino, Alfonso X llamado El Sabio, Roger Bacon, Balduino II y los templarios, Clemente V y Felipe IV, entre otros, pertenecen a un ciclo en el que la noche se imponía a la historia, y en el que surgen los grandes misterios que ayudan a resguardar más el horror en el colectivo, una atmósfera apocalíptica, envuelta en mitos como Excalibur, el santo grial, la piedra filosofal; seres monstruosos que parten del padre de la maldad, el diablo; las brujas que en sus aquelarres o misas negras invocan a los más grandes demonios o seres de la noche en su sabbat; herejes a los que la Iglesia perseguirá,

una serie de seres horripilantes que abrigará la mentalidad de lo imaginario del medioevo.

El mismo Bocaccio caerá en los relatos de horror. En la *Narración Quinta* de la *Jornada Cuarta* se narra cómo, en sueños, el amante se le aparece a Isabel y le muestra dónde está enterrado él, y ella, de manera oculta, sin que se enteren sus hermanos, los asesinos de su amante, desentierra la cabeza y la pone en un tiesto de albahaca; o la *Narración Séptima* de la *Jornada Quinta* donde se narra la historia de Anastasio degli Onesti: allí un antepasado suyo se le manifiesta en un bosque y le muestra una mujer despedazada por dos perros, imágenes que luego Boticelli inmortalizará, recreando la inclemencia cuando la amada es disgregada por las dos fieras.

A principios del Renacimiento retorna la idea del horror hacia el mar: arrecifes gigantes, monstruos marinos, entre otros lo inundaban a finales del siglo xv. Es el viaje de Colón, quien deja atrás la concepción del medioevo, el que muestra al nuevo continente. Los mares tendrán, en efecto, toda clase de enigmas. Este continente subacuático ofrecerá para estos instantes una serie de habitantes desconocidos, ciudades sumergidas, islas fantasmas y tantas incógnitas más, grandes bestias acuáticas que concibieron los grandes temores de aquellos marinos. En *La tempestad* (1612), Shakespeare dejará claro ese horror marítimo, en cuya creación de *Calibán* recoge la visión de hombre fuera del contexto conocido, ese ser monstruoso que apenas puede deletrear la lengua conocida y que el ente civilizado (Próspero) lo dominará por el saber y su conocimiento de las ciencias, a lo que el monstruo intentará derrumbar, arrebatar sus libros para acabar con el tirano ilustrado. A la par Marlowe, con su primera versión del Fausto y su conocimiento alquímico, ensanchará más la temática del horror en la literatura.

En pleno Siglo de las Luces vuelven a inundar la mentalidad humana los monstruos y horrores nocturnos: vampiros y hombres lobo reencarnan en la literatura con nuevas imágenes. El golem

vuelve a renacer en *Frankenstein* de Mary Shelley y el vampiro de John Polidori en *Drácula* de Bram Stoker. Según José R. Chávez (1997) en su artículo: “Hace 100 años se publicó *Drácula*, del irlandés Bram Stoker”, leído en el foro El Año del Vampiro señala que: “Las historias de vampiros son muy antiguas y se pierden en la noche del folclore de muchos pueblos. En este sentido, el vampiro tiene amplios antecedentes orales, previos a su aparición como personaje literario”.

Desde la Antigüedad clásica, con los griegos, aparecen unos seres chupadores de sangre, llamadas erinias o “diosas de la noche que gozan de un lujurioso gusto por la sangre, seres del inframundo que necesitan de mortales para seguir viviendo en este mundo” (Pulido, 1998: 8), mientras que en la mitología japonesa se habla de los *tengu*, una especie de vampiros furiosos que se exasperan en el aire (Anesaki, 1996: 89). Estos seres son recreados en la última película del director Wellson Chin (2004), intitulada *Vampire hunters* (*Cazadores de vampiros*) con el guión de Tsui Hark, donde se muestra una variante del vampirismo muy interesante: aquí el monstruo es la reencarnación de espíritus arrogantes y vengativos, en especial sacerdotes, que murieron en combate. Asimismo en el “Indis Valle” cerca del 3.000 a. C. se hacen determinados rituales con sangre a dioses con formas vampíricas. Algunos etnógrafos que han estudiado los relatos tradicionales relacionados con estos seres sobrenaturales como lo hace Taylor (citado en González, 1993) en su obra *Primitive culture*, sostiene que la creencia en el vampirismo se explica por dos aspectos fundamentales. El primero consiste en la idea de que el alma o espíritu de un muerto (o bien, su mismo cadáver reanimado por un demonio) retorna a este mundo para apoderarse de la vida de los seres vivos, quitándoles su líquido vital, la sangre o algún órgano esencial, a fin de aumentar su propia vitalidad. El segundo aspecto está arraigado en viejas supersticiones populares y afirman que el vampiro es siempre un difunto que es infeliz, un alma en pena,

que implora volver del más allá y que insta la ayuda del diablo para reaparecer en este mundo y así vengarse de los hombres.

El castillo de Otranto de Horace Walpole da inicio a la novela en el mundo gótico. Edgar A. Poe creará la base de la narrativa del horror moderno. En el siglo XVIII se acrecienta más el mito vampírico, con John William Polidori y su novela *El vampiro*, Joseph Sheridan Le Fanu con el libro *Carmilla*, y quizá el más grande exponente de la novela gótica: Bram Stoker y su texto *Drácula*. Contexto donde el venezolano Luis López Méndez escribe su texto vampírico *La balada de los muertos* con una cita del poeta Longfellow: “*Let the dead past bury its dead*” (“Dejad que la muerte pase y entierre su muerte”).

Nietzsche con sus ideas filosóficas quiebra las utopías del hombre en el proceso de modernización, llevándolo hacia los caminos de la monstruosidad al advertir la muerte de Dios, al quebrantar su fe. El horror, como el ángel caído, vuelve a bajar a la morada de los hombres.

Es así como a principios del siglo XX Freud (1919) reinterpreta el horror desde lo más profundo de la psicología, planteando que los más grandes miedos nacen en nuestra infancia, lo que llamaría “lo siniestro” (*Das Unheimlich*). El horror reaparece en la mentalidad del viejo y nuevo mundo desde la mirada del psicoanálisis. La selva se transformará ahora en el espacio de lo horrorífico, lo desconocido, la selva que devora a los hombres. Escritores como Rudyard Kipling con *El libro de la selva*, Edgar Rice Burroughs con *Tarzán de los monos*, Jack London con *La llamada de la selva* en el viejo continente; José Eustasio Rivera con *La vorágine* y Horacio Quiroga con sus *Cuentos de la selva* en Latinoamérica, son apenas una muestra de esta temática. Le seguirán el nombre de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, donde el personaje de la Doña, mezclado en un espacio de lo extraño y la brujería, creará sus más crueles deseos fáusticos, con personajes como Melquíades. El espacio del mal en este texto es descrito como un lugar oscuro y sombrío, el hato El Miedo. Una de esas experiencias de lo sobrenatural la vive el personaje-narrador

de la novela *Don Segundo Sombra*, al observar como Don Sixto es poseído en la noche por lo espectral. Allí el narrador señala: “El horror me tiraba los pelos para atrás de las sienes (...) Nunca pensé que se pudiera tener tanto miedo junto”. Después de esa experiencia, al llegar el amanecer el personaje-narrador vuelve a expresar: “Como el sol sabe barrer el miedo, no me quedaba de mi angustia nocturna más que un peso en los nervios”. Ese mismo efecto se observa en Juan Rulfo con *Pedro Páramo* y *Luvina* en el que sus personajes giran por la vida con un profundo desamparo en el alma y una constante obsesión por la muerte, como espectros surgidos del mundo fantástico de los aztecas, y una descripción tétrica del hipnotismo del *Frankenstein* cinematográfico. La llegada a Comala de Juan Preciado en busca de su progenitor abre un viaje de retorno al mismo averno, un relato con características dantescas, que lleva al personaje al reino de los muertos en la búsqueda de “alguien que no existe”, motivo que usará el escritor venezolano Pedro Ron (1991) en su novela *Marao: cuentos del llano*, donde su personaje central Ocaso José regresa del mundo de los muertos a explicar su muerte y vuelve en el nombre de Aurora María, la nueva Beatriz que le guía en su caminata por el mundo de los vivos:

—... los muertos del Llano no están en el cementerio ni en el Purgatorio ni en el cielo; están en el infierno de donde vengo.

—Y, ¿de dónde viene usted?

—Vengo de Marao, mi pueblo, y de mi velorio (p. 7).

En el contexto de leyendas y cuentos llaneros en Venezuela, donde se enmarca el pueblo imaginario de Marao, se agranda la temática del horror con las grabaciones hechas del folclore venezolano de la leyenda *El silbón* por Dámaso Delgado; la historia de *La sayona* por José Alí Nieves y el Pollo de Orichuna, o la adaptación de *Florentino y el diablo* de Alberto Torrealba Arvelo, cantada por César Bernal.

En el siglo xx será el cine como medio audiovisual quien despierte esa fascinación por el horror. Asimismo, en la literatura

latinoamericana y del Caribe se empieza a recuperar la imagen de la santería con Lydia Cabrera y Fernando Ortiz; la del zombi con Alfred Métraux, Inez Wallace, William B. Seabrook, Roger Bastide o Wade Davis, entre otros. La ciudad también servirá como espacio del horror a Felisberto Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Salvador Garmendia. Y es que “el terror del hombre de final de segundo milenio es un terror inaudible, nacido desde el vacío” (Bravo, 1999: 23).

Hoy el caos impera y el hombre se pierde en sus laberintos, ahora tecnológicos, como *La cascada* de Escher (1898-1972). Cada hombre busca llenar ese vacío de la existencia, ya que sus miedos unidos al estrés y al ambiente de terrorismo de guerra y psicológico, hacen de él un ser hacia la nada:

... el hombre postmoderno, en el borde del vértigo del final de milenio, pronuncia sus innumerables preguntas, no como un Job que recibe respuestas de Dios, sino como un personaje de kafkiana pesadilla que pregunta al vacío, al lugar del dios ausente (Bravo, 1999: 23).

Tal como el hombre “primitivo”, el hombre del siglo XXI sigue buscando protección divina hacia eso, lo desconocido.

Desde principios de la humanidad el horror ha sido cantado por los diversos juglares. El cuento de miedo siempre ha estado en la oralidad, el horror representado en el colectivo, el miedo a la oscuridad.

Volviendo al punto de partida, se observa que en una primera fase el horror había sido una función prerreligiosa, introducida en la experiencia de lo descomunal, de la que más tarde se ha visto depurarse una noción de lo sagrado.

En una segunda fase, apunta la alusión a los ritos iniciáticos crueles. Pudieran añadirse algunos personajes sagrados todavía espantables, como Huitzilopochtli, entre los aztecas, o Kali, entre los hindúes; instituciones oraculares (el santuario de Delfos) cuya consulta comportase alguna ambientación sobrecogedora; la concepción

de seres intermedios malignos (espíritus adversos, almas de difuntos, demonios, etc.).

Un tercer ciclo: la entrada del horror en el medio religioso.

Luego buscará el horror continuar sus pasos en la razón de la Ilustración, caso de Voltaire que se preocupa por escribir sobre esta temática, y llegará este horror a nuestros días en un relato de Salvador Garmendia: en un cuarto de hotel de Caracas, cuando una prostituta se desmorona (una visión horrorífica) ante su amante al llegar el amanecer.

Horror; horror del cual hablan estudiosos como Poe, Baudelaire, Nodier, Lovecraft, Hodgson, Haag, Freud, Borges, Bravo, entre otros. ¡Horror! Dos simples sílabas que despiertan en la imaginación un contexto hacia lo que más teme el hombre, hacia lo que le produce miedo.

De allí surge la pregunta: ¿por qué tenemos miedo, o a qué? ¿Qué es eso extraño que produce ese sentimiento de estar desprotegido? ¿Por qué al oír un cuento de miedo nos sobrecoge un horror que nos impide ir más allá del umbral de la puerta? Toda esta reflexión lleva a plantear el porqué del horror en el colectivo universal y local y cómo el mismo ha sido llevado por diversas culturas, ya sea en la oralidad o recogidas en la letra escrita. Por qué autores de cuentos en el continente americano y en el Caribe han descrito el horror. Por qué la imagen del diablo, brujas, ánimas en pena, espantos de camino, muertos vivientes (llámense vampiros, hombres lobo o zombis). En fin, lo imaginario del monstruo está tan presente.



LETRAS PROHIBIDAS EN LA ESCRITURA
DE LUIS LÓPEZ MÉNDEZ

*El mal es la verdadera naturaleza del hombre.
Solo en el mal encontraréis la felicidad.*

EL JOVEN GOODMAN BROWN

NATHANIEL HAWTHORNE

Las letras profanas de Luis López Méndez

*El mal está dentro de nosotros, por las razones que sean,
y se puede desarrollar o se puede sofocar,
pero no viene de afuera.*

J. J. BENÍTEZ

La tradición del cuento moderno se desarrolló en el transcurso del siglo XIX y a ello contribuyeron las infinitas publicaciones que abrían sus páginas al cuento en varios países del continente. Esto fue muy notorio en América Latina y el Caribe. Hoy podríamos explicar que se debió a las limitaciones de la industria editorial, pues el espacio disponible en los medios era favorable al cuento o al folletín por entregas. Acaso ahí esté el antecesor de la telenovela actual. Eso fortaleció el género del cuento en la América porque publicar novelas imponía la necesidad de una capacidad industrial (papelera, impresora y encuadernadora) que no existía, y requería de circuitos de distribución en librerías que en América eran, y siguen siendo, ineficientes. Por eso las revistas fueron —y son todavía— no solo pioneras, sino el mejor vínculo entre autores y público. Eso dio lugar al florecimiento del cuento latinoamericano, y entre ellos el cuento del horror. En palabras de Giné (1999) se plantea lo siguiente:

A lo largo de todo el siglo XIX: es en esos momentos cuando la ciencia europea —el positivismo fue contemporáneo del Romanticismo— proclama el dogma del racionalismo y somete el mundo —sin milagros— a rigurosas leyes de causalidad; las certezas científicas pueden modificar el mundo y sus criaturas y, sin embargo, no pueden explicarlo, al contrario, quizás muestran más abiertamente las imperfecciones y lacras de la condición humana, y los hombres continúan interrogándose sobre la existencia de un más allá, sobre las fronteras de la vida y de la muerte, sobre la imposibilidad de franquear esas fronteras (p. 8).

En el fragmento anterior se describe un contexto específico de la historia. Para esta época en el continente latinoamericano y caribeño se empieza un camino abierto para una literatura con pinceladas “góticas”⁵ en textos cortos (cuentos), que dejaron pautas para un estudio de una “literatura del mal”⁶ en Latinoamérica y en el Caribe.

5 Expresa Víctor Bravo en su texto *Los poderes de la ficción* que, en la literatura occidental, el aporte sustancial de la novela gótica va a ser, justamente, la presencia del diablo como expresión estética del mal. El mal en la literatura es una de las formas de la libertad. Bravo cita a Georges Bataille: “El mal – una forma aguda del mal– que la literatura expresa, posee para nosotros (...) un valor soberano”. Para Bataille, el mal irrumpe como una de las formas de alteridad en lo literario. Fulcanelli en su libro *El misterio de las catedrales* (1970) define el término gótico como: “Lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que les rodean”. Se puede observar como López Méndez, siendo positivista, movimiento paralelo al Romanticismo, que procede del movimiento gótico, trata de adentrarse en misterios desde la literatura. También –señala Sara Rodríguez Mata– que el término gótico es usado para enmarcar un estilo de literatura popular surgido a fines del siglo XVIII. Este género intentaba desplegar un estilo propio buscando, tanto la exageración de los personajes y de las situaciones, como el desarrollo de estas bajo el marco melodramático que facilita el terror, el misterio, el horror, todo lo siniestro en definitiva. Estas historias se situaban generalmente en lugares solitarios y espantosos subrayando así los aspectos más grotescos, más macabros, para crear una poética sobre lo monstruoso como aporte dramático, reflejo de un subconsciente convulsivo y desasosegado. Así lo plantea en *La emoción del miedo* (2003).

6 La literatura se hará cargo de este enigma del mal tal como los hombres lo heredan en un mundo que ya no está regido principalmente por las significaciones de la fe cristiana, y la literatura lo hace de conformidad con su orden propio, que ya no es el del dogma sino que es de la traducción en palabras y en estilo. La literatura y el mal es un gran debate que recorre toda la Edad Moderna desde los primeros tiempos del Romanticismo hasta nosotros, un debate que no ha terminado aún. En Sichére, B. (1996). *Historias del mal*. Barcelona: Gedisa, p. 185.

América es un continente multirracial, recuerda Carlos Fuentes en *El espejo enterrado*. Son varias las costumbres que llegan a esta tierra y se esconden bajo la máscara del Barroco para crear nuevos dioses, nuevos nombres, nuevos sueños, nuevos miedos. Son los inicios de un continente nacido de los horrores y mutilaciones de una raza indígena, de la esclavización de una raza negra y del poderío de una raza blanca, confluye en esto una nueva mentalidad, como bien lo recrearía desde el intelecto Fernando Ortiz en su planteamiento de la “transculturización”. Por ello observaremos en la literatura naciente rasgos de otras culturas, donde mitos y leyendas se camuflan en la selva americana, en la cual la religión sincretiza a otras como la santería, el vudú y el catolicismo. Los cronistas y primeros poetas de este nuevo mundo se preocuparon por descubrir y describir el continente. Es después del movimiento de la independencia cuando se empieza a organizar una estructura geopolítica del mismo, es así como brotan singularidades en cada país y es allí donde surge la cuentística latinoamericana. Se podría nombrar como ejemplo *La viuda de Corinto* de Fermín Toro (Díaz, 1960: 99), título que alude de manera ineludible a Goethe. Este relato fue publicado en la hoja periódica *El Liberal*, el 25 de julio de 1837. Este relato, según Sandoval (1999), abriría la narrativa fantástica en el continente latinoamericano. Sigue a esta narrativa *Gaspar Blondin* (1858) de Juan Montalvo, una historia que apunta a un cuento de vampiros: “... oculto de día, rondaba de noche (...) su único crimen conocido y probado era la muerte de su esposa (...) se volvió por su influencia personaje tan raro y peligroso” (p. 151).

Esta historia escrita en francés, en París, según su autor ecuatoriano, y después llevada al castellano, narra un suceso inusual que tiene lugar en una posada de los Alpes. El posadero cuenta a un huésped desconocido y al final este descubre horrorizado a Gaspar Blondin, el personaje de su relato, entre su auditorio. Un cuento que encaja en los albores del Romanticismo. A este respecto, cabe citar el estudio de Londoño (1994), quien señala lo siguiente:

A lo largo del siglo el Romanticismo hispanoamericano evoluciona y ve modificado su rumbo por varias influencias europeas. No existen claros cortes cronológicos, y más aún, a lo largo de la producción de un mismo autor, encontramos diversas orientaciones. En un primer momento, que se conoce como la primera generación romántica, los autores transformaron el cuadro de costumbres, conservando algunos de sus elementos, y se interesaron por una forma más rigurosa y orgánica y una trama que le da más importancia al desarrollo del relato (p. 15).

El texto de Juan Montalvo compilado por Londoño (1994) recoge ese ambiente de zozobra, muerte y asco, característico del relato romántico de esta época, envuelto en ese sudario de misterio; así lo narra el cuento:

Un día citó a su hombre a un caserón botado, tristes ruinas por las cuales nadie se atrevía a pasar de noche; era fama que un fantasma se había apoderado de ellas y que en las horas del silencio acudía allá una legión de brujas y demonios, a consumir los más pavorosos misterios, en medio de carcajadas, aullidos y lamentos capaces de traer el cielo abajo (p. 153).

El cuento explica cómo el cadáver de una mujer vuelve del más allá y transforma a su esposo en un monstruo, empiezan a desaparecer las víctimas de los alrededores del poblado, como el caso de la hija del campesino: “Pasó la noche, amaneció Dios y la cama de la muchachita se encontró vacía” (*ibid.*). El espectro no se conforma con solo poseer a la niña, sino que seduce a Gaspar: “—¡Ven, ven, Gaspar! —añadió, y arrastró a su amante al interior de un cuarto hundido y sin culata, en donde largo tiempo hacía que murciélagos tenían sus hogares” (*ibid.*).

Esa atmósfera espectral llega a su máximo esplendor en la unión de cuerpos, es allí donde el protagonista corre horrorizado al saber en lo que se ha transformado:

Blondín encontró la cama fría como la nieve: guardaba silencio su querida, y a la luz de un mechero que alumbraba la estancia turbiamente, echó de ver que lo que tenía en sus brazos era el cadáver sangriento de su esposa (p. 155).

Si Esteban Echeverría con *El matadero* (Londoño, 1994: 14) da nacimiento al cuento realista escrito en prosa romántica latinoamericana, Juan Montalvo será –junto a Fermín Toro– el pionero de la cuentística con el motivo del horror en el continente. A ello siguen una serie de títulos como: *El sello maldito* (1873), *La danza de los muertos* (1873) y *Tristán Cataletto* (1893), de Julio Calcaño; *Los espectros que son* y *Un espectro que ya va a ser* (1877), de Cecilio Acosta; *La protesta de la musa* (1890) del colombiano José Asunción Silva (en este relato la fantasía juega con el horror y la risa que produce el libro de un poeta); *La caverna del diablo* de José Heriberto García de Quevedo (1893). Así como *Calaveras* y *Metencardiases* (1896), de Nicanor Bolet Peraza, *Los muertos hablan* y *Proezas de un muerto* (1897), de José María Manrique; *La balada de los muertos*, *El último sueño* y *El beso del espectro* (1891) de Luis López Méndez⁷; *El asesinato de Palma Sola* (1902) del mexicano Rafael Delgado, que traslada al lector a Poe en cuentos como *El corazón delator* y *Los asesinatos en la calle Morgue*.

La cuentística sobre el horror nacida en Venezuela durante el siglo XIX (con los autores ya mencionados) son una base sólida para este estudio. No solo Andrés Bello abrirá las puertas a la gramática, desde Venezuela se abrirá también el portal del horror en la literatura. La lectura del *Tristán Cataletto* (1893) de Julio Calcaño mostrará otra historia de vampiros, donde aparece por primera vez en un cuento del continente la palabra “vampiro” en la definición de no muerto. Uno de los personajes del cuento comenta: “El viejo monje es un taumaturgo, y el único que otras veces nos ha librado del diablo y los vampiros”, lo que evidencia que este tema no fue desconocido para la época.

7 Rosales, R. M. (1991, 25 de julio). “Luis López Méndez Hevia”. En: *La Nación*, B-7. Asimismo García Tamayo, J. T. (1991, 17 de febrero). “Cien años de Luis López Méndez”. En: *La Nación*. Este último artículo aparece también en *Diario Católico*, edición del 23 de junio de 1991, p. 4.

En Venezuela, la muerte de un joven escritor, promesa en la literatura fantástica, embarga el espacio narrativo de un profundo dolor, ya que deja inconclusos una serie de cuentos que irán a engrosar más la temática sobre el miedo (el horror). Se trata de Luis López Méndez (1863-1891), nacido en San Cristóbal o San Antonio del Táchira (Venezuela)⁸. Queda huérfano de madre a temprana edad, por lo que la tutela queda a cargo de su padre, figura que va a influir en la escritura de López Méndez, aunque es criado bajo la dirección de una tía materna. Lector incansable, crítico perspicaz, se formó en la atmósfera de una Caracas guzmancista, a quien nuestro escritor hizo crítica desde las letras. Este dictador será la imagen del monstruo que iría a crear en unos de sus relatos. Enmarcado en una familia de grandes lectores, fue sobrino de Lino López Méndez, el autor del *Manual del veguero venezolano*. Estudioso asiduo de escritores románticos españoles, ingleses, italianos y franceses, ensayista sobre algunos textos de literatura venezolana (Juan Vicente González, José Antonio, Eduardo y Julio Calcaño, Cecilio Acosta, José Gil Fortoul) y ensayos biográficos (Sucre, Rafael Urdaneta, Santos Michelena y Guillermo Morales), conforma la agrupación literaria Amigos del Saber con David y Julio Lobo, José Gil Fortoul, Luis Razetti y Lisandro Alvarado. Escribió ensayos juveniles para la hoja periódica *El Fonógrafo* en Maracaibo, bajo el seudónimo de

8 Son diversas las hipótesis del nacimiento de Luis López Méndez. Antonio Arellano Moreno en *Poetas y versificadores tachirenses* (Caracas: Batt, N° 75, 1979, p. 133) plantea que en 1933 se localizó la partida de nacimiento en la parroquia San Juan Bautista, La Ermita. Mientras Ramón J. Velásquez en el prólogo “Luis López Méndez y su tiempo” en el texto *Los partidos políticos de Luis López Méndez* (Caracas: Publicaciones de la Presidencia de la República, Colección Nuestro Siglo XIX, 1973, p. 7) señala que “este es hijo de San Antonio del Táchira”. En el prólogo de Luis Beltrán Guerrero para las *Obras completas* de Luis López Méndez (San Cristóbal: Batt, N° 6, 1960) expresa que “ha debido nacer en San Antonio del Táchira, no en San Cristóbal”.

Lucrecio. Dos poetas norteamericanos marcan su escritura: Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) y Thomas de Quincey (1785-1859), y los poetas franceses Leconte de Lisle (1818-1894) y Charles Baudelaire (1821-1867), así como el poeta inglés Alfred Tennyson (1809-1892). López Méndez lee “a Montaigne, filósofo dilecto, a Hugo, Bourget, Taine, Renán...” (Beltrán, 1992: 23); da lectura asimismo a cuentistas como Edgar A. Poe, Théophile Gautier y Guy de Maupassant. López Méndez era amante de la arqueología, la música clásica y la pintura.

Cabe preguntarse sobre las razones del por qué escribe sobre el temor –bastante universal– a los muertos, más cuando López Méndez vivía y escribía a favor de la ciencia. Son a menudo ocultas estas sensaciones. Ya el mismo Poe (1952) lo decía: “La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo más sublime de la inteligencia” (p. 752).

Es obvio que el cadáver en sí mismo es inofensivo, es el miedo inculcado el que le hace horrorífico. No existe ninguna evidencia empírica hasta el momento comprobada de que un difunto pueda ser peligroso para los seres vivos, a no ser como simple reservorio de gérmenes, cuestión que desató epidemias y pestes, objeto evidente en *El diario de la peste* (1722) de Daniel Defoe.

El horror a los muertos se ha impuesto, en efecto, a la conciencia de la humanidad contra toda experiencia, caso reflejado en el relato *La balada de los muertos*. Ya el mismo título deja reflejada esta temática. López Méndez (1992) refería que:

La muerte no es más que una ley de la naturaleza, que siente necesidad de renovarse constantemente, creando y destruyendo formas infinitas y haciendo de la flor, que hoy cae deshojada y sin perfume, nueva flor de diferentes matices que brillará mañana, tal vez bajo otro cielo... (p. 256).

A López Méndez quien ha frecuentado las ciencias antropológicas y arqueológicas se le hace sospechoso que algo se le imponga contra su experiencia. El escritor positivista enfrenta a la muerte, pero

esa atmósfera del Romanticismo le envuelve en un manto del más grande horror. Es así como López Méndez plantea que “uno de los mayores bienes de la filosofía moderna consiste en destruir el terror de la muerte que en las civilizaciones atrasadas, y singularmente en los primeros siglos de nuestra era, dominaba a todas las inteligencias” (*ibid.*, p. 255).

Pero, ¿acaso esta filosofía (positivismo) no cayó en la tentación de lo misterioso? El mismo Voltaire (citado en Klenk, 1974) estudió a los vampiros y llegó a escribir: “... no se oye hablar más que de vampiros entre 1730 y 1735; se les descubre en todas partes, se les tiende emboscadas, se les arranca el corazón, se les quema...”. El gran pensador francés llegó a más, al considerar que se estaban dando muerte a centenares de incautos, cuando los verdaderos “vampiros” eran los poderosos que “chupaban la sangre de los más débiles” o los “religiosos que abusan de la ignorancia del pueblo”. Voltaire lleva este tema a un contexto político, pero le da su importancia, pues incluye el término vampiro en su diccionario y le da la nominación de cadáveres que salen de sus tumbas en busca de sangre fresca.

El difunto como protagonista es “lo otro” (Kristeva, 1989: 10), un abyecto, es lo que ha dejado de ser persona para pasar al plano de una realidad diferente. Esa realidad que circunda en *La balada de los muertos*. Esta trascendencia a “lo otro” es lo que le confiere a los no-muertos todas sus características espectrales. Solo en la literatura López Méndez acepta que aquella persona que hace solo unas horas o días se reía, hablaba o acariciaba a un ser querido, vuelva del más allá, pues ahora está allí sobre la mesa del velatorio y encerrada en un ataúd. “Pero los muertos –para López Méndez– no hablan o, por lo menos, nosotros no entendemos su lenguaje” (p. 53).

La muerte permanece muda e insensible y los cadáveres han comenzado a descomponerse, es la idea del escritor. Difuntos con unos tintes violáceos y contaminando el ambiente con un olor

nauseabundo. “López Méndez es un positivista. De esto no hay duda” (Paz C., 1964: 148). Y continúa López Méndez diciendo: “¡Cuántas cosas ya hemos olvidado, volveríamos a aprender si nos acercásemos silenciosamente a ciertas tumbas!”. ¿Acaso no es este el instrumento que usará el escritor para elaborar el texto *La balada de los muertos*? De modo que la raíz bien pudiera hallarse en la falta de experiencias sobre la muerte. El escritor termina su ensayo *Aspiraciones* con las siguientes palabras: “Tiempo vendrá, más propicio a la tarea, en que hablaremos de los vivos”.

La muerte crea su espacio: un lugar ajeno a la vida; es allí donde irrumpe lo extraño en la cotidianidad de la vida. Señala Bravo (1994) a este respecto lo siguiente: “La muerte sin embargo está allí, invencible, mostrando su insoportable desnudez, generando un inconfesado horror, rompiendo de pronto toda continuidad, toda previsión, todo lenguaje” (p. 56).

¿Y qué es la muerte? Vacío que causa el inevitable horror. La muerte es una anomalía de la vida, un suceso que trunca lo cotidiano sin ofrecer otra alternativa accesible que la supla. Por ello siempre ha alarmado al hombre desde que este comenzó a ser pensante. El miedo al árbol prohibido en Adán es que su castigo es la muerte. Basta con pensar en la expulsión del hombre del paraíso: la historia de la humanidad empieza así con un hombre condenado y su hijo asesino. Y aún así el hombre peca y es castigado a morir, como si el vivir no fuera completo sin el morir. Maese Gonin, personaje de Gérard de Nerval (1808-1854) en el relato *La mano encantada* señala:

Se está en la muerte mientras se está en la vida, pues, cuando ya no se está en la vida, uno está más allá de la muerte, o, para decirlo mejor y terminar, la muerte no os concierne ni muerto ni vivo; vivo porque sois, y muerto porque ya no sois (...) y medita hasta entonces un hermoso verso de Lucrecio, cuyo sentido es este: vivid tanto como podáis, que no quitaréis nada a la eternidad de vuestra muerte (p. 201).

Testimonio de ello en la literatura clásica, señala Cifuentes (2000), es el pasmo sobrecogido de Gilgamesh ante el cadáver de su amigo Enkidu. No comprende Gilgamesh lo que ha ocurrido ante sus ojos y por ello mismo se alarma. El suceso de morir es tan abrumador como sus efectos.

El hombre natural percibe ante la muerte todos los tránsitos negativos: privación de los bienes disfrutados en esta vida (comida, sexo, juegos), solo cuando reflexiona queda peor, pues va descubriendo también las positivas: acceso del muerto a un estado diferente (una de las preocupaciones del pueblo egipcio), del cual nada se sabe. Por eso se asusta todavía más. ¿Qué existe más allá de la muerte? Vuelve esta pregunta al pensamiento para sobrecogerle en el más grande de los horrores: la incertidumbre.

El cadáver –que no es nada, más que materia, nos asegura el científico moderno– constituye para aquel (el hombre) la evidencia de aquel suceso perturbador. “El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso” (Kristeva, 1989: 10).

Es así como surge el horror con respecto a unas motivaciones de corte fantástico en el siglo XIX, y que va más allá de los motivos verosímiles para el mismo que se dan en el mundo real: dictaduras manifiestas (el caso de Echeverría y el cuento *El matadero*, quien evoca una época histórica en la dictadura de Juan Manuel de las Rosas, o *La balada de los muertos* de Luis López Méndez hacia el régimen de Guzmán Blanco), delincuencia, epidemias, etc. Quizá por ello se reproduzca una afición semejante en las coyunturas críticas, cuando existen razones ciertas para el miedo. López Méndez escribe el manuscrito de *La balada de los muertos* en Bruselas, pero el mismo fue ideado en Caracas, bajo la angustia del mandato de Guzmán Blanco. Ese capítulo de su vida le ayuda a crear el monstruo del relato, que como una sombra empieza a destruir y adueñarse de

la ciudad de los vivos (o una visión transfigurada de la Caracas de aquella época), adelantándose a textos de este género como *El horror de Dunwich* de Lovecraft. López Méndez (1992) describe al monstruo desconocido: “Una baba verdosa, salpicada de manchas cárdenas y amarillas, manaba de su boca” (p. 312). Uno de los componentes de la definición de monstruo que Noël Carroll (citado en Weinstock, 1998) dio en *The philosophy of horror* (Nueva York, 1990) es la capacidad que el monstruo tiene de causar daño corporal y/o físico a aquellos con quienes se encuentra. El monstruo tiene la capacidad de “amenaza”, objeto palpable en el relato de López Méndez. Este cuento está polarizado en dos temas: día y noche, ciudad y cementerio, progreso y atraso, los vivos y los muertos. Adoptando aquellos “otros” terrores, el individuo se habitúa a convivir con ellos. En este relato los vivos conviven con los muertos, y estos últimos se levantan a reclamar su olvido: “Por mucho tiempo durmieron los muertos en sus tumbas solitarias, cubiertas por la yerba del campo y el olvido de los hombres” (p. 309).

La muerte aquí se transforma en olvido, es marchita, huele a soledad y es fría como el hielo, así la muestra el escritor, cuyo epígrafe es de Longfellow: “*Let the dead past bury its dead*”. Es de recordar su similitud con Mary Shelley quien en su novela *Frankenstein* recoge el pavor del cadáver y la mente enfermiza del hombre ante la ciencia, caso contrario de Rembrandt con el cuadro *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman*, donde se propone el estudio de un cadáver, con los pies en primer plano, el cráneo hundido, las meninges cortadas y el cerebro abierto, el vientre eviscerado, que no consigue borrar la impresión de dicha autopsia, que bien podría ser el retrato de la escena de un Frankenstein anterior, apegado a la ciencia y la observación de la muerte, y no el científico que prueba a ser una deidad. Un texto romántico y positivista al mismo tiempo es el *Frankenstein*. El objetivo de esta obra no pasa de espeluznar: hay en el texto de Shelley una valoración del horror. Es el primer texto que crea un

monstruo desde la ciencia. Deja atrás los misterios de los no-muertos, al colocar como personaje central a un científico que se debate ante la idea de ser Dios. Esta novela esclarecerá, ante todo, por cuanto se trata de una temprana manifestación del género del horror, que luego contará sus títulos por miles. Mary W. Shelley invoca en el título a la figura de Prometeo. La simple mención de este nombre define un propósito: narrará un acto culpable por extralimitación (la *hybris* de los helenos, por la que un hombre osará una acción divina al robar el fuego). El caso de este texto es un científico que asume el poder de Dios para dar vida a un muerto y se le deviene con este acto el más grande horror, al crear un monstruo que devorará a su creador, este monstruo es el Lázaro del Romanticismo.

La existencia de un monstruo fabricado contra natura, la muerte y la ciencia unidas, crean un ser para el horror, un autómatas que destruirá a su dador de vida. ¿Acaso la clonación hoy día no despierta ese horror de crear un ser por medio de un saber científico? Ese mismo terror crea un espacio y así nace la literatura del horror. Mary Shelley ha usado algunos ingredientes culturales diversos. La sombra de Fausto es apreciable en este relato, aunque no sea invocado como lo es Prometeo. También se divisan reminiscencias del golem hebreo. El horror no solo procede de la presencia del monstruo, sino que deriva de la impía temeridad de Frankenstein. Los lectores afirman el pavor que el Doctor Victor Frankenstein siente ante la sombra acechante de su engendro diabólico (en este caso científico), la acción de este en su laboratorio no es menos estremecedora que la visita nocturna de *El beso del espectro* de López Méndez: “El espectro había ido aproximándose hasta poner sus descarnadas falanges en mi frente. Mi razón vaciló por un instante” (p. 329).

La mudez de la muerte de la que habla Luis López Méndez no es manifiesta en Shelley. En su relato es un ser parlanchín y razonante, maldecía o amenazaba a su creador. Cuestión que en el cine de los años treinta —el monstruo parlante— hubiera hecho reír. Mudo resulta

no solo más terrible, sino que se hace más verosímil y horrorífico. López Méndez muestra unos seres de la “paz silenciosa y llena de terrores”. Y constituye al vampirismo un antiguo filón del horror crear la atmósfera a *El beso del espectro*, publicado en el libro *Mosaico*.

Ante todo en la literatura, ha sido una forma concreta del temor a los muertos: se supone que algunos de ellos poseen una pseudovida en determinadas condiciones y la emplean causando daño a los vivos. Señala Kristeva (1989) que: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (p. 10).

Con la figura del vampiro en el siglo XIX el cadáver se alza (de forma literal) y se enfrenta a los vivos. Este es el caso de López Méndez, que escribe sus últimos relatos en Bruselas en 1888. Suelen coincidir la mayoría de los autores en que la más eficaz concreción del mito vampírico y que mayores aportaciones efectúa a la cultura actual es la novela *Drácula* de Bram Stoker, escrita nueve años después, en 1897.

No es extraño que López Méndez se haya dejado influenciar por estas pinceladas de horror romántico a la noche, a los cementerios y a los muertos vivientes que marcaban ese tiempo.

El estudio a un López Méndez como escritor romántico nace a partir de las siguientes manifestaciones en sus relatos, desde *El beso del espectro* hasta los pertenecientes a *La balada de los muertos*:

- El terror a la muerte, personificado por un muerto que sale de su tumba para obrar el mal. Si todo muerto asusta, y en silencio, como define López Méndez, no hay manera de susstraerse a su presencia, que —aunque no fuera más que esto— renueva, una vez y otra, la incómoda realidad de la muerte. Su característica de lo horrendo se refuerza por la ambigüedad de su estado: se le denomina con frecuencia “no-muerto”. ¿En qué

queda este concepto? ¿Es un cadáver o no lo es? ¿A qué mundo pertenece: al del más allá o al de acá? Esta indefinición del personaje, añadida a la que ya sobrelleva el tema de la muerte, por sí sola, hace a este ser todavía más aterrador.

- ¿Puede hablarse de inmortalidad en este caso? La inmortalidad ha sido siempre un anhelo del ser mortal: el propio Gilgamesh se vio inducido a concebirla y buscarla a raíz de su experiencia de la muerte de Enkidu. El vampiro, por otro lado, la ofrece, pero la víctima la rechaza por lo horrendo que le parece al estar “no-muerto”.
- La oscuridad. El vampiro o el no-muerto actúa durante la noche. No podía ser de otro modo: noche y tinieblas son símbolos vinculados a los de muerte, maldad, peligro, etc. Elementos recurrentes de este tipo de literatura. Siempre se ha mostrado que los poderes maléficos operan en las tinieblas y huyen de la luz (ejemplo notable en el libro *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien y las diferentes tradiciones religiosas occidentales).
- Y es en la oscuridad donde se da el comportamiento del no-muerto, pues ante la inminencia del alba debe regresar a su lugar de sombras (cementerio, ataúd, etc.). La luz es símbolo divino; frente al ser superior nada pueden los seres subalternos, cualquiera que fuere su capacidad para el mal.
- El cementerio. El ambiente es sin duda un aporte más a los horrores nocturnos del siglo XIX. López Méndez le llama: “La mansión de la suprema quietud...”. Este lugar se presta para desarrollar el lugar donde reposan los muertos, donde ni el sol ni las bellas aves llegan.
- En *La balada de los muertos* una golondrina, que llega para protegerse de la tempestad, huye de ese frío sepulcral y sale en busca del astro solar. Solo los cuervos llegan a

aquel lugar. En una parte del texto el escritor los define: “... los huéspedes sombríos abandonaban como la golondrina el reino de la muerte”, es aquí donde los no-muertos conspiran contra los vivos, que viven en la ciudad de al lado.

- Lo gótico: la ciudad amurallada presenta grandes templos, unos edificados, otros destruidos, donde vive el monstruo, sigiloso, vigilante como una gárgola en su catedral. “No lejos del cementerio, y compitiendo con él en soledad y silencio, se alzaba la ciudad de los vivos. Espesas y altísimas murallas la aislaban del resto del mundo” o “Las lámparas colgadas del techo (...) el palacio entero...”, son solo alusiones a una ciudad siniestra.

Simon de Schryver (1992) describía a López Méndez como un amante de las galerías. Es factible que las hubiese estudiado. Comenta que: “Veíamos frecuentemente a Luis López Méndez con un libro inglés en la mano: (...) las obras de Tomás de Quincey” (p. 53). El mismo Quincey (citado en Praz, 1971), se debe recordar, hablará al respecto sobre un cuadro de Piranesi:

Hace muchos años, hojeaba yo las antigüedades de Roma mientras el señor Coleridge, que se hallaba a mi lado, me describía una serie de grabados de ese artista, llamados *Los sueños* y en los que registró el escenario de las visiones que lo asediaron en el delirio de la fiebre. Algunos de ellos (según recuerdo de lo que me contó el señor Coleridge) representaban enormes salas góticas, con el suelo cubierto de toda clase de máquinas y artefactos, ruedas, cables, poleas, palancas, catapultas, etc, que expresaban lo enorme de la potencia aplicada y la resistencia vencida (p. 21).

En este fragmento se da la descripción de una ciudad derruida y próxima a que la muerte la invada, lo que retratará el relato de López Méndez. En este pintor se basó Jorge Luis Borges para escribir su

cuento *El inmortal*⁹. Y es el mismo Piranesi quien inspira a Horace Walpole su texto *El castillo de Otranto*, que dio origen a la novela gótica.

9 Navarro, S. (1997, 19 de abril). “Letras y arquitectura, los latinoamericanos y Piranesi”. En: *El Informador*, pp. 1-3. Obtenido en la Red Mundial el 12 de mayo del 2002: <file://elinformadorcultural.htm>. Recuérdese igualmente que López Méndez era “miembro efectivo de la Sociedad de Arqueología de Bruselas”. Asimismo visitaba “galerías de cuadros antiguos y modernos”. En López Méndez, L.(1960). *Obras completas*. N.º 104. Caracas: Batt, pp. 34-35.

Al ritmo de una balada para los muertos

*Y en cuanto a ti, muerte,
y a ti, amargo abrazo de mortalidad,
es inútil que trates de asustarme.*

HOJAS EN LA HIERBA

WALT WHITMAN

Es comprensible que gustasen del horror los románticos, pues se trata de emociones fuertes: más allá de lo sabido, cotidiano y por ello seguro, se abre lo ignoto, que depara situaciones-límite. El hombre se atreve a sondear los abismos. Su espanto le confirmará que esos abismos podrían engullirlo; el espanto engendra espanto.

Señala Luis Beltrán Guerrero (1960) que:

El beso del espectro, inserto en el *Mosaico*, o *La balada de los muertos*, o *El último sueño*, tres piezas –nocturnos– de raro contenido imaginativo, extrañas por su visión romántica de ultratumba en la producción general de nuestro autor. Estas composiciones podrían formar parte de una Antología de la Literatura Fantástica Venezolana, junto con *La caverna del diablo* de García de Quevedo y el cuento estrambótico de *Maese Cornelio Tácito* de Ros de Olano... (p. 26).

La balada de los muertos de Luis López Méndez es un relato que desarrolla una temática de los opuestos, el de la vida-muerte. La primera idea desarrollada en el cuento es el tema de la muerte. Allí se plantea la muerte como olvido y que esta se une a la memoria para volver, para recordar que ella siempre está allí, a la expectativa. La muerte es vista como oscura, llena de tristeza y de dolor. Mientras que el olvido es descrito marchitado y en una atmósfera de abandono. Aquí la muerte tiene su espacio, que no es otro que el cementerio. Allí domina el lugar de la desidia, es un territorio hecho para la muerte, un ambiente tétrico y lleno de silencio sepulcral. El terreno es frío, los rayos del sol no se posan en la mansión de la muerte.

En este relato se puede percibir que el hombre teme a la muerte según sus actos, y que esta, como ciclo, siempre retorna para recordar que ella se aviene a llevar al hombre a su mundo, así como lo hace ver Baudelaire en *Las flores del mal*, que es un poema del pensamiento, la sensibilidad y el fracaso del hombre contemporáneo.

En el mundo de los muertos –nos recuerda López Méndez (1992)– los nombres son borrados por la intemperie, es decir, desaparecen, se olvidan, y ¿qué es la intemperie? Es la naturaleza inclemente, la tempestad, que trae destrucción y como consecuencia, la muerte. La muerte es sinónimo de olvido en este cuento de horror. La muerte es de color fúnebre, envuelta en su sudario de dolor extremo.

Otro aspecto observable está en el detalle de las aves: la golondrina huye al sol (vida en el mito egipcio), esa golondrina busca el astro solar porque allí encontrará calor, vida y hogar. Los cuervos, o “huéspedes sombríos”, al contrario, son aves de carroña, comen mortandad, por lo tanto se esconden en las sombras, “tendiendo el vuelo hacia el punto más oscuro del horizonte, sin otro guía que el del instinto carnicero” (López M., 1992: 310).

El hombre, como ser de la vida, en esta narración vive del recuerdo. En el relato *La balada de los muertos* la muerte desarrolla el olvido, la muerte es fría, marchita y se engalana de soledad: “... como si la muerte, celosa de la austeridad de su santuario, las hubiese también tocado con su hálito de hielo para destruir la última sonrisa de la vida” (p. 309).

Hay fragmentos en este relato que se anteponen a la escritura lovecraftiana: “Solo hallaban objetos extraños pertenecientes a una raza ya extinguida” (p. 310). Los mismos seres que habitan este mundo siguen estas mismas características: “Los habitantes, pálidos y tristes, se movían en su recinto como espectros fantásticos” (p. 311).

Se ha planteado la mudez de la muerte, y en este cuento solo existe un ser que habla, pero desde un discurso excluyente. Luis

López Méndez utiliza la imagen del loco (Poeta) para salvar a los vivos, el recuerdo: “Uno solo entre ellos conservaba el privilegio de la palabra: era un ser de alma extraña a quien un largo consorcio con el crimen había arrebatado la razón” (*ibid.*). En cambio los muertos vivos al escucharle huyen: “Los que en muda peregrinación marchaban detrás de él no osaban acercársele: el estruendo de sus voces incoherentes habría bastado para postrarlos en tierra” (*ibid.*).

La palabra en este relato es el estandarte de la vida. Bravo (1999) a este aspecto señala que:

El hombre sabe que está hecho de carne, huesos, órganos, en el prodigio de la posibilidad de la vida; pero sabe que también está hecho de palabras, como prolongaciones de sí mismo, en el prodigio de la conciencia de la vida (p. 9).

López Méndez utiliza otro elemento de la nocturnidad para crear el horror en el relato *La balada de los muertos*: el vampirismo.

La sangre brotaba entonces a torrentes y, rodando por sus pómulos hundidos, llegaba a los labios que se abrían para beberla con voluptuosidad malsana. Cada gota de aquel licor envenenado quemaba sus fauces y aumentaba la intensidad de su delirio (López, M., 1992: 311).

En el texto la muerte queda encerrada en “el frío de los sepulcros”. Los ojos de la muerte son de gorgona: “El miedo había disciplinado todas las almas y comunicado a todos los rostros la rigidez de la piedra (...) De pronto el monstruo se erguía con renovado vigor lanzando una carcajada fatídica” (p. 312).

El lector continúa siguiendo los pasos del monstruo para destruirle y no permitir su gloria en el mundo de los vivos. López Méndez llama a estos espectros “bebedores invisibles” (p. 313), lo que alude a *El Horla* de Maupassant (1952), autor leído por López Méndez.

Veamos un fragmento de *El Horla*:

Volví a mi casa con el alma entristecida, seguro al fin —como lo estoy de que suceden las noches a los días invariablemente— de que junto a mí *existe otro ser invisible* que se alimenta de leche y de agua, que puede cortar una rosa; de que su naturaleza es material, aun cuando imperceptible a mis sentidos, y de que habita, junto a mí, en mi propia casa (p. 463).

Es aquí, por primera vez, donde ese extraño huésped es nombrado: el Horla. El relato de López Méndez continúa con la rebelión de los muertos hasta conseguir que el palacio del monstruo se desplome. El monstruo y sus cortesanos salen despavoridos hacia una nueva oscuridad.

Al final del relato el monstruo de *La balada de los muertos* es acorralado y privado de su libertad, aun cuando sigue buscando la escapatoria:

En los labios del monstruo la súplica misma tenía vibraciones de odio y de amenaza, su dolor sin resignación alejaba de él todo movimiento de simpatía, su anhelo de vivir era inspirado por la visión del mal que aún en aquel instante supremo pasaba por su mente (p. 314).

El monstruo como ícono del mal es destruido por el bien, y como el Ricardo III de Shakespeare que cambia su reino por un caballo, el monstruo de la balada ofrece la llave del cofre de sus riquezas a sus esclavos súbditos, pero nadie atiende la oferta. El cuento presenta las siguientes composiciones binarias:

día - noche
ciudad - cementerio
progreso - muerte
vivos - muertos

El monstruo está agazapado en la oscuridad del universo, representa una fuerza tenebrosa que tal vez existe desde el principio de los tiempos, siempre está al acecho y provoca los más grandes miedos y sufrimientos en los hombres (vivos). El monstruo se va expandiendo por el mundo de las sombras, así como lo hace el personaje de Melkor en *El silmarillion* de J. R. R. Tolkien (2001): “Último de todos se

inscribe el nombre de Melkor (...) y lo llaman en cambio Morgoth, el enemigo oscuro del mundo (...) y fue la oscuridad lo que él más utilizó para obrar maldades...” (pp. 30-31).

El mal existe y se presenta bajo mil caras. Aquí López Méndez quiso dejar plasmada la dictadura bajo la visión alucinante de este monstruo. Y el autor coincide aquí con el concepto que del mal da Ortiz O., y Lanceros (1998), y que encaja con el ser monstruoso del relato *La balada de los muertos*: “El mal y lo malo –*kakia*, *cacon*– pertenece aquí a lo material deforme: al caco, que era un demonio o monstruo informe, representante de lo negativo como defectuoso (*cacos*, *malus*)” (p. 174). Y el reconocimiento en el relato de la sombra que anida en los hombres y su progresión en el camino del bien parece ser la única vía posible para escapar de sus garras, es así como una voz que se mezcla entre los muertos, la de un loco se alza para exclamar: “¡Los tiempos se han cumplido! El espíritu del mal que pesaba sobre las losas de nuestros sepulcros y se cernía sobre las cabezas de nuestros hijos huyó para siempre a los abismos ignorados” (pp. 314-315).

Es así como el bien triunfa al final sobre el mal y los “hombres lozanos y vigorosos (...) dilatado el pecho por una respiración enérgica como la de las razas juveniles” reconocen sus errores y aquella voz expresa: “Sobre sus ruinas reconstruiremos nosotros el edén de nuestros primeros amores (...) Nosotros hemos recorrido en brazos de la muerte las bóvedas etéreas de lo infinito...” (López M., 1992: 315).

Para psicólogos y filósofos, como Carl Jung o Ken Wilber (1994), la propagación del mal es fruto de la ceguera de los hombres hacia la fuente de sus orígenes, quizá por ello López Méndez relaciona la muerte con olvido. El cristianismo ha hecho al hombre occidental relegar el mal a la tentación, el pecado y los dominios del diablo. Pero basta examinar las creencias profundas de la persona para encontrar que tanto el bien como el mal coexisten desde el principio de los tiempos, lo que deja plasmado López Méndez en este relato

de horror, donde sombras y luces conviven, sin mezclarse. En uno de sus más bellos sonetos, *El enemigo*, Baudelaire retrata su alma en agónica lucha: “... hay en todo hombre, a todas horas, dos postulaciones simultáneas, la una hacia Dios, la otra hacia Satanás”.

Por un lado está la ciudad de los muertos, fría y desolada, por el lado contrario está la ciudad de los vivos, que camina en la vía del progreso para destruir el mal, representado en un régimen político envuelto en las sombras y garras de un monstruo cuyo verdadero rostro es la maldad absoluta.

La dualidad es universal, incluso inevitable para el desarrollo del universo, pero los opuestos no tienen por qué entrar en contradicción, se combinan y conjugan para dar cobijo a un equilibrio. En el relato *La balada de los muertos* está reflejada esta dualidad, la de la luz y la de las tinieblas, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. La lucha entre ambos se refleja en doctrinas dualistas como el zoroastrismo, donde la luz (Ohrmazd) y la oscuridad (Ahriman) entablan una batalla que terminará al final de los tiempos. El mismo combate aparece en el hinduismo, cuyo dios Shiva simboliza a la vez creación y destrucción. Así como en la *Biblia*, donde solo es posible reconocer al bien o a Dios si se experimenta primero el mal (Sichère, 1996: 23).

El mal se desarrolla en el relato de López Méndez “desde el ámbito de la muerte que es a la vez, tal como lo ha intuido todo hombre en un momento absoluto de su desamparo, ámbito de la carencia y de la crueldad, de la negación y de las formas abominables del mal” (Bravo, 1999: 79); sabe que las personas están indefensas y les ataca para obtener su comida (sangre, cuerpo, alma), pues el mal necesita materializarse en los hombres, y en cada tiempo determinado, señala Sichere, “existe un mal radical y que en cada ser humano la persistencia de la falta genérica se cruza con una libertad incondicional tanto para hacer el mal como para hacer el bien” (1996: 201).

López Méndez termina su relato cuando los hombres se detienen a enjugarse el sudor y contemplar el sol que se alza sobre ellos, después de su larga ausencia en la ciudad de los vivos.

Lovecraft estaba convencido de que el más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido. Miedo que puede venir de todo lo imaginario que ha creado lo fantástico y el horror, tanto literario como cinematográfico. Aunque el miedo también surge de la realidad palpable, haciendo que la acertada definición de *horror film* no sea la más adecuada. Colocando como ejemplo los relatos de Maupassant (1952) observamos que este escritor en muchas de sus historias de horror, lejos de lo fantástico como sueño o fruto de la imaginación, dibuja el horror en toda su profundidad a partir de un acto real que no invoca mundos oscuros e infranqueables.

El mundo de López Méndez es ambiguo; muertos y vivos caminan en el mismo sendero así como lo hacen los personajes de Juan Rulfo en Comala o los personajes de Pedro Ron en el pueblo Marao en los llanos venezolanos.

Un último sueño en Luis López Méndez

*El sueño nos sitúa en lejanos estados de
la civilización humana y nos da, de este modo,
un medio de comprenderlos mejor.*

F. NIETZSCHE

*El hombre es un Dios cuando sueña
y un mendigo cuando razona.*

F. HÖLDERLIN

La importancia del sueño para la formación de un relato ha sido observada desde los principios de la humanidad. La mano de Morfeo ha ido recreando lugares, historias alucinantes y fantasmagóricas. “En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses” (Nietzsche, 1973: 41), y ese aspecto de lo onírico, característica de la nocturnidad, lo refleja Luis López Méndez (1992) en su segundo cuento, intitulado *El último sueño*, donde la apariencia y lo ilusorio destacan durante toda la narración. Al igual que *La balada de los muertos*, la atmósfera se mueve en la tristeza y la soledad, es la historia de un viajero que, rendido, se recuesta a los pies de un árbol gigantesco. El lugar es definido como “campos solitarios” (p. 317). El viajero –enuncia el relato– posee un rostro varonil con la gracia de la juventud, pero con la expresión austera de la “meditación y del dolor”. El viajero es descrito como un “alma sin consuelo”, de “mejillas pálidas”.

López Méndez nos refiere la historia de un alma condenada por un amor, un alma que posee la virtud de comprender la naturaleza, como cuando Louis abre sus ojos a su mundo vampírico en la película *Entrevista con el vampiro* (1992): con su mirada de vampiro parece observar que los ojos de una estatua del cementerio se abren.

El color de la oscuridad es distinto para Louis y muestra que los ojos del vampiro miran otra realidad, otro mundo. En el cuento *El último sueño* el espíritu de la brisa le señala al viajero la utopía: “... verás el mundo tal como lo reserva el porvenir cuando el aliento del mal no empaña ya la limpidez de su atmósfera” (p. 318).

Y este viajero entra al primer ritual del vampirismo: el sueño. En lo onírico va cediendo su alma a esa extraña fuerza de la noche. López Méndez le sitúa como un “alma sedienta de inmortalidad” (*ibid.*). Vuelve el escritor a describir un cementerio como un lugar del silencio: “Yo me detuve esta mañana, decía, en las dilatadas avenidas de un jardín silencioso, donde la luz, las flores y los vientos parecían sumergidos en éxtasis, bajo el imperio de un hechizo” (*ibid.*).

Este ente, del cual hablan los espíritus de la naturaleza, es descrito con una palidez espectral, un ente del mal que busca el amor: “Tú volverás a amar, murmuraba con voz que tenía la frescura de la fuente y el perfume de las rosas” (*ibid.*).

En el relato el espectro ama y sufre, pero a la vez representa el mal. Indaguemos en el siguiente fragmento: “Su frente tenía la palidez de un rayo de luna, pero en sus ojos había la oscuridad y las profundidades misteriosas de la noche (...) marchaba lentamente, y las violetas que sus plantas hollaban morían sin quejarse” (p. 319).

Es notable cómo el escritor va relacionando el vampirismo y la muerte, tejiendo así un ser indefinible dentro del mismo relato. Frases distanciadas llevan a darle esa lectura al personaje:

Yo conozco a alguien (...) es un caballero que busca muy lejos de estos sitios la fuente desconocida en cuyas aguas no se han humedecido todavía los labios de ningún mortal (...) Los bosques le han visto pasar pálido y taciturno (...) Las montañas le han sentido, sobre sus cimas donde falta el aire y reina el vértigo (...) será para su corazón lo que para el mundo el resplandor del nuevo día (p. 319).

Ese ser busca el amor que ha perdido, deambula en la noche cargando a sus espaldas el dolor y el sufrimiento de un alma condenada;

es así como sabemos lo que al final del relato, donde el viajero descansaba aquella noche: “Hay al pie del árbol césped y flores amarillas que cubren una tumba olvidada” (p. 321).

Luis López Méndez es un gran lector, de eso no cabe duda, lo demuestran sus escritos. Señala Planchart (1992):

Se había instruido a sí mismo con las lecturas de obras filosóficas de la época, aprendió inglés y leyó a los escritores de moda en su propia lengua. Supo aprovechar la lectura de los filósofos ingleses, cuyas ideas fluían del positivismo francés y del materialismo científico, en boga entre los escritores que publicaban en París en una colección cuyo título general era *Bibliothèque de Sciences Contemporaines* (p. 430).

Por ello extrañó tanto a sus contemporáneos López Méndez que escribió estos relatos con corte fantástico. Tanto *La balada de los muertos* como *El último sueño* siguen una tendencia romántica a la escritura de la noche, a los espacios de los cementerios y ciertas reminiscencias al tema vampírico, que explotará a su máximo caudal en el tercer relato a estudiar, intitulado *El beso del espectro*, que no apareció publicado en *La balada de los muertos*, sino en el libro *Mosaico*.

Otro aspecto resaltante en *El último sueño* es la alusión a *Mi delirio sobre el Chimborazo* de Bolívar (Uribe, 1967: 169). Debe recordarse que López Méndez era asiduo lector del Libertador, por ello encontramos similitud con el texto referido. He aquí varios segmentos de ambos relatos:

Ejemplo 1:

L. L. M.¹⁰: —“La luz echó sobre mí su manto de iris, a través del polvo diamantino que las aguas de la fuente formaban en el espacio”.

S. B.: —“Yo venía envuelto con el manto del iris, desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al dios de las aguas (...) la corona diamantina que puso las manos de la eternidad...”.

10 Abreviaturas correspondientes a Luis López Méndez (L. L. M.) y Simón Bolívar (S. B.).

Ejemplo 2:

L. L. M.: —“... inclinándome a su oído y batiendo tenuemente mis alas sobre su cabeza”.

S. B.: —“Sobrecogido de un terror sagrado, ¿cómo ¡oh, tiempo!, respondí, no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto? He pasado a todos los hombres en fortuna porque me he elevado sobre la cabeza de todos”.

Ejemplo 3:

L. L. M.: —“Cuando cierro los ojos (...) y me elevo a las alturas del sueño”.

S. B.: —“Un delirio febril embarga mi mente: me siento como encendido por un fuego extraño y superior”.

Ejemplo 4:

L. L. M.: —“Yo conozco el rumbo del peregrino, y sé sobre qué piedra ha de ir a derramar sus lágrimas esta noche”.

S. B.: —“Absorto, yerto, por decirlo así, quedé exánime largo tiempo, tendido sobre aquel inmenso diamante que me servía de lecho (...) resucito, me incorporo, abro con mis propias manos los pesados párpados: vuelvo á (*sic*) ser hombre y escribo DELIRIO”.

Debe recordarse que *Mi delirio del Chimborazo* es uno de los primeros textos de corte fantástico del siglo XIX (Sánchez, 1991: 307). Fabbiani (1991) señala que “Venezuela, entre los países de lengua española, es uno de los más fecundos en el género” y que los textos de Bolívar eran leídos de manera frecuente por los letrados de aquella época en la Venezuela romántica. El mismo López Méndez estaba escribiendo un texto en francés sobre el Libertador en los momentos previos a su deceso. Asimismo Fabbiani señala que:

No podríamos tomar a los hombres de nuestro Romanticismo como punto de partida de un estudio de género entre nosotros. Nos vamos a explicar. Aquellos románticos se dieron a la tarea de imitar las literaturas de Europa, hasta convertir a sus obras en un reflejo de Francia o Italia (p. 441).

Cuestión con la que este estudio no está de acuerdo, pues las influencias siempre han existido, por ejemplo, Virgilio no hubiese escrito la *Eneida* si no hubiese existido Homero y su *Iliada*.

Otro relato de López Méndez (1992) es *Eduardo*, ya no de corte fantástico; es un texto autobiográfico, un testimonio de reflexión sobre qué es ser un poeta. Allí el personaje central plantea:

Su alma vive en comunión estrecha con lo desconocido y lo intangible, y en ella, como en un registro delicado, vienen a repercutir vibraciones lejanas, que el resto de los mortales, por la imperfección de sus órganos, no puede percibir (p. 325).

Señala Gil Fortoul en el prólogo a *La balada de los muertos* que “las páginas que aparecen tituladas *Eduardo* deben de ser (*sic*) el comienzo de una novela que el autor se llevó consigo a la tumba”, y tal vez López Méndez lleva el misterio como lo señala Fulcanelli: “En la ciencia (positivismo), en el bien, el adepto debe siempre callar”.

En *Eduardo* está el autorretrato de un joven escritor que no llegó a consumir sus sueños. Su muerte prematura (28 años) en Bruselas no le permitió alcanzar a terminar su obra. En el relato se describe la habitación de Eduardo, un estudiante amante a la filosofía:

Una mesa no menos gastada por el uso y la polilla donde se veían en confusión caótica libros de derecho y de literatura, cartas, folletos, periódicos y revistas (...) en el suelo mal enladrillado, sobre el poyo de la ventana, en la cama misma, libros y más libros... (López M., 1992: 323).

El beso de un espectro romántico

*¡Qué profundo es el misterio de lo invisible!
Nuestra pobre naturaleza no puede sonarlo;
nuestros ojos no saben percibir
ni lo muy pequeño ni lo muy grande.*

EL HORLA

GUY DE MAUPASSANT

Vijs, upiros, golos, vukozlaks, lamias, katkhanes o brucolacos, nosferatus, tengus, los vampiros, llámense como se quiera, señala Hervas (1999), baten sus negras alas y, escapando del sepulcro, siembran la muerte y el espanto entre los vivos. Como se ha podido constatar, este fenómeno del horror no es ajeno al contexto latinoamericano. Se logró ver en el *Gaspar Blondin* y en el *Tristán Cataletto* que hablaban de este motivo. Ahora recaerá en Luis López Méndez la responsabilidad de recrear un ser espectral del vampirismo en el texto *El beso del espectro*, un relato que se asemeja a *El Horla* de Maupassant y que se adelanta a relatos de horror cósmico como *El vampiro estelar* (1935) de Robert Bloch y *El morador de las tinieblas* (1935) de H. P. Lovecraft.

López Méndez (1992) en el relato *El beso del espectro* nos enfrenta a un ser que parece estar vivo por la fuerza que le da la luna o una luz primigenia (como se hace ver en el texto), un ser que en un tiempo inicial se alzó por sobre todas las sombras, tomando para sí el poder y el control de los hombres. Pareciera describirnos López Méndez la caída del ángel más temido, es decir, Luzbel (luz bella o luz falsa), y que se aparece una noche cualquiera a un ser atormentado: el hombre.

El espanto viene en la búsqueda de un poderío perdido y necesita de aquel desdichado para alzarse de nuevo en su gloria. Esta obra permanece más en la tristeza que en la alegría. El espectro le

ofrece la inmortalidad y el hombre, un infeliz, la rechaza. Se opone este hombre a ser besado por aquel ente, hasta ahora desconocido.

López Méndez refiere cuando el espectro habla con su atormentado: “Al favor mío pudieron orientarse en medio de los escombros y dirigir sus torpes pasos por entre el hacinamiento de cadáveres que había variado la fisonomía del mundo” (p. 331). López Méndez nos relata la entrevista sostenida a lo largo de una noche entre un insomne y una funesta aparición. Un hombre atormentado por visiones nocturnas es visitado por un ser del más allá, un ente paranormal. El personaje del relato queda petrificado ante la aparición. No sabe cómo enfrentarla, es allí cuando empieza a usar las palabras; trata de comunicarse. ¿Por qué su presencia? ¿Por qué engendra ese horror súbito?

El beso del espectro recuerda cuando al personaje Ripley se le aproxima el fenómeno alienígena, en la película *Alien, el octavo pasajero* (1979). La respiración y las babas del monstruo se acercan al rostro de Ripley. Veamos el caso del espectro en López Méndez (1992), en la descripción de este fragmento:

El espectro había ido aproximándose hasta poner sus descarnadas falanges en mi frente. Mi razón vaciló por un instante; pero al ver junto a mí, al favor de las intermitentes lucecillas, un agujero que remedaba con mueca horrible los movimientos de un beso, hice un esfuerzo supremo, y levantándome... (p. 333).

Este es un relato que preside el insomnio. Consigue López Méndez crear un cuento basado en la experiencia de su propia alma, y aun de su propia vida fracasada, despertando la belleza de todo aquello que, hasta ese momento, había sido considerado lo que podríamos calificar como la antítesis de la belleza oficial al uso entre los románticos. Crea un idealismo trágico y patético, que es el vértigo de la vida misma, y busca su letra con el cerebro ardiente, sin importarle ni el cielo ni el infierno, hundiéndose en lo desconocido para hallar lo nuevo; y pagó su “pecado”, porque solo la muerte, a quien increpó,

le habría de traer la gloria, haciendo verdad la frase de Balzac: “La gloria es el sol de los muertos”.

La muerte prematura de López Méndez hace de sus relatos el testamento de su posteridad, su preocupación desde la ciencia por la muerte, y sus miedos los deja reflejados aquí: “El insomnio había sido largo y lleno de torturas. La duda, el terror, los remordimientos, todos los fantasmas informes de la noche habían pasado por mi espíritu en procesión siniestra, dejándolo envuelto en un sudario de sombras” (p. 329).

Es así como introduce el escritor al lector en su relato, lo envuelve en su soledad, soledad que “se extendió tardíamente ante el hombre a quien la obra de arte –la expresión– abrió la riqueza de la subjetividad” (Bataille, 1986: 121). La soledad se cuela como mito en América (May, 1992: 93-94), y por ello esa constante en los textos latinoamericanos y del Caribe. Soledad que sobreviene en la violencia desencadenada ante el silencio, soledad como vía de escape, pero que se trunca en lo psicológico, de allí los miedos. Soledad de los conquistadores y los conquistados en un lugar tan vasto como lo es el continente nuevo. El hombre que llega a América trae una soledad y se halla ante otra soledad más amplia y horrorífica, al no saber este hombre qué territorio está pisando.

El hombre del relato de *El beso del espectro* está insertado en esa soledad y ante la aparición se torna violento, no acepta el ruido ante su silencio, y en el texto se observan frases como: “Su voz no despertaba ningún eco...” (p. 329). Y la soledad conlleva al vacío. El hombre empieza a delirar al no poder concebir el sueño y sus pesadillas se hacen realidad en este ambiente, pues “quizá el arte romántico se desvincula, pero con la torpeza de quien se asombra de su audacia y la subraya vanamente” (Bataille, 1986: 119). Es decir, esta soledad está relacionada con los solitarios antepasados, que vivían una vida de relativa soledad en un continente

tan amplio (May, 1992: 93-94), y en esa amplitud nacieron esos miedos a internarse en la selva, a buscar las orillas y no explorar el centro, pues el mayor de los temores era el silencio de ese nuevo continente. Quizá por ello López Méndez hace hablar de más a su espectro, para despertar la conciencia de los hombres ante tanta deshumanización, y surge la pregunta: ¿es aversión o atracción hacia la noche? Cuestión observable en la narrativa de Poe, pero los espectros de Poe no hablan, los de López Méndez sí. López Méndez es un positivista, pero según Luis Beltrán Guerrero (1960), “el sentimiento cristiano siempre estuvo en él latente. A su fallecimiento, los periódicos anunciaron que había muerto como cristiano y sus funerales se celebraron de acuerdo con el culto católico” (p. 14), y señala Paz Castillo (1964) que él era “un espíritu contradictorio, como todo joven que se encuentra situado en una época de evolución” (p. 149).

Una influencia clara es la de Poe. Veamos el siguiente fragmento que recuerda al relato *El corazón delator*: “En medio de la plácida serenidad de la noche solo mi corazón estaba inquieto. Sus latidos resonaban en la habitación como las pisadas de un gigante en una sala sonora...” (p. 329).

Vuelve a reiterarse en este relato la idea de la muerte como frialdad, la atmósfera es tétrica, el personaje vive entre el encierro y el insomnio, además aparece una característica clave del horror: la risa. A este planteamiento Víctor Bravo señala:

El horror, como el orgasmo, es insostenible más allá del instante de su aparición: mantenerlo supone entrar en la locura o en la aniquilación de quien lo padece o lo goza. Por ello, al lado del horror, siempre es posible encontrar la risa, como el desencadenamiento del límite insostenible (1993: 41).

Y la risa es observable en este relato:

¿Lo ves? Me dijo como si hubiese adivinado lo que por mí pasaba. Y mientras que yo, sobrecogido de espanto, contaba, por decirlo así, las vibraciones de la

luz cada vez más amarillenta que despedían sus órbitas desnudas, el espectro reía con una risa fatídica y grotesca (p. 330).

El relato entra en el ámbito del vampirismo, cuando el espectro le ofrece la eternidad al hombre: “Déjate estrechar entre mis brazos, deja que imprima en tus labios el beso fecundo que ha de poner en ellos en anhelo de lo infinito y hacer abrir la flor de las delicias supremas” (p. 331). A ello viene unido el rechazo de la víctima al vampiro: “Llamas vida la frialdad de los sepulcros, deleite el sueño de la conciencia! Te conozco: quieres deformar mi ser...” (*ibid.*).

El hombre empieza a darse cuenta del peligro que le embarga, ahora buscará la artimaña para vencer a su enemigo, que a continuación le recita un monólogo de su auge y caída en el mundo; el ser se metamorfosea, usa varias máscaras, el lector dirá si es la muerte quien habla o el ángel caído: Satanás. Aquí el espíritu es descrito como un ser primigenio, que bien recuerda al espíritu maligno vampírico del texto *La reina de los condenados* de Anne Rice. Se describe la caída de un ángel maligno que se alza sobre los hombres, al tomar para sí una luz primitiva que brillaba sobre este mundo. El espectro como un nuevo Prometeo que roba el fuego, pero en este caso para sí y para esclavizar a los hombres:

Eres un rebelde. Pero escucha: un día se extinguió la luz de la aurora primitiva que brillaba sobre el mundo. Los hombres, cogidos en la red de las tinieblas, corrieron desolados buscando una salida que les permitiese volver a ver siquiera un fragmento del cielo que había desaparecido de sus ojos (...) hubo gritos de pasiones violadas. Después una ola de sangre que fue subiendo hasta las cimas más elevadas de la tierra (...) Entonces yo reuní los rayos dispersos de la luz que había ido a perderse en no sé qué cavernas ignoradas (...) y aparecí en lo alto del espacio como la luna en medio de una noche tenebrosa... (p. 331)

El espectro explica cómo llega a lo más alto de su gloria, pero su fortuna se desvanece, pues su luz es una luz falsa y al final los hombres le olvidan. En ese discurso hace mención a una raza primigenia:

“... habían sobrevivido, *ebrios de sangre*, deformados por el crimen, al reconocerme tuvieron vergüenza de sí mismos y se postraron de hinojos entonando una plegaria que salía de lo íntimo de sus corazones” (*ibid.*).

La muerte sigue siendo nombrada como “pálida y tan triste”, “silenciosa”, “de serena hermosura” o “amante abandonada”. El relato indaga en el origen del mal, cuando las sombras se adentraron en el mundo. Se explica que los hombres no soportaron las tinieblas y adoraron a aquella luna de la edad de la sangre; los egipcios tenían un culto a Sirius, el sol rojo, quien unido a Ra (dios egipcio) daría la eternidad en el más allá. Coincidencia o no, esta luz del espectro vampírico odia la vida, la luz, y ofrece ese don de la eternidad:

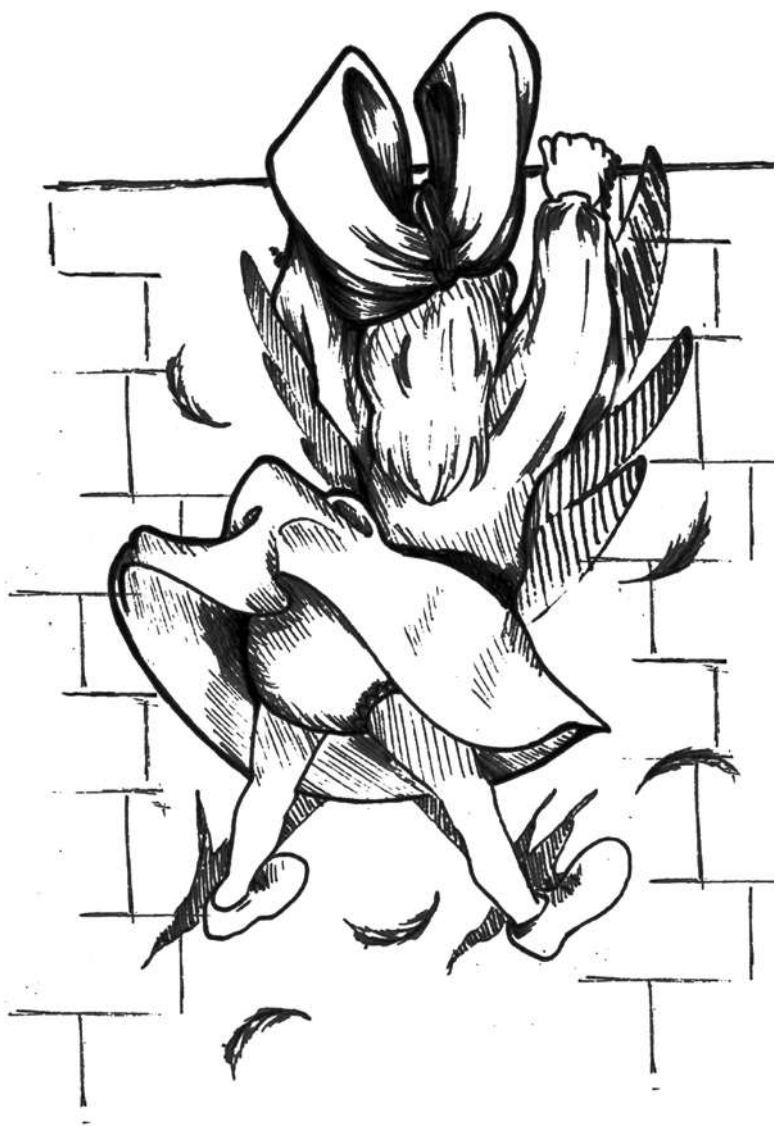
¡Ingratos! ¿Cómo pudo romperse el encanto que los tenía aprisionados a mis pies? ¿No había yo tomado mis precauciones para que la luz llegase a sus pupilas sin deslumbrarlas (...) Yo les había inculcado el odio de lo efímero y terreno. Yo les había enseñado el amor de la inmortalidad (p. 332).

Otra referencia es la del paraíso perdido: “... aquellas brisas suaves salidas de las praderas del edén”. Y llega el inevitable final: ¿qué puede destruir a un vampiro? El amanecer. “Los dos rodamos por el suelo en una lucha titánica, hasta que la luz del día penetró por mi ventana y el espectro huyó dejando en pos de sí un reguero de cenizas...” (p. 333).

Y ante el insomnio del personaje del relato señala Sartre: “... el sueño es una experiencia privilegiada que puede ayudarnos a concebir lo que pudiera ser una conciencia que hubiera perdido su ‘ser en el mundo’ y que, por eso mismo, estuviera privada de la categoría de lo real” (citado en Augé, 1998: 156).

El personaje sabe que ha vencido al espectro, la luz del día le ha salvado y, como en una típica película de vampiros, el sol termina devorando a este ser de las sombras. Señala Freud (1978) que: “Muchas

personas consideran siniestro en grado sumo cuanto está relacionado con la muerte, con cadáveres, con la aparición de los muertos, los espíritus y los espectros” (p. 46). Elementos que circundan sin duda la narrativa maldita de Luis López Méndez.



**HORACIO QUIROGA, UNA VIDA CUBIERTA
CON LA CARETA DE LA MUERTE**

El horror bajo el llamado de la selva latinoamericana

*Había ya, a pesar de mis lentos pasos,
internándome tanto en la antigua selva,
que no podía descubrir
por dónde había entrado en ella.*

CANTO XXIII. EL PURGATORIO

LA DIVINA COMEDIA

DANTE ALIGHIERI

El horror –tan presente en la historia– ha vuelto a hacer acto de presencia durante el siglo xx. No ya en las terribles guerras, persecuciones y holocaustos que con tristeza lo han dejado marcado. La afición al horror es una actitud paradójica. Siendo de suyo algo indeseable, el horror y todas las emociones afines habrían de provocar, al parecer, más bien rechazo. No es así: muchos lo buscan. Pagan para experimentarlo. Se recrean en él. Un ejemplo es la proliferación de películas de horror a partir de *Nosferatu* (1922) de Murnau. Ya Sigmund Freud (1919) se había planteado la cuestión, discurría sobre “lo siniestro”, asignándole un sentido bastante próximo al que interesa a este estudio. Su primera aproximación apunta al carácter ajeno que lo caracteriza (lo desconocido como causa de zozobra): “Lo siniestro nos causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (p. 10).

Lo siniestro sería siempre algo en lo que uno se encuentra, por decirlo así, desconcertado, “perdido”. Es mérito de Freud (1978) haber destacado cómo Jentsch (creador del estudio *Sobre la psicología de lo siniestro*, 1906) señala como “caso por excelencia de lo siniestro, la duda de que un ser aparentemente animado sea, en efecto, viviente”. Este será uno de los componentes estremecedores en el caso del vampiro. Su teoría psicoanalítica (1919) ofrecía una

explicación: “Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (*ibid.*). Pero se llega, en fin, a los temas mortuorios, es decir, lo siniestro mezclado con lo espeluznante:

Difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, en el cual lo arcaico se ha conservado tan incólume bajo un ligero barniz, como en el de nuestras relaciones con la muerte (Freud, 1978: 47).

Es quizá por ello que Horacio Quiroga, uno de los escritores latinoamericanos menos entendido en su época, hoy día se presenta tan contemporáneo, ya que su literatura es de esas que rompen las fronteras del tiempo, y siempre sus temas son tan actuales, porque Horacio Quiroga escribió para un tiempo específico, atado a una regionalidad específica. Horacio Quiroga escribió sobre temas de la universalidad del hombre, temas que han estado en lo más profundo de la psique humana, temas que aluden a motivos arquetípicos de nuestra sociedad.

¿Por qué abordar a Horacio Quiroga desde la temática del horror? La respuesta la da su obra y su vida, una y otra inseparables. Autor y creación unidas en las letras, realidad y ficción se entrelazan. Desde sus primeras narraciones con *El crimen del otro* (1904), Horacio Quiroga anuncia que sus libros van a estar dominados por el horror. Este autor “no necesita nombrar lo repugnante para hacer sentir asco y horror al lector” (Rodríguez, 1981: XII). Su vida misma va estar marcada por tragedias: primero su padre se hiere fatalmente en una partida de caza; luego su hermano mayor perece de una forma accidental. Seguido a esto su padrastro, quien se había convertido en su guía, sufre un derrame cerebral y se suicida accionando con el dedo del pie el disparador de una escopeta cuyo cañón tenía apoyado contra el rostro. Horacio Quiroga observará la escena de este suicidio. A este le sigue la tragedia de su amigo Federico Ferrando, al que

Horacio Quiroga da muerte accidentalmente al preparar el arma que este iba a usar en un duelo. Luego en Misiones su primera esposa se suicida. Tales ingredientes tuvieron un fuerte impacto sobre él, aspecto que según Stavans (1991) es similar a la inescapable presencia de la muerte en el acontecer literario de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Él mismo acabará con su vida en un hospital de Buenos Aires. Quizá William Butler Yeats resume la vida de Horacio Quiroga en el siguiente verso:

Ángel tenebroso, con tu lujuria agonía (*sic*)
por librar al mundo de la penitencia:
Ángel maligno, cómo ejerces todavía
contra mi alma tan sutil violencia.

La tragedia y el horror vividos en su infancia van a marcar la narrativa de Horacio Quiroga. *El hijo* (1928), por ejemplo, no es más que la máscara de protección que busca el autor para huir de sus horrores nocturnos. En este caso se invierten los papeles: el padre queda vivo, es como un reclamo a la vida, por ello el artista recrea su vida pero al revés, el muerto no es su padre, el que muere en realidad desde un principio es él, el hombre. Retrato que se refleja muy bien en *El hombre muerto* (1920), donde el narrador en la voz del personaje reflexiona sobre el tema de la muerte:

La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro (1981: 191).

El tema de la muerte se impone de forma inevitable en toda su obra. Horacio Quiroga, que ya se ha enfrentado a ella, empieza a conocerla, a estudiarla y a saberla esperar. Esta cruza como una línea vertical toda su narrativa. Piénsese en un cuento como *A la deriva* (1912), un hombre mordido por una víbora se deja escapar en el río, en una canoa, como huyéndole, pero esta le alcanza, muere en la

tercera orilla del río, pues ya no regresa del más allá; coincidencia: su última antología de cuentos está intitulada *Más allá* (1935). Aquí se observa la tremenda preocupación del escritor por el tema de la muerte.

Si alguna originalidad tienen las páginas escritas por Horacio Quiroga es la aceptación de la muerte. Horacio Quiroga no se deja engañar por ella, la espera. *El hijo* resume esta inquietud. Acaso el padre al salir en búsqueda de su hijo, ¿no sabe qué va a encontrar? Él sabe que en su camino la va a encontrar a ella, la muerte. “¡Oh muerte, viejo capitán, ya es hora! Levemos el ancla”, dicta Baudelaire (1997), pero la muerte no engaña a Horacio Quiroga, él, como Dédalo, sabe cómo salir de su laberinto.

Horacio Quiroga empieza a cuestionar el inicio de lo urbano en su narrativa, al transgredir las normas y escribir en ese afuera (la selva). Es él un tránsito de la narrativa de la selva a la ciudad, y que se consolidará en el discurso narrativo de Felisberto Hernández con cuentos como *El cocodrilo*. Horacio Quiroga trae de lo más profundo de la selva ese horror desconocido, quedando evidenciado en el cuento *La miel silvestre* y que alcanza su más grande cúspide de horror en *El almohadón de plumas*. Una literatura de horror que en palabras de Tzvetan Todorov (1982) pertenece a la categoría de lo “extraño”, de lo inexplicable. Horacio Quiroga viene a continuar una saga comenzada por Poe, Maupassant, y que él recreará en un contexto latinoamericano, concibiendo a la par de Howard Phillips Lovecraft una literatura de horror ambientada en un mundo primigenio de caos y espanto, así como el manto de lo no concebible venido de lo más profundo de la selva.

Como cuentista, Horacio Quiroga es básicamente tradicional o, si se prefiere, clásico, por actitud natural para contar y por doctrina adquirida que él mismo adapta, aclimata, codifica. Su apego a la acción, a la trama, le viene de Aristóteles, para quien esta es el alma de la tragedia. La primacía del efecto único preconcebido al que

todo en el cuento debe servir y conduce, lo estudió en Poe. Su visión del mundo y de sus personajes y su suerte es naturalista, aunque la lectura cuidadosa revela que Quiroga intuyó la posibilidad de escoger entre alternativas de conducta y que las motivaciones humanas eran más complicadas, ambiguas y sutiles que lo que permitía descifrar la fórmula de herencia y medio” (Díaz S., 1992: xi).

Horacio Quiroga apegado a sus raíces impone y adapta los temas de la muerte y lo desconocido a su época. La frase injusta de Borges hacia él, al catalogarlo de que escribió los cuentos que Poe y otros maestros del género habían escrito, es injusta y rechazable. Solo un hombre que haya sido tocado tan de cerca por la muerte puede escribir de ella como lo hizo él. Sí es bien cierto que es seguidor del canon y reconoció ser un adepto de Poe y Maupassant. No se le puede catalogar como un copista, pues hay relatos de Quiroga que son tan originales como los de cualquier otro escritor.

Tras la huella del monstruo

*Hay una cosa que no deben comer: carne con sangre,
porque en la sangre está la vida.*

GÉNESIS 9: 4.

Como un nuevo Teseo, el lector de Quiroga se adentra en un laberinto para poder indagar y seguir los pasos de un monstruo nuevo. El vampirismo hasta ahora se había mostrado como un tema de seres chupasangre ya identificado, desde las erinias con los griegos hasta el chupacabras a finales del siglo xx. Horacio Quiroga presenta una variación del tema vampírico. No es casual que la antología de relatos *Vampiros* (2001) le incluya con el relato *El almohadón de plumas*. En la presentación de este texto se lee: “Los cuentos de vampiros en nuestra lengua son tan escasos como pobres de invención; el relato de Quiroga es, por el contrario, verdaderamente original y digno de contarse en cualquier antología” (p. 399). Asimismo aparece este relato en la *Antología de cuentos de misterio y terror* (1998) en la selección de Ilán Stavans.

Lo significativo de los relatos de Quiroga es el aporte de una nueva visión sobre el vampirismo en su época, relacionado con ambientes como la selva extraña o el cine, que estaba tan en boga en su época bajo los títulos de las más grandes películas de horror, como *Nosferatu* (1922) de Murnau.

El vampirismo es tan antiguo como el hombre. Aparece en las leyendas más antiguas de la humanidad a la que el autor ya se ha referido, y la palabra *vampir* apareció por primera vez en Alemania a principios del siglo xviii, para designar algo tan dudoso y tan insano: un cadáver que abandona su tumba por las noches para succionar la sangre de los vivos y prolongar así su incierta existencia (Siruela, 2001: 11). Esta definición del

canon queda destrozada y derogada cuando Quiroga presenta desde Latinoamérica cómo imaginar a este monstruo en el continente nuevo y bajo su pluma creadora.

Lo imaginario del vampiro en la narrativa de Horacio Quiroga

*La persona que coma cualquier clase de sangre
será eliminada de entre su pueblo.*

LEVÍTICO 7: 27

Los cuentos *El almohadón de plumas* (1907) y *El vampiro* (1927) de Horacio Quiroga representan variaciones de un tema en su cuentística: el vampirismo. Pero no el vampirismo que llega en la figura de un conde, un lord o una princesa al estilo de *Carmilla*. No, el tema del vampiro es tomado por Horacio Quiroga de otra forma, lo instala y lo adhiere al momento de su época, su espacio y su tiempo. Asimiló la técnica de Poe y Maupassant, a quienes reconoció como sus maestros, aparte de Rubén Darío y Leopoldo Lugones.

El almohadón de plumas fue publicado en 1907, mucho antes de ser compilado en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, un cuento corto con un final fatídico. Sin duda se observa en el mismo la influencia del Edgar Allan Poe macabro, que recuerda cuentos como *El corazón delator*, *La caída de la casa de Usher* y *El retrato oval*, sobre todo en lo referente a su técnica y estilo de armar una trama con un inesperado final. En el caso de Poe la vida es tomada por un cuadro, en Quiroga un ser monstruoso absorbe la vida de la protagonista.

En *El almohadón de plumas* podemos observar un caso atípico de vampirismo. Alicia, en este asunto, es víctima de una extraña enfermedad que le aqueja y que la va devorando poco a poco. Sus síntomas, cuenta el narrador, son “una anemia de marcha agudísima, completamente inexplicable. Alicia no tuvo más desmayos, pero se iba visiblemente a la muerte” (1981: 35).

En nuestro caso la presencia del monstruo solo es conocida al final, es la explicación lógica a la muerte de Alicia, pero en el fondo el monstruo es el espejo de Jordán, lo erótico según Daniel Melkinov

(1992), que es la primera característica de un vampirismo perverso, pues Jordán es un esposo frío con su mujer y esta le teme. Pero al igual que en *El retrato oval* de Poe, Jordán va tomando la vida de su joven esposa. Recuérdese el instante en que Alicia en un contexto de histeria empieza a gritar a su esposo, escena que muestra una imagen de verdadero horror:

Una noche se quedó de repente mirando fijamente. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor:

—¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra. Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia dio un alarido de horror (*ibid.*).

El vampiro es un ser doble, su simbología de muy diversa significación, en tanto que es un ser mixto (entre pájaro y mamífero). La alquimia lo utilizó como símbolo de los fenómenos ambivalentes, por ello podríamos indagar que el monstruo es el reflejo de destrucción de Jordán sobre Alicia. El vampirismo se caracteriza también por una relación en la que dos seres se aman, pero se destruyen. El amor de Drácula por Lucy sería un ejemplo de ello. El inicio del cuento de Quiroga lo dice: “Su luna de miel fue un largo escalofrío” (p. 34). El espacio donde conviven los personajes recuerda a esos castillos lúgubres del gótico: “La casa en que vivían influía un poco en sus estremecimientos (...) frisos, columnas y estatuas de mármol” (*ibid.*).

La figura del médico de este relato (en este caso la ciencia) no tiene respuesta a esta enfermedad, circunstancia similar en todos los relatos de vampiros: “—No sé —le dijo a Jordán en la puerta de la calle, con la voz todavía baja. Tiene una gran debilidad que no me explico, y sin vómitos, nada (...) Si mañana despierta como hoy, llámeme enseguida” (p. 35).

El vampirismo nunca es tomado en serio en el ámbito de la medicina y entra en la superstición. Este enigma del vampiro entra en lo insólito. “Los médicos volvieron inútilmente. Había allí delante

de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo” (*ibid.*).

El cuento nos va entregando la vida de Alicia. El lector en su afán de saber la verdad va ayudando al ser monstruoso a ir devorando poco a poco a su víctima, se hace cómplice de ese desconocido. Horacio Quiroga da más de una pista para darle credibilidad a este relato vampírico: “Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida (...) parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas olas de sangre” (pp. 35-36); recordando a textos como *El Horla* de Maupassant y *El vampiro estelar* de Robert Block. De este último he aquí un ejemplo para ilustrar dicha comparación:

Dominado por el vértigo del horror, lo comprendí todo. ¡La sangre estaba alimentando a un ser invisible del más allá! ¿Qué entidad del espacio había sido invocada tan repentinamente e inconscientemente? ¿Qué era aquel monstruoso vampiro que yo no podía ver? (1999: 478).

Observemos ahora en *El Horla* al darse el ataque a un ser humano por un ser que está más allá de lo incomprensible:

Acabo de consultar un médico, porque ya no podía dormir. Encontré mi pulso alterado, mis pupilas dilatadas, mis nervios estremecidos; pero ningún síntoma alarmante (...). Sin embargo, poco a poco un malestar inexplicable se apoderaba de mí. Me parecía que una fuerza oculta, incomprensible, me abrumaba, me contenía, impidiéndome ir más lejos, obligándome a retroceder (...) ¿Quién es el invisible ser que me gobierna, el desconocido, el vagabundo de una raza sobrenatural? (1952: 464-465).

El relato de Quiroga muestra esa serie de contrarios con los que juega el vampiro, el día y la noche, el bien y el mal. Quiroga parece haber tomado de Edgar Allan Poe en su estudio al poema *El cuervo* en el ensayo *Filosofía de la composición* que “la muerte de una mujer bella es sin lugar a dudas el tema más poético del mundo”, y es que para Quiroga el amor, la desdicha y la muerte van juntas en la vida; él así lo concibió. El amor en la cuentística de Quiroga es destructivo,

una relación donde un ser termina eliminando a otro ser. El centro establecido es puesto en duda ante este ser monstruoso nacido en la periferia. Horacio Quiroga no solo pone en duda la palabra de la ciencia, sino que cuestiona el amor establecido por el canon; no todo es felicidad. Este cuento nos transporta a leer el cuento *Claves* (1979) de Salvador Garmendia. En ambos las víctimas son vampirizadas por un ser que está más allá de las sombras, en lo desconocido.

Jordán acepta con frialdad la muerte de su esposa, pues este caso de vampirismo no se expresa en forma directa sobre la víctima, sino en un planteamiento erótico de poseer al ser amado, y este ser (Jordán) la termina aniquilando. Jordán no se diferencia en nada a Lord Rubhent –el vampiro de William Polidori–, a Barlow –el vampiro de Stephen King– o a Lestat –el vampiro de Anne Rice–, no solo es un ser insensible, sino que carece de existencia real, pareciera solo existir cuando está al lado de su víctima. Jordán refleja su maldad en un insecto monstruoso, “un parásito de ave” lo llama Horacio Quiroga, y así el personaje podrá entregarse a una fusión erótica que no puede ser consumida en la cotidianidad, ¿o estaremos frente a un caso como el de *Tanathopia*, el cuento de Rubén Darío? Alicia está casada con un muerto, un vampiro, y el insecto es solo un engaño para explicar su muerte. Este monstruo que va en contra del orden natural aparece en *El almohadón de plumas*: es un espécimen que no encontró aposento en el arca de Noé, pero que aún así sobrevivió al diluvio de la razón. La explicación racionalista de la presencia de este insecto-vampiro parece caer en el anonimato, y esto es lo que produce el horror más hondo. Seres de la monstruosidad inventados en América ya con los cronistas de Indias, seres nacidos de Calibán, dirá Shakespeare. En la actualidad se ha visto el caso del chupacabras, un ser monstruoso que no se ha logrado identificar pero que ya ha entrado en el discurso del colectivo.

Un curioso ejemplo de vampirismo, a la par de la literatura de Quiroga, se recoge en la pintura de Kees van Dongen (1877-1968)

titulada *El tango del arcángel* (1930), que se conserva en el museo Jules Chéret de Niza. En la pintura se observa a un hombre que baila vestido de frac con alas de ángel, pero no es ni puede ser un arcángel. Se opone a ello tanto la idiosincrasia del baile –que en su época fue prohibido– así como la apariencia de su pareja: una mujer desnuda, que luce solo unas zapatillas rojas con tonos verdes y unas pantimedias sujetas por unas ligas floreadas. No hay nada de celestial en esta representación, sino una condición muy lasciva en su abrazo. Está, además, la acción implícita del amante nocturno, que la está besando, por cierto en zona erógena, sin perder el ritmo del baile. El “arcángel” le está asestando el típico mordisco del vampiro en el cuello. Ella aparta el rostro complaciente y hasta en éxtasis, descubriendo aquella zona, con lo que le facilita la mordedura y la transformación posterior en vampiresa, y Van Dongen ha pintado en la mujer una expresión de abandono a la vida, con los labios entreabiertos, en el inicio de una satisfacción sexual hacia la muerte, esa afinidad de Eros-Thanatos. El fondo tenebroso de la pintura, entre la noche y el día, ejecutado en gamas de azul oscuro, con algunas nubes tempestuosas, acentúa la adscripción del tema a los más clásicos “escenarios” vampíricos.

Horacio Quiroga por su parte recrea la misma visión pero con el cine, no con la pintura. Además de la selva misionera, Horacio Quiroga se animó a penetrar en otro territorio poco explorado por entonces: el cine. Y a partir de 1919 delineó las primeras críticas sobre cine desde páginas periódicas como *El Hogar* y *Caras y Caretas*.

En el cuento *El vampiro* (1927), recopilado en *Más allá*, Horacio Quiroga retoma el tema. El título del cuento por demás lo subraya. Aquí la temática o la visión del vampiro cambia de forma radical, ya no es un ser monstruoso salido de la selva americana; el cine será el instrumento para revivir el mito. Ya en 1922 Murnau había realizado una versión cinematográfica de *Drácula*, intitulada *Nosferatu* (“el

no-muerto”), ya que no se le permitió llevar dicha novela a cabalidad en la película.

Más allá de todo, el cine gótico (*gore*) se identifica con temas específicos como los sueños perturbadores, el amor desesperado e imperecedero y la romantización melancólica de la muerte. En ningún momento se ha dicho que Horacio Quiroga se haya inspirado en alguno de estos filmes para escribir este cuento, pero es indudable que el celuloide lo ayuda a crear la atmósfera del cuento *El vampiro*, le da su credibilidad. Juega con la “fantasmagoría” (Milner, 1990: 20), el arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones de óptica. La historia es narrada por su protagonista (Grant), quien desde un sanatorio mental cuenta la fábula de una damisela extraída del cine por medio de unos rayos N1, por otro personaje: Rosales.

Rosales busca al narrador para que le ayude en sus investigaciones científicas a corporeizar una imagen femenina. Rosales acude a Grant, narrador del cuento, hábil científico y escritor de artículos para varias revistas científicas, quien será el nexo de unión y comunicación de estos dos seres. Rosales como un nuevo Frankenstein se hará de los últimos avances de la ciencia y a través de una proyección recreará a su heroína. Pero al igual que la novela de Shelley el creador es devorado y destruido por la criatura creada. Grant alerta a Rosales del peligro de querer ser Dios, de resucitar a una muerta, le advierte que este ser lo está consumiendo en vida:

Y ella era un espectro.

—¡Rosales! —exclamé en cuanto estuvimos un momento solos—. ¡Si conserva usted un resto de amor a la vida, destruya eso! ¡Lo va a matar a usted!

—¿Ella? ¿Está usted loco, señor Grant?

—Ella, no. ¡Su amor! Usted no puede verlo, porque está bajo su imperio. Yo lo veo. La pasión de ese (...) fantasma, no la resiste hombre alguno.

—Vuelvo a decirle que se equivoca usted, señor Grant.

—¡No, usted no puede verlo! Su vida ha resistido a muchas pruebas, pero arderá como una pluma, por poco que siga usted excitando a esa criatura.

—Yo no la deseo, señor Grant.

—Pero ella sí lo desea a usted. ¡Es un vampiro, y no tiene nada qué entregarle!
¿Comprende usted? (1981: 292).

La historia tiene el desenlace de una historia fatal de vampiros: Rosales es destruido por su creación, la mujer vampira cuyo nombre es ignorado en la trama destruye a su amante. Señala Quiroga al finalizar la historia:

Mi impresión es otra. La calma de su rostro no había variado, y aún su muerto semblante conservaba el tono cálido habitual. Pero estoy seguro de que en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre (p. 293).

Este relato hace la referencia a las salas de proyección de la época. El origen del cine gótico se remonta a los comienzos del expresionismo mudo alemán, época en la que Quiroga se desarrolla (ya se ha dicho que él mismo se encargó de escribir artículos sobre el tema referido). La primera película que reúne los dos géneros es *El gabinete del Doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene en 1919. Si bien la escenografía de este filme no encuadra dentro del esquema de lo gótico, ya que es surrealista, el filme en sí, tanto en su tema como en la atmósfera, según Caligari (2003) nos introduce en los primeros conceptos del cine de horror gótico. Esta historia recreada en el tema de los sueños, el sonambulismo, la locura, el amor y la maldad nos transporta a un ambiente gótico sin necesidad de valerse de cementerios ni de castillos embrujados. El argumento plantea cómo el médium Cesare comete estremecedores crímenes bajo las órdenes hipnóticas del Doctor Caligari, el cual recorría las ferias de las ciudades alemanas mostrando a su sonámbulo, como si este fuera un objeto de circo.

A pesar de estar también enmarcado dentro del expresionismo mudo alemán, *Nosferatu*, el vampiro, es un filme gótico. Dirigido por F. W. Murnau en 1922, esta película incorpora elementos distintivos del género en su escenografía, clima, actuación y tema, incluyendo el primer vampiro de la historia del cine. El vampirismo es el tema

gótico por excelencia, siendo *Nosferatu* la primera adaptación fílmica no acreditada de la novela *Drácula* de Bram Stoker.

Existen relatos de terror que arrebatan el aliento, que nos arrojan al vacío. Otros cumplen solo la función de atemorizar por medio de atmósferas sórdidas, molestos ruidos y sensaciones lúgubres. Los de Horacio Quiroga son relatos del horror nacidos desde el mismo corazón, de aquello que nos lleva a tener miedo a lo desconocido, a aquello que no conocemos. Horacio Quiroga muestra una nueva forma de ver al vampirismo, hace entrar al lector a observar la galería de los monstruos, seres no concebidos en la razón del hombre, como el insecto vampiro de *El almohadón de plumas*.

El horror y la locura extrema en el relato de Quiroga: *La gallina degollada*

¿Dónde acaba la locura y empieza la realidad?

*¿Es posible que incluso mi último temor
no sea más que una engañosa ilusión?*

LA SOMBRA SOBRE INNSMOUTH

H. P. LOVECRAFT

Volvamos a la risa, a la locura y a la lectura; a la risa absurda e idiota de cuatro dementes, a la locura absurda e incomprensible de cuatro seres nacidos desde la normalidad, pero que bajo una maldición en determinado tiempo se tornan idiotas; y a la lectura que se desprende de un texto carnicero, donde lo bello se transgrede. Volvamos a la aparente locura del lector del Quijote y a la locura lectora de Don Quijote, quien desde la literatura da una visión distinta al mundo de los locos. Y en esta locura quijotesca, risueña una, sería la otra, reímos de la seriedad de su lectura de los libros de caballerías, tan sería que la pone por obra en su propia vida, prueba definitiva de seriedad. Reímos pues de su vida, consistente en actuar como si siguiera leyendo estos libros. Reímos, en buena cuenta, del absurdo quijotesco consistente en no distinguir entre ser y leer, y no la locura de ser o no ser de Hamlet. Esta actuación a unos parece cómica, y reímos. Para otros en cambio es una triste gracia, una gracia seriamente triste, esta necesidad de distinguir entre ambos mundos, el vivido y el leído. Para Don Quijote la separación entre ellos no tiene gracia alguna, se lamenta de ella repetidamente y, desde luego, intenta remediarla. Pero en cualquier caso, al reír, al llorar, o al llorar por haber reído, unos y otros, incluso Don Quijote, comprenden todo lo que hay que comprender acerca de la enrevesada relación entre la vida y la locura. Ningún comentario al Quijote explica la

comprensión fulgurante de la risa o del llanto que provoca, sino que intenta justificarlos desde la locura. Y su locura, hermosa locura que en nada se parece a la locura que recrea Horacio Quiroga, que en vez de causar risa como el Quijote, lo que causa es asco, repulsión; no es una locura racional. La locura de Quiroga se desborda en la demencia asesina, el canibalismo. Dos aspectos que sobresalen en el relato *La gallina degollada*.

Este relato tiene un clima de suspenso, que se apoya en la manera de presentar la acción dentro de un ritmo lento y desarrollo moroso. En este relato Quiroga explora la máxima tensión de los nervios y repite a su manera un siglo después las mismas alucinaciones de Poe. Horacio Quiroga “no embellece a sus héroes. Por eso mismo, puede concluir la sórdida y angustiosa peripecia con la muerte alucinada de uno, con el absurdo reingreso del otro al círculo vicioso” (Rodríguez, 1981: xxiv). Sus relatos son de esplendorosa crueldad y quizá el más típico de ellos sea *La gallina degollada*. En el mismo se ofrece la historia de una niña descuartizada por sus cuatro hermanos idiotas, donde se revive el verdadero manejo estilístico del motivo del horror. El relato de por sí va explicando cómo, de manera sucesiva, aparece el fatal nacimiento de un niño que en determinado tiempo se torna en idiota. Así como lo describe el narrador, es su hábitat el que los va luego a transformar en bestias asesinas. Su locura es inerte, deambulan estos cuatro hermanos como zombis, presos en una habitación de cuatro paredes. A pesar de su locura innata aprenden observando. Los cuatro idiotas cada día ven el lento degollar de una gallina. El animal es ejecutado por la sirvienta ante los ojos asombrados, gozosos, sádicos, enfermos, de los muchachos. Los cuatro idiotas son seres que tienden a la imitación, ello los lleva al cruel homicidio de su hermana menor. Al culminar la narración, cuando los idiotas se apoderan de Bertita, basta ver algunas frases hilarantes para transmitir en el lector el más grande de los horrores:

Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo (1981: 52).

Y el golpe final. Quizá tal vez la cabeza caerá en el vacío y la sangre manará a borbotones y hará de esa escena uno de los crímenes más aterradores y crueles de la literatura. Rodríguez Monegal (1981) en su prólogo a las obras de Quiroga expresa sobre esta temática lo siguiente:

A lo largo de la obra de Quiroga se puede advertir la progresión, verdadero aprendizaje en el manejo del horror. Desde las narraciones tan crudas de la *Revista del Salto* (1899) hasta las de su último volumen, *Más allá* (1935), cabe trazar una línea de perfecta ascensión. En un primer momento, Quiroga debe nombrar las cosas para suscitar horror; abusa de descripciones que imagina escalofriantes y que son, por lo general, embotadoras (...) Quiroga aprende luego a sugerir en vez de decir, y lo hace con fuertes trazos, como en (...) “La gallina degollada” (p. xxv).

Acá el horror se mantiene en dos ciclos: la risa y la locura. Los personajes de Quiroga se ríen del lector, lo envuelven en sus actos y les muestran su máscara: la locura. *La gallina degollada* es un relato donde el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado —la muerte de la niña por sus cuatro hermanos idiotas— brota un nuevo sentido de agrado hacia la tortura. Praz (1969) plantea que:

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello (p. 45).

En su madurez Quiroga logra trascender con este relato, en el que aun cuando su crueldad y sadismo son extremos, los realiza con toda sutileza para llevar al lector esa repulsión a la muerte de Bertita, pero a la vez elevando el horror al plano de la belleza, pues

transmite que el horror es tan grato en el hombre como los ángeles pintados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. El concepto de mal emitido como un rasgo morboso en esa tendencia al horror, donde el canibalismo entra a escena desde el sacrificio y el ritual que sigue a continuación, pudiera dársele otra lectura al relato desde lo erótico. En palabras de Bataille (1980):

La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que revela su muerte. Ese elemento es lo que es posible denominar, con los historiadores de la religión, lo sagrado. Lo sagrado es precisamente la continuidad del ser revelada a los que fijan su atención, en un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. Hay, por el hecho de la muerte violenta, ruptura de la discontinuidad de un ser: lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan unos espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se rindió la víctima (p. 115).

Se hace este planteamiento, pues el texto *El erotismo* de Bataille despeja muchas dudas del relato. El canibalismo como mito nace en las comunidades selváticas, en los primeros pueblos arcaicos, y el mismo Bataille señala que “el asesinato es muestra de ignorancia o negligencia del interdicto” (p. 103), cuestión reflejada en el texto, acaso la prohibición o encuartelamiento de los hermanos idiotas, aislados del mundo, y por más decirlo aislados en su ignorancia, que les lleva a copiar un acto que se desencadena en la muerte de Bertita, su víctima.

Bataille también nos señala que “el deseo de matar se sitúa en relación con el interdicto del asesinato como el deseo de una actividad sexual cualquiera, al complejo de interdictos que la limita” (p. 102). La muerte, que inunda la lectura de Quiroga, y que según Horacio Quiroga, una vida cubierta con la careta de la muerte Bataille va expresa en el erotismo, no se desliga de sus temas. Ya se vio el acto de vampirismo de Jordán en *El almohadón de plumas* donde lo erótico entra como otra característica del mal, cuando un ser destruye a otro llevándolo a la monstruosidad.

Y si bien es cierto, como lo expresa Bataille (1980), que en el proceso de la civilización el hombre es cambiado a través de la historia como presa de sacrificio, como entre los aztecas o los hebreos del tiempo de Abraham, el relato de Quiroga parece llevar ese fondo histórico que plantea Bataille: primero es degollada la gallina, luego es el ser humano, la niña.

El desencadenante del relato es el deseo de matar, así es como “antes que nada, el sacrificio es tenido por una ofrenda” (p. 114), plantea Bataille. Los primeros hombres sacrificaban a sus dioses, y los dioses en Quiroga están ausentes, pues el sacrificio culmina en un asesinato, mas no en un “asesinato de animal”, sino en el homicidio de un ser humano. Y como bien formula Bataille más adelante en su texto, “al desarrollarse la civilización, la inmolación de un hombre pareció horrible” (p. 114).

En otras palabras, entra el horror.

Dogma y ritual de la alta magia narrativa de Poe en Quiroga

Las máscaras encierran algo diabólico.

LA NOCHE DE MÁSCARAS

ANTONIO ROS DE OLANO

“La lucha contra la muerte, querido Harry, es siempre una cosa hermosa, noble, digna y sublime”. Quizá estas palabras escritas por Hermann Hesse en su libro *El lobo estepario* resume la gran vida, hermosa y fatal de Quiroga y de Poe. Borges resumió el desinterés de Quiroga por su época con una frase cruel e innoble: “Escribió los cuentos que ya habían escrito mejor Poe o Kipling”. Frase que hoy podemos desmontar, y hasta eliminar del gran texto del hombre del laberinto y la biblioteca. Es cierto que muchos de los relatos de Quiroga están acentuados por Poe, con todos sus horrores, crueldades y misterios, que constituyó otro elemento de la nueva estética después del modernismo. Ello se debe a que Quiroga se formó en ese clima de Poe y el modernismo en el que lo adentró Leopoldo Lugones. Ha de recordarse que Quiroga, a finales del siglo XIX, funda con sus amigos el primer vocero del modernismo en Uruguay, la *Revista del Salto* (1899), un semanario de literatura y ciencias sociales. En ese tiempo escribe el cuento terrorífico *Para una noche de insomnio*, calco evidente de su admirado Poe. Este texto posee una cita de Baudelaire sobre la vida y obra de Edgar Allan Poe. Caso que se verá en otros textos como *Insolación* y *Los Mensú* que anticipan al Rivera de *La Vorágine*, o *La cámara oscura*, precursor del Julio Cortázar en el texto *Las babas del diablo*. La locura resulta ser una constante en los cuentos de Quiroga, desde *El crimen del otro* (1903). Con el uso del doble recuerda a Poe con el célebre William Wilson y *Los perseguidos* (1905), hasta concluir con la demencia asesina de *La gallina degollada*, que resuena a *El gato negro*.

Sus ávidas lecturas extranjeras (Edgar Allan Poe, sobre todo) lo ponen en la ruta de un decadentismo que hacía juego con su tendencia a la esquizofrenia, a su hipersensibilidad, a su hastío por la vida; ello le lleva a crear sus mundos patéticos, por decirlo de alguna manera. Quiroga explorará sus nervios destrozados y adoloridos, pues quién mejor que él ha estado cara a cara con la muerte. Siguen repitiéndose en él las pesadillas de Poe (*El crimen del otro* es un palimpsesto del cuento *El tonel de amontillado*, del maestro norteamericano, aunque revela también su herida no curada y constante en su terrible y cruel afecto que lo vincula con la muerte de su amigo Ferrando). Quiroga no solo ha vivido de Poe; otro maestro, el francés Maupassant le dará los efectos que busca en muchos de sus cuentos: *El Horla* y el monstruo de *El almohadón de plumas*, donde aparecen fuerzas que invisiblemente van quitando la vida. Otra forma de ver el vampirismo, señala Quiroga (recuérdese bien su similitud con *El retrato oval* de Poe. En ambos cuentos una presencia inexplicable quita la vida a la heroína). En una carta fechada el 29 de abril de 1936 a Martínez Estrada (citada en Rodríguez M., 1981), Quiroga expresa: “Hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa descanso. *That is the question*”. La obra de Quiroga comienza con los signos más evidentes del modernismo y algunos rasgos románticos. Los objetos de la narración son “insectos monstruosos”, “hijos idiotas”, “el cementerio”, “el sepulturero”; en esta retórica se dirigen sus apuntes hacia temas tan predilectos por Poe, escritor que determinará casi totalmente su obra. En *El crimen del otro* Quiroga comenta: “Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Este maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él”. En *El vampiro estelar* Robert Bloch, cabe señalar, escribe lo siguiente: “Confieso que solo soy un simple escritor de relatos fantásticos (...) En literatura, he caminado con Poe por senderos ocultos”. Parece ser que estos escritores están marcados

y persiguen un mismo camino y las mismas lecturas que les traza la muerte.

De Poe aprendió Quiroga la puesta en escena de casos psicológicos, la *locura* que termina en demencia asesina. La locura juega en dos grupos temáticos: lo monstruoso y lo anormal. *El almohadón de plumas* es un ejemplo de lo primero, y *El vampiro* un ejemplo claro de lo segundo.

Es bien sabida la influencia que Poe ejerció sobre Baudelaire y la que este a su vez ejerció sobre el modernismo. En América el conocimiento de Edgar Allan Poe es directo en la notable traducción del inglés de *El Cuervo*, por Juan Antonio Pérez Bonalde.

Los arrecifes de Coral (1901) es un texto modernista, pero algunas de las prosas que Quiroga ha incluido en el libro muestran técnicas y temáticas que surgen de Poe, entre ellas la que se intitula precisamente *El tonel de amontillado*. En la *Revista del Salto* Rodríguez Monegal localizó relatos como: *Fantasia nerviosa*, *Para noche de insomnio* y *Episodio* que tratan con el tema de lo macabro. Pero es necesario revisar *El crimen del otro* (1904) para definir de forma más directa la influencia de Poe. *El crimen del otro* es por lo tanto una especie de indicación narrativa de lo que debe ser un cuento de Poe. Si se lee con atención, se entenderá que el narrador obra por un acto de crueldad gratuita, y ya mismo lo decía Poe: “Algo paradójico que llamamos *perversidad*”.

En Quiroga el desdoblamiento es significativo; el “otro” es a la vez Poe y Quiroga. Fortunato, débil mortal, es un homónimo del Fortunato verdugo inmortal que tiene todo hombre en su lado oscuro, es el caso atípico del Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Es la identificación misma con la locura, y no una locura racional como la de Don Quijote.

¿Cómo conciben el horror Poe y Quiroga?

Ellos como escritores del margen no fueron entendidos en su época; quizá al primer cuadro cubista de Picasso le sucedió igual. La estética del tema de sus obras es eso, lo monstruoso, lo horrorífico, lo

anormal, las pesadillas; ellos buscaron la belleza que ofrece la noche: la luz del día muestra todo, mientras que la noche se cierra a nuestros ojos. Ellos quisieron explicar ese otro mundo.

El autor concuerda con la idea de Quezada (2000) de que “es el cuento *El almohadón de plumas*, de Horacio Quiroga, el que llega más lejos en su búsqueda del horror puro”. Aun cuando los cuentos de Poe anuncian el inicio de este género, es con Quiroga que se lleva a un extremo este motivo y se cierra el ciclo.

La sombra que cayó sobre Howard Phillips Lovecraft y Horacio Quiroga: el horror en la literatura del margen

*El acto de escribir puede abordarse
con nerviosismo, entusiasmo,
esperanza y hasta desesperación.*

MIENTRAS ESCRIBO

STEPHEN KING

Dos escritores contemporáneos del siglo xx escribieron de un extremo al otro del continente americano y recrearon en sus letras el máximo grado del horror, llevándolo por caminos inciertos, recreando mundos hasta ahora no contados. Howard Phillips Lovecraft en su natal Rhode Island y Horacio Quiroga entre Uruguay y Argentina. Ambos concibieron la escritura de una manera distinta a como se escribía para ese momento; ambos bajo la pluma del gran maestro Edgar Allan Poe crearon una nueva literatura con motivos en el horror que inundó al continente a principios del siglo xx.

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) y Horacio Quiroga (1878-1937), ambos cuestionados y criticados en su época, dos vidas enmarcadas bajo el manto de la muerte. Lovecraft trae sus seres desde las profundidades del mar, Quiroga desde la impenetrable selva.

Dos escritores donde el héroe, o idea de héroe, desaparece para dar paso a otros motivos, que muchas veces entran en lo inexplicable. Claro ejemplo de Horacio Quiroga son los cuentos analizados bajo la óptica del fenómeno del vampiro. Howard Phillips Lovecraft no se queda atrás y recrea sus clásicos *Mitos de Cthulhu* mientras Horacio Quiroga lo hace con sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

Quizá uno de los relatos de Lovecraft donde se alcanza el máximo horror es *La sombra sobre Innsmouth*, donde una especie de raza primigenia deja de lado al protagonista para mostrar lo más abominable

que se pueda contar: el protagonista del relato es trasladado a un lugar extraño donde convergen los más grandes horrores:

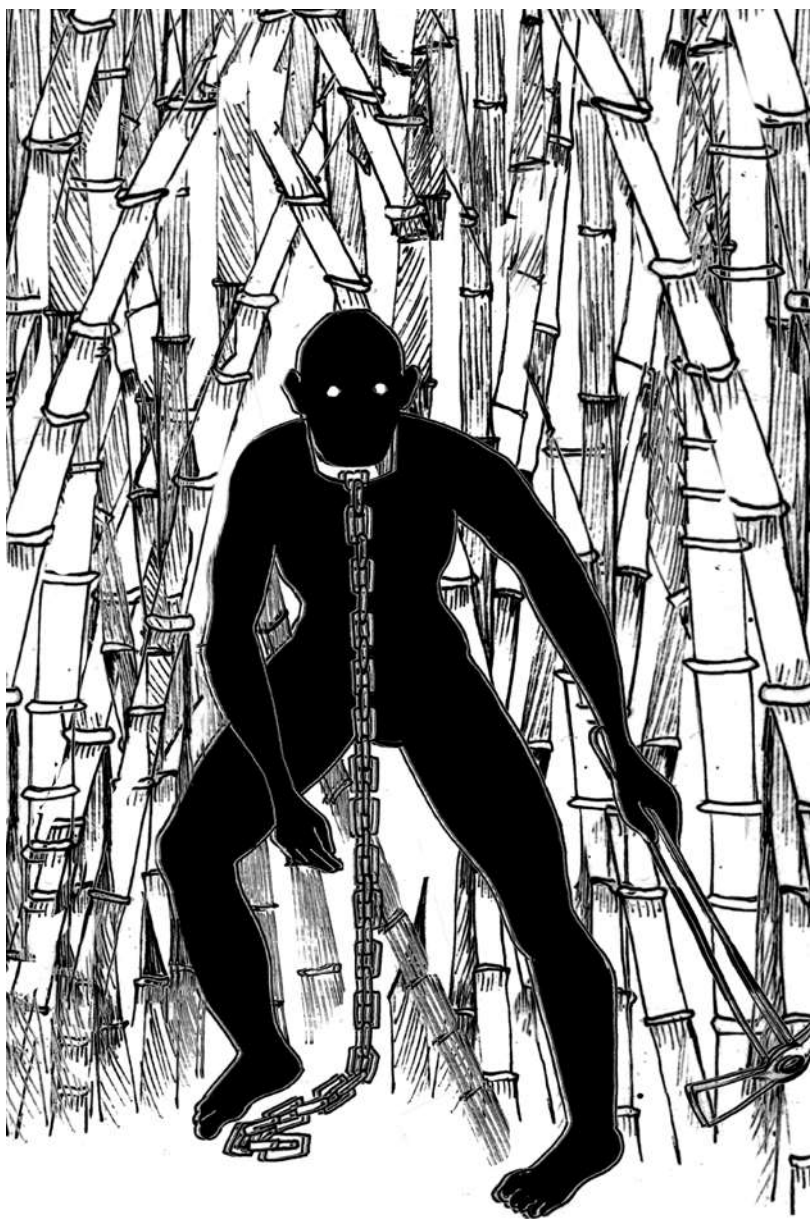
Pero no tardé en darme cuenta de que mi turbación se debía a otra causa, quizá igualmente poderosa, esto es, a sus extraños motivos ornamentales que sugerían desconocidas fórmulas matemáticas y secretos remotos hundidos en inimaginables abismos del tiempo y del espacio. La naturaleza representada en los relieves, invariablemente acuática, resultaba casi siniestra. Había unos monstruos fabulosos, extravagantes y malignos, unos seres mitad peces y mitad batracios que me obsesionaban hasta el extremo de despertar en mí una especie de pseudo-recuerdos. Era como si yo mismo tuviera de ellos una vaga memoria, remota y terrible, que emanase de las células secretas donde duermen nuestras imágenes ancestrales más espantosas. Me daba la impresión de que cada rasgo de aquellos horribles peces-ranas desbordaba la última quintaesencia de una maldad inhumana y desconocida (p. 234).

Este es el horror que con gran maestría recalcará Quiroga en *La gallina degollada*, cuando los hermanos dementes dejan de lado a su hermana, le aniquilan. Un enfrentamiento primero de fealdad contra la belleza. En segundo plano la maldad acaba lo bueno, parecen decirnos estos creadores.

Seres de la pérdida, el *cadere* (cadáver) de Kristeva se incrusta en esta narrativa, ser de la fatalidad para Nietzsche. Aquí en esta narrativa el héroe es desplazado del centro establecido —el lector sigue más la pista a cómo muere Alicia en el texto *El almohadón de plumas*—, dejando a un lado a los otros personajes. Lo mismo ocurre con Lovecraft: los seres monstruosos acaparan la curiosidad del lector y el protagonista solo es arrasado por la monstruosidad.

Lo monstruoso y horrorífico se imponen: sobre lo bello, los cuatro hermanos perturbados de *La gallina degollada* parecen haber salido de la cuentística de horror cósmico establecida por Lovecraft, así como *La maldición que cayó sobre Sarnath* parece estar ambientada en una atmósfera de horror creada por Quiroga. No parece creíble que dos autores, en una misma época, se hubieran preocupado por narrar lo más abominable y despreciado por el hombre, aquello que nos causa asco, incertidumbre y, por qué no decirlo, miedo.

Amor, locura y muerte son las constantes que muy bien Quiroga establece para explicar esta narrativa del horror, constantes que destruyen en gran medida al hombre, constantes que nos ubican en un mundo horrorífico, donde el amor ya no es visto como bueno, sino que se relata su lado oscuro; la locura racional del Quijote queda atrás, entra en el escenario una demencia asesina y destructiva; todo enmarcado bajo el contexto de la muerte.



**EL ZOMBI, UN MOTIVO DE LO
ESPELUZNANTE EN LA
LITERATURA DE HORROR DEL CARIBE**

El zombi: la maldición de una segunda muerte en el culto vudú

*... y miro en torno,
pero sigo siendo un solitario.
Creo que la compañía robustece
la soledad,
pero creo también que lo esencial
del hombre es su soledad
y la sombra que va proyectando
en el muro...*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Si nos propusiéramos buscar el punto de inicio de un ser del horror en Latinoamérica y el Caribe, nacido acá, en la periferia, sin duda nuestra parada habría sido las islas del Caribe y estaríamos hablando del fenómeno zombi, motivo de consternación. Un ser que busca de manera desesperada causar la mayor inquietud posible, el mayor desasosiego. Seres monstruosos como los vampiros, hombres lobo o el contexto de las brujas (el caso de Salem, uno de los más conocidos) fueron traídos desde el mundo europeo. Se cuestionará esta afirmación al querer dictar raíces africanas a este monstruo, pero el experimento cuajó aquí en América, por lo que este hijo de la noche adoptó como países de origen a Haití y Cuba. Con el primero se le ha identificado más, en el segundo es solo una máscara en la santería.

En pleno Caribe, entre palmeras y playas de aguas cálidas existe una serie de países que son símbolo de magia y misterio. Compartiendo la isla La Española con la paradisíaca República Dominicana, está Haití, el país de los zombis, el vudú y la magia negra; más allá, en el horizonte, Cuba y su santería. A sus lados y no muy lejos, las

Antillas y sus pavores: ciclones, terremotos, el despertar de volcanes y los zombis. Haití fue la primera república negra del Nuevo Mundo que arrebató su libertad a los colonos franceses a golpe de machete y cuchillo. Mezclado con el creole –idioma haitiano de origen francés– se introducirá en la religión vudú. En el ritmo frenético de tambores, en las danzas convulsivas, en los cantos y letanías que suenan como a tierras de África; en estos contextos surge la religión vudú, ese ritual donde uno de los ayudantes del houngan descarga un certero mandoble sobre el animal del sacrificio cualquier noche y el inocente carnero (o gallina) es decapitado mientras la sangre salpica a todos los presentes. La religión vudú es así. Una mezcla imprecisa de sangre, música y estética. En esta misma composición se origina una literatura del margen basada en el mítico zombi. Las Antillas de igual manera están impregnadas no solo de ciclones y tornados, sino del pavor innato hacia este ser “muerto-vivo”. En Cuba señala Fernando Ortiz (1995) lo siguiente:

El vodú o culto de la culebra, muy difundido en Haití y en algunos estados de la Unión Norteamericana –según los escasos datos a mi alcance– echó también en Cuba sus raíces. Pero estas no arraigaron sino muy superficialmente y solo en la provincia oriental, debido a la inmigración de numerosos colonos y negros haitianos (...) el único documento de cierta autoridad que he hallado referente al vodú en Cuba consiste en unas páginas de Piron, que extensamente describe una escena de dicho culto, vista por él en Santiago de Cuba, por más que se dejó llevar algo por la fantasía e incurrió en varias contradicciones. Dice así: Se atribuyen toda suerte de maleficios a los vodús. Se les tiene un gran temor y sacrifican los principios y la repugnancia a la necesidad de estar en buenas relaciones con ellos. Lo menos que podéis temer de ellos es que penetren en vuestra casa o introduzcan bajo vuestra almohada un ouanga (...) esta hechicería ha sido importada de Haití por el pueblo bajo, después se ha naturalizado en Cuba y ha tomado proporciones considerables... (p. 77).

El vudú o *voudou* es una palabra dahomeyana que significa “dios” o “espíritu” (Auge, 1996: 19). Esta religión en la cual ritos y creencias africanas se amalgamaron a prácticas católicas, posee desde

mucho tiempo atrás muy mala fama por su cercanía a la magia negra. Unido a esto, el Caribe creará una atmósfera de muerte y desasosiego hacia el afuera, no será ya más el miedo por los ciclones. El pavor se internará en las casas con los maleficios del vudú y la santería, en este ámbito entra el zombi, en estas religiones afroamericanas de corte “primitivo”. Están protegidas según la creencia popular por el terrible Barón Samedi¹¹, guardián de los cementerios; o los babalawos.

Abordar temas como el fenómeno zombi, el vudú y la santería es poco peculiar en el ámbito académico, por considerar al zombi un tema de la periferia en los estudios literarios, pero son temas que están allí y hacen presencia en la literatura del Caribe y en la diáspora. El término *zombie* es haitiano y sirve “para designar un cadáver que se dice reanimado mediante la magia negra”¹². El zombi, por lo tanto, es un monstruo (del latín *monstrum*), si se acepta el concepto de una criatura con características, por lo general, negativas, “ajenas al orden regular de la naturaleza”. Algunos de estos encierran aspectos necrológicos. El zombi es un ser monstruoso de lo horrendo cuyo nacimiento se ha visto en el Caribe, y si el monstruo en su

11 Barón Samedi: preside el Reino de los Muertos. Jefe de los *guédès* (genios de la muerte), viste de sombrero de copa y levita, las manos siempre enguantadas de blanco. Para mostrar que es andrógino usa una falda blanca, bordada de encaje, bajo la levita. Vestido de esta manera, Barón recibe el nombre de Guédé Nibo. Sus funciones son múltiples: cuando su hermano Barón Lacroix busca a los muertos para llevarlos al cementerio, es él, Barón Samedi, quien les rinde los honores de su gobierno. Solo él permitirá a su hermano provocar las muertes y multiplicar los funerales, y en este rol de “verdugo”, Barón Lacroix recibirá el nombre de Barón Ravage (Barón Asolador). Asimismo, ninguna evocación ni resurrección mágica de un muerto puede llevarse a cabo sin el permiso expreso del Señor de las Necrópolis. Generoso, no reclama más de un centavo por cabeza de zombi. Palacios, J. (1993). En *Amanecer vudú* (Antología). España: Valdemar, p. 14.

12 Steiner, R. (1975). *Diccionario de ocultismo, la psiquis y lo místico*. Guayaquil: Ariel.

esencia representa la opresión y la tiranía –según el mito griego–, el zombi nacería en el proceso de conquista y colonización de lo que se denominó el Nuevo Mundo con la “trata de esclavos”.

El zombi es un ser que causa de manera desesperada “inquietud y zozobra”. Sus raíces africanas aún hoy se pueden seguir en creencias como los nativos del lago Kivú, donde existe una leyenda sobre el origen de la muerte, en la que al difunto “se le teme” y se señala que los aldeanos “construyendo un pilón y un mortero, exclamaron dando golpe tras golpe: ¡Muere! Lo muerto, ¡muerto debe quedar!”. Y allí ese repicar recuerda a la maldición del tambor vudú en la novela *La montaña embrujada* de Jacques Roumain.

“El redoble de un *tam-tam* puede parecerle al hombre blanco un ruido fuerte que nada significa, mas para los miembros de la tribu cada sonido del tambor está lleno de sugerencias”¹³. En efecto, aparte de sus creencias que cuida con celo, el africano traerá el golpe del tambor, tanto así que era todo un ritual construir un tambor, alejado de la vista de las mujeres y niños. Una de esas culturas que llegaron a América fueron los fang. En este sentido se señala que:

Todos los que han escuchado el rítmico batir de los tambores vibrando en la oscuridad nocturna conocen la extraña, casi aterradora, sensación que produce. Hay algo de indescriptiblemente misterioso y aciago en sus monótonas repercusiones, que parece surgir de las profundidades de la selva. Hasta la persona más indiferente y menos imaginativa siente un estremecimiento cuando piensa en los escalofrantes y extraños ritos que provocaba el constante batir del tambor *voodoo*. El estado enloquecido de los devotos de este culto africano, que danzaban semidesnudos alrededor del fuego, el sacrificio de “la cabra sin cuernos” a la diosa serpiente escondida en cualquier sitio de la profunda e impenetrable selva, todo era evocado al conjunto del espeluznante *tam-tam vudú*.¹⁴

Por lo que se puede afirmar que el africano en sus creencias trajo a sus dioses y con ellos trajo sus miedos. Y ese miedo a lo

13 Cardona, F. (1998). *Mitologías y leyendas africanas*. España: Olimpo.

14 *Ibid.*, p. 193.

desconocido llega casi siempre como un visitante nocturno, en este caso el zombi. Ya a principios del siglo XIX, aparecerá la palabra *zombie* en el Oxford English Dictionary, usada en la *Historia de Brasil* de Robert Southey. Aquí se hace referencia a una deidad, que en lengua angola quiere decir “diablo”, es decir, la primera conexión del *zombie* en la escritura estará asociada a lo diabólico. La palabra zombi es tan misteriosa como su rastreo etimológico. Una versión señala que viene de la palabra *nzambi* que en el Congo significaba “espíritu de una persona muerta”; también existe la teoría de que podría venir del *jumbie* (fantasma) de la India, aunque no es muy recurrida esta opción. Asimismo de *nzambi*, que es el nombre de una deidad serpiente también conocida como Damballa y adorada en el vudú de Nigeria y el Congo.

La palabra vudú evoca en efecto para muchos extranjeros una visión alucinante de bacanales salvajes, de misterio y de muerte (véase el relato *Papa Benjamin* de William Irish (1993), donde la mítica conexión entre el vudú y la música popular queda ejemplificada cuando el personaje principal mezcla el jazz y un maldito canto vudú, allí el canibalismo vudú se hace presente en *Papa Benjamin* y su cohorte). Tal es la deplorable leyenda del vudú, poseyendo una vida dura por desgracia, tanto en perjuicio de Haití como de Guayana, de Brasil, de Cuba y de Luisiana; donde los campesinos heredaron de los antecesores de la costa de los esclavos, ritos sagrados y creencias ingenuas y sencillas que encuentran o continúan la interrogación eterna del hombre desde el alba de su prodigiosa aventura, frente a lo desconocido de sus orígenes, de su destino y de los misterios de la naturaleza.

Los sacerdotes del vudú también tienen la denominación, en las colonias, de “hechiceros que eran envenenadores” (la zombificación). Según el *Diccionario de la lengua española* (2001) el vudú es: “Conjunto de creencias y prácticas religiosas de origen africano (...) que incluyen fetichismo, sacrificios rituales, culto a

las serpientes y empleo del trance como medio de comunicación con sus deidades”. Para el etnólogo francés Marc Augé (1996) este conjunto de creencias y ritos de origen africano está estrechamente mezclado con prácticas católicas y constituye la religión de la mayor parte de la gente campesina de Haití. También señala este escritor que “el vudú tiene un aspecto social en el sentido de que, apenas instituido por alguien, acarrea para el sucesor de este la obligación de continuar celebrando su culto” (p. 24). El vudú es cosmogónico, filosófico, misterioso y espiritualista (*ibid.*, pp. 20-40).

Es cosmogónico porque se sirve de la naturaleza circundante (*El monte*, de Lydia Cabrera (1983), es un estudio realizado a la santería en Cuba que persigue este mismo concepto), de los símbolos para materializar el juego de las fuerzas cósmicas; la serpiente pitón y el arcoiris (Da), el relámpago y el trueno (Hevieso), la tierra (Sakpata), la ola del océano, etc. (*ibid.*).

Es filosófico porque el vudú posee una concepción propia de la vida, de la materia y del alma.

Es misterioso, pues su comportamiento visto desde el afuera es visto como algo aberrante, grotesco y nauseabundo, su mezcla de sangre y una pseudovida (zombi) crean una atmósfera de verdadero horror. “Este poder mayor o menor nos remite a las condiciones de la instalación (al saber y a la fuerza de quien instaló el vudú) y a las condiciones del vudú (al saber y a la fuerza de quien lo utiliza)”; el houngan transforma al zombi en este contexto, pero solo los iniciados pueden dar vida a una materia inerte (Augé, 1996: 40).

Es espiritualista porque proclama la supervivencia del alma, divinizando el espíritu de los antecesores (*ibid.*).

Un conocimiento somero de África y de sus poblaciones aparece como indispensable para los que desean comprender y examinar en profundidad el vudú. El vudú haitiano, según numerosos etnólogos como Alfred Métraux, Roger Bastide o

Wade Davis (citado en Palacios, 1993), no puede valerse de todas las regiones de la África negra. Se emparentó más con los cultos practicados en Dahomey y en Nigeria. Debe un poco menos a las prácticas rituales del Congo, Angola, Senegal y Guinea (Augé, 1996: 22). Se encuentra la misma organización del clero, el mismo mundo sobrenatural y el mismo ritual. El presbítero es un houngan o una mambo, los servidores y sirvientas de la divinidad son “hounsis”. Debajo del dios supremo llamado “Gran Maître” y sin cuyo permiso no se puede hacer alguna cosa, se encuentran seres agrupados en familias, son los “loas” o espíritus del vudú. Son los encargados por Dios de vigilar el universo y el hombre.

Los símbolos esenciales de la ceremonia del vudú se llaman *vévé*. Son trazados sobre el suelo con la mano, con la ayuda de cenizas o con harina de trigo o de maíz. El templo en el culto del vudú se llama “Houmfort”. En el seno de este santuario se encuentran los tambores, las imágenes y las inscripciones de unos *vévé*. Estas circunstancias son las que permiten que el houngan cree al zombi.

El vudú, visto desde la temática del mal, es uno de los mejores ejemplos de las capacidades extraordinarias de maldad que poseen brujas, magos y hechiceros afroamericanos. Las raíces de este chamanismo se pierden en la noche de los tiempos. Las religiones afroamericanas y el vudú llegaron desde el continente negro, mientras que el chamanismo mexicano, por ejemplo, sobrevivió a la conquista.

En el lugar de los muertos vivientes: Haití

... tronaban los tambores radás, los tambores congós,
los tambores de Bouckman, los tambores de los Grandes
Pactos, los tambores todos del Vodú”.

EL REINO DE ESTE MUNDO

ALEJO CARPENTIER

Cuando uno lee *La montaña embrujada* de Roumain, observa cómo el abuelo Désilus le dice a los más jóvenes frente a una hoguera: “Primos, cuidado con los zombis, cuidado con los zombis”. Es así como en Haití también existe esta incertidumbre, este miedo a lo monstruoso. Nadie está a salvo de padecerlo, sobre todo en la infancia, según Freud. Lo volvemos a repetir: Latinoamérica y el Caribe, como espacios geográficos y mentales, no han sido ajenos a la temática del horror, sobre todo en la construcción de lo imaginario del monstruo que habría de transformarse en el mítico zombi. Desde que el europeo pisó estas tierras por primera vez vio en el “otro” (el aborigen) un ser de la monstruosidad.

En este contexto nace el zombi, abrigado por la religión vudú, que fue vista desde un principio por el catolicismo como una secta del mal para adorar a lo demoníaco. De allí que el esclavo disfrace sus creencias con los santos católicos. Carpentier en su texto *El reino de este mundo* explica que:

El gobernador pronunció entonces una palabra a la que Monsieur Lenormand de Mezy no había prestado, hasta entonces, la menor atención: el Vaudoux. Ahora recordaba que, años atrás, aquel rubicundo y voluptuoso abogado del Cabo que era Moreau de Saint Mary había recogido algunos datos sobre las prácticas salvajes de los hechiceros de las montañas, apuntando que algunos negros eran ofidiólatras. Este hecho, al volver a su memoria, lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los

alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara. ¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?...¹⁵

Haití, o mejor dicho, sus escritores, han dejado que sea desde el afuera que se relaten sus temores con la figura del zombi. Es *La isla mágica* (1929) de William Seabrook uno de los primeros textos literarios que busca explicar el vudú y el fenómeno zombi. Libro que sirve como telón de fondo a la película *La legión de los hombres sin alma*. Este texto que desde la diáspora empieza a tergiversar el mito del zombi y que ha permitido que esta criatura se reconstruya de manera constante, más desde el cine que desde sus orígenes en la oralidad. Es decir, un año antes, el maestro Jean Price Mars había dado los primeros pasos para estudiar la cultura popular y mostrar su relevancia en el planteamiento de la identidad nacional con la publicación de su libro *Vudú y magia* (1928), texto que revalora la esencia de lo popular, dando a conocer la cultura y las tradiciones nacionales que habían sido rechazadas por la élite e invita a los haitianos a conocerse desde el folclor. Para este autor, el haitiano tenía un nuevo chance, pero debía primero valorar todas las cosas locales que tenían relación a sus orígenes africanos.

El cristianismo no logró desarmar en lo espiritual al esclavo, este utilizó sus creencias para luchar contra el sistema colonial. El vudú fue una fuerza espiritual de los esclavos para enfrentar su situación colonial; representó, en este sentido, su forma de identidad pese a la imposición del cristianismo tal como se plasmó en el *Código Negro* de 1685. Será la ceremonia del Bois Caïman¹⁶, que tuvo lugar en las

15 Carpentier, A. (2005). *El reino de este mundo*. Venezuela: Celarg.

16 Significa en lengua haitiana “el bosque de los caimanes”, pero en África la palabra “bosquimán” alude a “hombre del matorral y no del bosque”. De allí el estudio de las religiones afroamericanas de Lydia Cabrera en el texto *El monte*.

noches del 14 y 25 de agosto de 1791, el punto de encuentro entre jefes de talleres de esclavos quienes lanzaban la rebelión general a la semana siguiente de este encuentro. La revuelta general se dio a partir de la invocación a las tradiciones africanas y la religión ancestral del vudú; así pues, la conquista de la independencia haitiana no se puede entender sin la referencia a lo imaginario del vudú: África estaba presente en la mente de los esclavos bajo formas de creencias, leyendas, cuentos y valores¹⁷.

El primer escritor haitiano que toca el tema del vudú es Oswald Durand, de la llamada Escuela Patriota, en un poema donde describe una ceremonia ritual de este culto; es un canto a la naturaleza, a la mujer y a los elementos que reflejan lo bueno de la tierra. Entre 1898 a 1915 ya se empieza a abordar el tema del vudú en la literatura haitiana, pero son reflejos, sin profundizar en el tema del zombi. En estos años ciertos autores empezaron a tratar el asunto, aunque con muchos límites. El surgimiento de la tendencia realista en la novela haitiana motivó a los escritores a abordar temas nacionales referentes al vudú, las costumbres y las tradiciones culturales, como se puede ver en Justin Lhérisson, Fernand Hibbert, Frédéric Marcelin y Antoine Innocent. La novela que dio inicio al tratamiento del vudú fue *Mimola* de Antoine Innocent. Este texto pone al descubierto el trasfondo de la identidad nacional haitiana que había sido rechazada por la élite decimonónica a lo largo del siglo XIX. La historia narra la travesía de una familia perseguida, cuya única salvación es convertirse al vudú, la religión de los ancestros. Se puede ver en esta novela la ambivalencia de dos valores y tradiciones: el vudú y el cristianismo. La necesidad de afirmar tradiciones haitianas hace que el autor acometa el rescate del vudú.

En 1928 aparecerá el libro *Así habló el tío* de Jean Price Mars, donde se pide que el haitiano valore su folclore, su religión vudú, su cultura pro francés y africana y su lengua materna que es el

17 Carpentier, A., *op. cit.*

creole. En este contexto aparece Jacques Roumain que a su manera pinta y refleja la realidad del país y la situación del campesino haitiano en su famosa obra: *Gobernadores del rocío* (1944); sin olvidar a Milo Marcelin con su *Mitología del vudú* (1949), una obra que expresa los rituales del vudú haitiano. Pero es en la pequeña novela *La montaña embrujada* (1931) de Jacques Roumain donde, con una aguda percepción, conocimiento y sensibilidad, el autor hace posible expresar la vida campesina, las costumbres y sistemas de creencias del vudú, transfigurados en elementos estéticos. Finalizando este recuento con Jacques Stephen Alexis, quien en sus diversas novelas enfoca las tradiciones del vudú y las muestra en un arraigado imaginario colectivo del pueblo haitiano.

En rasgos generales, la literatura haitiana ha tocado el tema del vudú, sin profundizar en él ni en el tema del zombi, quizá se deba a ello que sea la versión del “zombi cinematográfico” el que impera en el arquetipo mental hoy día y las referencias de este monstruo parecen haberse creado desde la diáspora, sabiendo que su origen está en el folclore haitiano como bien lo dejó escrito Carpentier: “Otros afirmaban que el hougan, llevado en una goleta, estaba operando en la región de Jacmel, donde muchos hombres que habían muerto trabajaban la tierra, mientras no tuvieran oportunidad de probar la sal”.

“Haití, esa oscura y misteriosa isla”. Así nos introduce en su relato *Yo anduve con un zombi* (1993) Inez Wallace. Haití, ciudad sofocante, impregnada de un cielo marchito, que cubre un lugar para la muerte, y donde esta se halla escondida en los lugares más oscuros de las plantaciones. Por otro lado en el vudú, religión de este país, hay algo más que maldad o magia negra; su representación originaria fue llevada en el siglo XVI, con la trata de los esclavos africanos. En este contexto entró en contacto con la religión católica de los propietarios de esclavos de la colonia francesa. El resultado fue que el vudú absorbió muchas de las complejidades del catolicismo sin perder nunca su naturaleza pagana, y que dio cobijo a uno de los seres de la

monstruosidad: el zombi, que como el *Calibán* de Shakespeare no está hecho para la palabra, sino para servir como esclavo.

El mundo de las divinidades del vudú está presidido por Legba, mediador entre el hombre y los espíritus. “Legba es un dios ‘palabra’, que se parece al Hermes de los griegos” (Auge, 1996: 16). Otros loa, o dioses importantes, son el dios serpiente Damballah, fuente de virilidad y fuerza; Erzulie, diosa del amor, los celos y la venganza y Guèdè, quien, junto con ayudantes tan siniestros como el famoso Barón Samedi, preside los misterios de la muerte y la magia negra. Por debajo de esos dioses hay divinidades menores, a veces llamadas petro, y, más abajo aún, incontables espíritus, entre ellos muchos que antes fueron humanos. Pero es el rostro oscuro del vudú el que se ha hecho más popular en el mundo; y es que este sistema de creencias basado en el miedo tiene realmente aspectos tenebrosos. Edward Kamau (1977) en su poema *Calibán* lo plantea: “El resplandor de lo oscuro en donde no esculpí lo sagrado alguno (*sic*), el relámpago de las cicatrices, mi carne iluminada por el estertor de la muerte...” (p. 29).

Los hechiceros del vudú llamados bokos cobran por invocar al Barón Samedi, ser de lo siniestro e inmisericorde, para que caiga sobre los vivos con maldiciones fatales, o para realizar el más temible ritual sobre aquellos seres de la humanidad que acaban de morir, porque estos pueden ser convertidos en zombis, cadáveres reanimados y condenados a servir para siempre a sus amos en calidad de esclavos atontados e inconscientes.

Aunque las creencias y prácticas mágicas del vudú se hallan sobre todo concentradas en Haití, se difundieron también en Estados Unidos a través del comercio de esclavos, consiguiendo su primer y más poderoso centro en Luisiana en el siglo XVIII; desde Luisiana, Georgia y Carolina del Sur, el vudú se extendió hacia el norte, a los guetos y barrios humildes de las grandes ciudades industriales. Julio Le Riverend (citado en Rodríguez, 1996), en su artículo *Afroamérica*, hablaba de la zona negra que

situada básicamente en la costa atlántica de los dos continentes (...) se extiende de norte a sur, desde el estado norteamericano de Virginia hasta la ciudad de Río de Janeiro, casi sin solución de continuidad, abarcando las Antillas de Cuba a Curazao (p. 552).

En esta noción del Caribe se podrá nadar para mostrar esos miedos de estas tierras marítimas, y que cubren su cúspide del horror en el mítico zombi.

En su estudio *Voodoo death*, el filósofo de Harvard Walter B. Cannon (citado en Carballal, 1997) describe el proceso por el que un creyente en el vudú puede, si se cree víctima de una maldición, hacerse a sí mismo morir. El *shock* autoinducido, que paraliza la circulación y determina que los órganos vitales dejen de funcionar, faltos de oxígeno, puede ser provocado simplemente, según el doctor Cannon, por el funesto poder de la imaginación obrando a través de un terror desenfrenado. Y en este contexto se empieza a crear un mito: el zombi.

La literatura nos da una serie de escritores que se han preocupado por narrar al mítico zombi: *Los hombres que bailan con los muertos* (1949) de Attilio Gatti; *Madre de serpientes* (1964) de Robert Bloch; *Asesinado al pie del altar vudú* (1988) de Richard ShROUT; *Los espeluznantes secretos del rancho Santa Elena* (1991) de Brad Steiger y Sherry Hansen Steiger; *El Boggie del cementerio* (1991) de Derek Rutherford; *American zombie* del Dr. Gordon Leigh Bromley; *La pálida esposa de Toussel* de William B. Seabrook y *Yo anduve con un zombi* de Inez Wallace. A la par el cine ha recreado este fenómeno de lo siniestro: el zombi. En 1932 se filma *La legión de los hombres sin alma* dirigida por Victor Halperin y los actores Bela Lugosi (“Murder” Legendre) y Madge Bellamy (Madeleine Short Parker). La película relata la historia de un ejército de zombis que roban tumbas y se llevan los cuerpos a una refinería de azúcar donde los zombis trabajan sin parar moliendo caña de azúcar para su malvado creador, “Murder” Legendre. Ya en esta primera película se acentúa la atmósfera extraña que habita en Haití y su relación con el zombi. A esta atmósfera de

lo extraño como se ha planteado ingresa el vudú como una religión que se usa para acrecentar el mal, y la sola palabra vudú evoca espeluznantes imágenes de muertos vivientes, de muñecos de cera con alfileres clavados, y otros ritos igualmente oscuros que “encontrarán su expresión culminante en América; la expresión *vodú-si*, es decir, ‘servidores del vudú’, se traduce en Cuba y Brasil como ‘hijos del santo’ o *filhos y filhas de santo*” (Augé, 1996: 22) y entra en la santería, mientras que en Haití el vudú se asocia más como brujería. El vudú es una creencia religiosa sincrética, con elementos fetichistas y distintos tipos de magia, donde la magia negra se impone, y es la que le ha dado la imagen de que el vudú es, por fuerza, algo siniestro. A este señalamiento Augé (1996) plantea que:

Materialmente el vudú recapitula el mundo (en él se encuentran sustancias que pertenecen a los tres reinos), pero el vudú obtiene su fuerza plena en cada caso únicamente de la fuerza de quien lo ha instalado y de quien lo utiliza: el sacerdote. Por lo demás, cuanto más potente es el vudú, más peligroso resulta para quienes pretenden manipularlo. La imagen que se presenta al espíritu para caracterizar esta fuerza sería la de la energía atómica, que en sí misma no es buena ni mala, pero que solo puede ser utilizada sin correr demasiados riesgos por las personas competentes y que conozcan las precauciones debidas (1996: 24).

El origen del vudú es africano, fue llevado a Haití y Nueva Orleans por los esclavos. Sus ritos se practican entre cantos, sonidos de tambores y danzas. Sus dioses representan las preocupaciones comunes a toda la humanidad y las diferentes deidades de la mitología clásica: el amor, la finitud de la vida y la protección del hogar. En sus manifestaciones más agresivas, los houngan, o sacerdotes, sacrifican animales y elaboran los muñecos de cera o trapo, que atravesados con alfileres causan dolor a la persona que representan (véase de nuevo el relato *Papa Benjamin* de William Irish). Junto a esto, se tiene la creencia en los zombis, el muerto resucitado al servicio de un brujo. Pues el zombi es un ser que pierde su autonomía.

El cadáver —visto sin Dios y fuera de la ciencia— es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto (Kristeva, 1989: 11).

Es así como el cadáver al ser zombificado es excluido de su realidad de muerte.

La mayoría de relatos de zombis se dan en el contexto del corte de caña, en una plantación cercana a Puerto Príncipe, la capital de Haití, como se advierte en el relato *Yo anduve con un zombi*. Por estos relatos se conoce que no se les puede dar comida salada pues apenas prueben la sal —sustancia que permite que descubran su situación de muertos en vida—, emprenderán el camino de regreso a su casa, y que no es un viaje como el de Ulises a Ítaca. Al llegar y ser reconocidos por sus familiares, estos tratarán de hablar con ellos, pero los zombis no se detendrán y continuarán su desfile hacia el cementerio. Allí, cavarán con sus manos en la búsqueda de su tumba, de su hogar maldito. Tan pronto entren en contacto con la tierra del cementerio estos seres se convertirán en cadáveres putrefactos. Es así como los familiares del difunto sentirán horror hacia ese ser, antes familiar. Una de las lecturas que se podría plantear sería la de Kristeva (1989), según la cual lo abyecto sería más violento que lo siniestro pues se construiría sobre el no-reconocimiento de sus próximos.

Los muertos vivientes del vudú y los relatos espeluznantes congelaron la sangre del espectador de principios de siglo xx con la película *La legión de los hombres sin alma*, de la misma forma que la del lector contemporáneo en textos como la antología de relatos de horror y brujería afroamericana compilada por Jesús Palacios (1993) intitulada *Amanecer vudú*.

Los hougans poseen un gran conocimiento del cuerpo humano y de las propiedades de las plantas que pueden causar efectos como los ya descritos. En Haití se afirma que uno de los efectos de las drogas que utilizan los brujos practicantes del vudú es aparentar la muerte

a la perfección. Las víctimas pasan por este período de inconsciencia que termina cuando son sacadas de su sepulcro, pero durante su actividad agrícola también les son administrados narcóticos.

Es así como Haití ha abrigado bajo su cielo a este “muerto-vivo” que ha despertado los más grandes pavores del Caribe. Y como dice Rimbaud:

Entro en el verdadero reino de los hijos de Cam. ¿Conozco todavía la naturaleza? ¿Me conozco? Sepulto a los muertos en mi vientre. ¡Gritos, tambor, danza, danza, danza, danza! Ni siquiera veo la hora en que, al desembarcar, me hundiré en la nada. ¡Hambre, sed, gritos, danza, danza, danza! (1998: 15).

Los falsos adanes: el zombi en el mito del autómata

Ahora hagamos al hombre a nuestra imagen.

GÉNESIS 1:26

Los autómatas nacieron de remotísimos ancestros, las máscaras animadas de África y Oceanía, a partir de mecanismos ingeniosos, complejos y de forma progresiva. Desde el príncipe hindú Bochum y los hermanos All-Jazari –autores de tratados de construcción–, hasta Vaucansson y los modernos Wiener y Ashby (citados en Ceserani, 1972), estos ingenios fueron exigiendo proyectos cada vez más rigurosos, hasta llegar al computador. El zombi, aun cuando no es un ser construido, es un ser creado para ser guiado como un robot, pues no es un ser consciente, es creado para que al igual que la máquina sirva de esclavo en un trabajo determinado. El *Diccionario de la lengua española* (2001) señala, aparte de máquina que imita los movimientos de un ser animado, al autómata como “una persona que es dirigida por otra”. Ese es el caso del zombi, un ser que en una muerte aparente es controlado por un houngan o brujo bajo un maleficio. Entre los autómatas más famosos en la literatura, Gian Paolo Ceserani (1971) nombra a *El golem* y *Frankenstein* en el ámbito de la novela y llega a señalar textos cortos de Poe como *El jugador de ajedrez de Maelzel*, y Borges con el relato *Talos* en el *Libro de los seres imaginarios*.

La distinción entre objetos artificiales –el mecanismo de un reloj o un búho construido en metal y tela, o la pantalla de un televisor– y los objetos naturales –un árbol o una gallina, el trueno o la reacción que nos provoca el sueño– nos parece inmediata/aprehensible/indudable. Pero meditar sobre ello arroja indefiniciones. Un artefacto es un aparato construido, es decir, producido con arte y/o técnica. Se piensa así que

la naturaleza no tiene una índole derivada o proyectual como el artefacto, es decir, el propósito de quien lo construyera con determinada intención de uso. Las estructuras dotadas de proyecto de construcción no se diferencian de aquellas que, aun sin obedecer a ninguno, gozan de estructuras regulares y repetitivas, sean estas artificiales o naturales. En este contexto entra el zombi, un ser esclavizado que se construye a partir de un maleficio, y que es guiado por un amo para su beneficio propio.

Los autómatas se abrieron paso muy lentamente en la historia, porque debieron esperar el avance de las tecnologías más diversas, acompañar la marcha de la filosofía para no ser considerados una práctica sacrílega, y aún seguir la historia del arte, requiriendo de la sensibilidad de la humanidad en cada momento histórico. Lo que diferencia un organismo de una máquina es, más que ninguna otra cosa, aquello que no puede ser referido a las categorías de fuerza o materia. Una magnitud independiente que no es ni energía ni sustancia, sino una tercera categoría, expresada por la medida del orden de un sistema, o sea, su grado de organización. Esto, que ha sido establecido por Ceserani con claridad, remonta al problema de la forma, tal como fuera concebido por Platón y Aristóteles, y ocupa el centro del museo imaginario de los autómatas de todas las épocas. Si en algo la historia de la ciencia ha sido ambigua como lo ha expresado Poe, y negligente con secretos que pertenecen por un lado a la historia de los mitos y por otro a la anticipación pura, es con las criaturas artificiales a las que llamamos autómatas. Sin embargo, estos no existirían si la ciencia no los hubiera alimentado. Si no se hubiese permitido explicar el movimiento retrógrado, los motores, los principios y las leyes de la física, la mecánica e hidráulica, y tantos otros fenómenos que no es el momento de enumerar ahora.

¿Dónde entra el zombi como autómata, si no es una máquina? Es allí donde la ciencia no ha logrado llegar. El zombi nace en el ritual vudú, pero su uso es para una máquina de trabajo moderado en las plantaciones, es un sustituto de la esclavitud.

El Romanticismo sabe recuperar plenamente el ambiente de exasperada y lúgubre magia relacionada con el autómeta, con la criatura artificial sea como fuese creada con el ser improbable que se coloca como autor ideal de las historias “negras” de la época (Ceserani, 1978: 163).

En esta última afirmación entra el zombi. Ceserani (1971) plantea que se ha dicho: “... criatura artificial creada sea como fuere porque en literatura es del todo superfluo establecer una distinción entre el autómeta creado técnicamente y el autómeta producto de operaciones químicas (es decir, alquímicas)” (p. 163). Y el zombi nace en el ambiente de la brujería negra como una venganza o un castigo, cuestión observable en los relatos como: *La pálida esposa de Toussel* de William B. Seabrook o *Yo anduve con un zombi* de Inez Wallace.

En la Antigüedad recibían el nombre de autómetas ciertas máquinas sin una aparente utilidad inmediata, que tenían el aspecto de personajes o animales dotados de movimiento, procurando que en lo externo no se advirtiera la causa del mismo. El primer uso que tuvieron fue como artefactos inauditos o instrumentos de magia en manos de poderosos sumos sacerdotes/dignatarios, cuyos designios se descuentan inescrutables. A medida que las invenciones permitieron su evolución desde el reloj-elefante descrito en el célebre tratado de Al-Jazari, y que estaba animado por una multitud de autómetas que desplegaban significados simbólicos precisos, alrededor de 1200 a. C., y la Paloma de Arquitas —una paloma artificial que se movía y asombró a los más incrédulos en la época de Carlomagno—, hasta los actuales robots recreados por Asimov en la literatura de ciencia-ficción.

La ciencia —años después— estuvo dispuesta a considerar el paisaje como un objeto unitario de estudio científico, a partir de Humboldt, y abriéndose camino contra el funesto, pero a sus comienzos, esclarecedor positivismo, hasta el desarrollo pleno de la geografía, ciencia madre de todo lo que hoy es motivo del ufanismo ecológico y de la nueva moral, ¿cuál es el paisaje del zombi?: “... ya que el espacio que preocupa al arrojado (cadáver, *cadere*), al excluido, jamás es uno, ni homogéneo, ni totalizante, sino

esencialmente divisible, plegable, catastrófico” (Kristeva, 1989: 16). Un capítulo interesante de esta saga es el de intentar aproximar la historia del zombi al mito del autómatas. Se nos revelarán rasgos espectaculares y hasta heroicos de un lugar: la isla de plantaciones de caña de azúcar y tabaco. Puede hasta ocurrir la resurrección de lo original, de lo prístino del lugar o de un paisaje, el zombi como recuerdo de esclavitud imperante en el continente en los siglos pasados. Ello prescribe muchas veces un trabajo ímprobo. Cada lugar tiene trazas intransferibles, que trascienden su mero aspecto, el del zombi lo señala el houngan; y Lydia Cabrera (1983) coloca el contexto de estas religiones primitivas en el monte. Determinadas operaciones, como la percepción precisa de la naturaleza del límite, juegan como el caballo balancín que nos lanza a un imaginario en progreso, que pasa por el lugar (el monte en este caso) para ir y venir desde el afuera y el adentro del mismo. Pero volvamos a los autómatas. El autómatas asociado al escenario de la naturaleza, entre otras cosas, contribuyó a formalizar la promesa de lo inaudito, la presentación en cada sociedad en la que le tocó actuar de lo extraordinario mismo. Al zombi le tocó el monte, como al negro cimarrón le tocaron las plantaciones, igual que a los esclavos traídos de la madre África.

En realidad lo de los autómatas es una historia de muchas historias en las que se entrelazan la historia de la cultura humana, la historia de la técnica y la filosofía, la naturaleza e historia de la naturaleza, el hombre que quiere entender la naturaleza para crearla a su antojo, y aún lo que excede todo ello, su límite, es decir, la idea que el hombre tiene de lo divino. Quizá se trate de historias incompletas/parciales/desplegadas. Una vez que el hombre pudo desembarazarse de muchos de los dilemas y obstáculos infranqueables que había que superar técnica, mental y materialmente para construirlos, quizá la más grande hazaña la reúna la novela de Mary Shelley, y en América el zombi. Dar vida a un muerto, resucitarlo, acaso no son dos cualidades divinas, desde Gilgamesh hasta el houngan haitiano. El hombre ha buscado la eternidad al querer alcanzar la chispa divina.

¿Son los mitos formas de conocimiento anticipatorio? Probablemente. ¿Es la anticipación una extrapolación de lo que si bien sabemos, no alcanzamos a utilizar de manera plena? Sin duda. Por eso, desde Aristóteles —en la *Physica*— ya está todo embargado por la pre-ciencia/sencia, al mismo tiempo sueño y perspectiva de un paisaje del espíritu:

Si cada instrumento pudiera, a partir de un cierto orden dado o aún presentido, trabajar por sí mismo como las estatuas de Dédalo o los trípodas de Vulcano que llegaba por sí mismos a las reuniones de los dioses, si las lanzaderas trabajaran solas, si el plectro (el arco) tocara solo la cítara, los constructores no necesitarían de obreros y los maestros de esclavos (citado en Ceserani, 1978).

No insistiremos con Gilgamesh y sus límites humanos, ni con Prometeo y su oscilante chispa de riesgo vertiginoso atribuida a un dios. No hablaremos de falsos adanes como Ceserani, para así jugar con la desesperada exhortación de quien los juzga indignos de ser no-criatura, tal como lo hace *El hombre bicentenario* (1976), que Isaac Asimov inventó. La misma creación genética de un hombre por otro a través de su pareja sexual es tan angustiada cuanto ansiada porque, entre otras cosas, es enigmático cómo se crea ese ser desde lo “natural” o lo incomprensible. ¿Cómo hace el houngan para crear al zombi? Lo que en ello sucede es mucho más de lo que podemos o creemos saber.

Los llamados bebés “probeta”, por citar un ejemplo, no consisten sino en la aplicación sencilla de algunos mecanismos biológicos controlados, y no hacen sino separar el acto de la concepción biológica del proceso de la gestación. La construcción del inconsciente actúa sobre el feto poblándolo de un océano de razones desconocidas. ¿Es acaso el autómatas menos natural que un hombre como nosotros en el fenómeno zombi, al que la sociedad ha domesticado o “servilizado” hasta convertirlo en determinado animal de reflejos y comportamientos previsibles?

EL ZOMBI Y SUS LEYENDAS

Uno de los mitos inseparables del vudú es el de los zombis, los muertos vivos. El *Diccionario de la lengua española* (2001) indica que el término zombi o *zombie* es en “el culto del vudú, persona resucitada que carece de voluntad y se comporta como un autómatas”. El cine norteamericano de serie B con la saga *Los muertos vivos* del director George Romero o los videoclips de Michael Jackson han transmitido y siguen transmitiendo una imagen deformada del fenómeno zombi, observable aún hoy día en series televisivas como *The Walking Dead*. Porque los verdaderos zombis no son esqueletos descarnados o cadáveres incorruptos, que salen de sus tumbas para asesinar a jóvenes excursionistas o poner en pánico a una ciudad entera, tampoco salen de sus tumbas a seguir el ritmo contagioso de *Thriller*, el video de Michael Jackson, que puso a bailar a los zombis y al mundo entero como ningún otro lo ha hecho (y eso que era un video nacido de la perspectiva del horror). Allí los cadáveres se desplazan de forma lenta, hasta que Jackson con su imponente voz les dará la vida con su ritmo frenético. Él mismo de forma aparente se muestra como un no-muerto más y la chica que le acompaña huye despavorida a una casa abandonada. Allí se observa cómo la misma empieza a ser invadida por todas partes por cuerpos muertos e incorruptos que se desarman al caminar y solo quieren poseer vida a través de la sangre o el cerebro de la damisela. El video recoge la esencia de la saga de películas hechas por George Romero, y como un *boom*, el zombi desde la televisión, el cine y la música entró a nuestros hogares. Los vivos bailarían con ellos este ritmo, acercando así a este ser del horror a la simpatía de un público que siguió y sigue recordándolo en su época como el renacer de los muertos vivos en la cultura pop del planeta. El misterio estaba develado, no se podía seguir ocultando al mítico zombi, y al final del video todo queda como un sueño más.

El zombi no es ni fantasma ni ánima ni espíritu, no es tampoco el vampiro que renace cada noche y vuelve a la muerte cuando despunta el alba. El zombi es un ser creado a partir de un maleficio del vudú.

Este mal o encantamiento le convierte en un ser atontado y esclavo de su amo creador.

A diferencia de las otras islas, la palabra zombi¹⁸ tiene en Haití una segunda acepción que la particulariza. Se refiere, según la tradición, a un individuo que se supone ha muerto y que ha sido resucitado por el poder de un personaje que manipula las fuerzas mágicas. Es decir, mientras los múltiples personajes pueblan la zona del horror, que corresponde al tiempo que cada cultura pauta para el duelo, que corresponde a su vez al tiempo que toma el cadáver en descomponerse, el zombi es todo lo contrario: es un ser extraído de la muerte, apenas unas horas después del fallecimiento, para que no se descomponga y pueda trabajar al servicio del causante del hechizo; en su “frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad” (Kristeva, 1989: 19).

Es imposible hablar de esta perspectiva del misterio zombi sin traer a colación la obra del antropólogo, etnobotánico y biólogo de la Universidad de Harvard, Wade Davis. *El enigma zombi*¹⁹, obra que inspiró la película *La serpiente y el arcoiris*, narra las investigaciones que desarrolló este “Indiana Jones de la vida real” (como lo calificó la prensa mundial) en Haití, en torno a los legendarios zombis, los muertos vivientes. Davis relata el caso clínico de Clarvius Narcisse quien murió en 1962. Tras una sintomatología creciente, Narcisse

18 La palabra *zombi* tiene diversas etimologías: viene de la lengua bantú, del congolés *nsoumbi* (diablo) o *mvumbi* (individuo en estado cataléptico), o del angoleño *zumbi* (fantasma). Kerboull, J. *Le vaudou, magie ou religion?*, p. 273, citado por Michaëlle Ascencio (1979). *El zombi, mensajero de la discordia (De la tradición oral a la literatura)*. La Habana: Imagen.

19 *Enigma zombi*. Wade Davis comenzó su investigación sobre los zombis en abril de 1982, y se prolongó durante varios años con la ayuda del Social Science and Humanities Research Council of Canada, la International Psychiatric Research Foundation, la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research y la National Science Foundation. Obtenido en la Red Mundial el 12 de mayo de 2002: <http://www.webster.edu/~corbette/philosophy/critical/corbett/davis3.htm>

ingresó en el hospital haitiano Albert Schweitzer, en Gonaïves, un martes. Tenía náuseas, mareos, tos y respiraba con dificultad. Al día siguiente entró en agonía y poco después murió. Su certificado de defunción está firmado por tres médicos de dicho hospital. El cadáver de Narcisse fue enterrado y, con el tiempo, olvidado. Sin embargo, en 1980, dieciocho años después, Clarvius Narcisse apareció en su antigua casa vivo.

Para los casos de zombis es excepcional la propuesta de que Narcisse conservara una cierta lucidez y la capacidad de expresarse, pudiendo explicar cómo había estado consciente durante todo el tiempo que duró su muerte y entierro. Había escuchado a los médicos certificar su defunción. Había sentido la sábana cayendo sobre su cara, al considerarlo cadáver. Había oído a su hermana llorar sobre su ataúd. Incluso conservaba aún una herida en la cara provocada por un clavo que atravesó la tapa del féretro rasgando su rostro. Y después el terrible silencio y la oscuridad del cementerio. Después, según contaba Narcisse, escuchó la voz del boko (el brujo vudú) pronunciando su nombre. Fue desenterrado y golpeado, y después conducido a una plantación en Ravine-Trompette, en el otro extremo del país. Tras la muerte de su amo, todos los zombis habían escapado vagando sin rumbo por la isla.

Otro caso, el de Francina Illeus (conocida por el apodo de Ti Femme), es similar. Aquejada de serios trastornos digestivos fue ingresada en el hospital Saint Michel de l'Attalaye. Unos días después de recibir el alta, el 23 de febrero de 1976, falleció en su casa, siendo expedido el certificado de defunción con esa fecha. Años después su propia madre reconoció a Ti Femme, que estaba más viva que nunca, por una marca de nacimiento que tenía en la sien. La conmoción de esa reaparición motivó que se exhumase el cadáver para intentar resolver el misterio. El ataúd estaba lleno de piedras... (Davis, 1997).

Estos casos de zombis, avalados por un historial clínico y certificados de defunción oficiales resultan incómodos para la medicina; parecen ser relatos escritos por Inez Wallace, y han marcado más lo

imaginario del zombi. ¿Truco o realidad! La única justificación racional es que los médicos que han certificado la muerte de zombis son unos incompetentes, o bien los supuestos zombis son unos farsantes que han suplantado la identidad de personas fallecidas. Porque la tercera posibilidad roza lo increíble y no está en este estudio averiguarlo: que la brujería permitiese matar a un ser humano y luego revivirlo para utilizarlo como esclavo, que es de manera sencilla inadmisibile. Pero esto queda para otro plano de estudio. Vale recalcar que todos estos misterios han ido creando dentro del campo de la literatura un lugar hacia este extraño ser, muerto-vivo, esto es, ni muerto ni vivo. El zombi vive en una zona ambigua entre la vida y la muerte durante muchos años, hasta que muera su amo o prueben la sal de la vida y destruyan a su creador, como el caso de Frankenstein.

En Haití nombres como “Alfred Métraux, Roger Bastide, Wade Davis han dedicado al vodoun haitiano lo que Zora Neale Hurston o Robert Tallant dedicaran al vudú y el hoodoo –que en justicia debería escribirse judú– del sur de los Estados Unidos” (Palacios, 1993: 9). Mientras que la cuentística da una serie de nombres como: William B. Seabrook, Robert Bloch e Inez Wallace.

El zombi como criatura es un autómata. Y el autómata “es más fuerte que las enfermedades y la muerte: se subtrae a los sentimientos, a las pasiones y al dolor. Es una criatura artificial, pero desde otro punto de vista no es sino vida en estado puro” (Ceserani, 1978: 12). El zombi en la literatura aparece al margen como ese ser monstruoso que solo vive a la sombra de su creador y para su creador. En los relatos de zombis jamás actúa como narrador (rompe la regla la película *El cuervo* con Brandon Lee, la historia de un muerto que vuelve a la vida para vengar a su amada, bajo la sombra de un cuervo acechante), pues su estado de conciencia no le permite hablar de su misterio, y nos enteramos por terceros de sus costumbres y manías. Los zombis de “los cuentos trabajan en un cañaveral o trabajan como esclavos en una casa” (Ascencio, 1979: 4). Encontramos ejemplos de ellos en relatos como

La pálida esposa de Toussel de William B. Seabrook o *Yo anduve con un zombi* de Inez Wallace.

En el relato *La pálida esposa de Toussel* una joven de nombre Camille es tomada por esposa por Matthieu Toussel y el texto nos pone en evidencia de una vez a este personaje: “Corría un antiguo rumor de que estaba asociado de algún modo con el vudú o la brujería”. Los primeros meses de matrimonio son normales hasta que un día Camille baja a la casa de sus padres y allí en confidencia le dice a la madre que su marido es un ser extraño, que viaja de noche. El narrador expone que Camille “se mostraba nerviosa en presencia de su marido”. Un pavor empieza a encerrarse en los pensamientos de Camille hasta que un día lo ve salir de una construcción subterránea de su jardín. El marido explica que ese es su lugar de trabajo. El terror se va expandiendo en la atmósfera: “Se encontraba poseída por un miedo irracional”. La madre le dice que no le dé importancia, que esas salidas de noche se deben a trabajos que sugieren los negocios del señor Toussel.

La noche del primer aniversario Toussel parte de viaje a caballo diciéndole a Camille que no lo espere y ella, triste por pensar que su marido ha olvidado dicha fecha, decide guardar silencio. Cerca de medianoche su marido la despierta. Está al pie de la cama con una lámpara y le dice: “—Ponte el vestido que usaste en la boda y arréglate —dijo—, vamos a ir a una fiesta. Ella estaba somnolienta y aturdida, pero inocentemente complacida...”.

Toussel espera a su amada mientras se arregla y después la lleva a su oficina, donde hay un comedor iluminado por una luz difusa procedente de altas velas. El misterio de la escena se agranda cuando ella observa que no están solos:

En el centro de la estancia estaba puesta una elegante mesa con un mantel de damasco, flores y reluciente plata. Cuatro hombres, también con trajes de etiqueta, pero que les sentaban mal, ya se hallaban sentados en la mesa. Había dos sillas vacías en los extremos. Los hombres sentados no se levantaron cuando la joven enfundada en su vestido entró del brazo de su marido. Se sentaban

encorvados y ni siquiera giraron las cabezas para saludarla. Delante tenían copas de vino llenas a medias, y pensó que ya estaban borrachos (p. 55).

Mientras Toussel presenta a su esposa sus invitados fúnebres: "... brindarán contigo (...) más (...) se levantarán y (...) bailarán contigo (...) más (...) harán..." (p. 56). Camille hasta ahora no sospecha nada del plan maquiavélico contra ella ni la escena necrofilica preparada por su esposo. Ella se queda observando una de las manos de uno de los invitados de Toussel: "El horror acumulado en Camille se desbordó. Cogió una vela, la aproximó a la cara macilenta y caída, y vio que el hombre estaba muerto. Se encontraba sentada a la mesa de un banquete con cuatro muertos apuntalados" (*ibid.*).

El horror que le aborda le hace huir sin que Toussel, mayor en edad, le pueda alcanzar. Al siguiente día es encontrada en un delirio frenético y termina su extremo de pesadilla en la locura. La casa de Mathieu Toussel es registrada, pero este ya había huido y en la oficina encontraron una mesa puesta para seis personas, el vino vertido sobre el mantel, pero de los misteriosos invitados no había nada.

El narrador se plantea la pregunta: "¿Qué había estado planeando Toussel (...) Qué siniestra, quizá criminal, necromancia en la que su esposa iba a ser la víctima o el instrumento?" (p. 57). Este primer relato muestra la encarnación del zombi como objeto de horror. Toussel aprovecha su sabiduría vudú y tal vez la víctima de sacrificio final de su oscuro ritual era su esposa Camille. Matthieu Toussel preparó una cena de aniversario de boda para su esposa en la que dispusieron seis platos, y cuando ella miró las caras de los otros cuatro invitados, se volvió loca. Este texto desarrollará como en *La gallina degollada* de Horacio Quiroga una demencia asesina por parte de los cuatro hermanos atontados hacia su linda hermanita Bertita; ella es el sacrificio. En este caso Camille sería abordada por cuatro zombis.

Entre las plantaciones de caña o bananas es posible que se pueda observar algún hombre de aspecto descuidado y mirada perdida que trabaja sin descanso. ¿Quizás ante nosotros tengamos a un desgraciado

zombi? Parece ser la pregunta que se hace nuestro protagonista de la siguiente historia. Ante este misterio, observable en el relato *Yo anduve con un zombi* de Inez Wallace. En este segundo texto la variante del zombi ya entra en el ritual preparatorio, de construcción de un zombi para una venganza. Y la condición de zombi es fatal, no hay retorno, es decir, ya un ser zombificado no puede volver a su estado natural; muere desde que es convertido dentro de lo social y religioso. Este relato escrito como una crónica periodística da una base introductoria a la religión vudú y al fenómeno zombi: “Cuando visité la isla por primera vez y escuché las historias que voy a relatar, me negué a creerlas” (p. 69). El texto relata tres episodios distintos sobre el “fenómeno zombi”.

El personaje que relata estos cuentos se presenta como un periodista, el cual va introduciendo al lector al mundo mágico de Haití:

La población negra de Haití ha conseguido que los muertos salgan de sus tumbas (...) estos cadáveres vivientes son llamados zombis (...) no son espíritus o fantasmas espectrales, sino cuerpos de carne y hueso que han muerto, pero se mueven todavía, andan, trabajan y, algunas veces, hasta hablan (*ibid.*).

Esta introducción al “fenómeno zombi” (Palacios, 1993: 11) ubica al posible lector en un país donde lo extraño convive con la cotidianidad: la ciudad, la casa, las calles están infectadas de estas notas espectrales. Asimismo el relato va describiendo los hábitos y costumbres de este ser inmisericorde: “Porque el zombi y la magia sobrenatural que en él subyace están más allá aún del entendimiento de los doctores del vudú, con todos sus negros ritos” (p. 70). El enfrentamiento entre superstición y ciencia vuelve a estar presente, el ser cotidiano aún sigue temiendo a este terrorífico ser: “Pero el fenómeno que los nativos temen en mayor grado (y no solo los ignorantes nativos corrientes, sino negros cultivados e incluso doctores en el vudú, que creen ser todopoderosos) es el terrorífico zombi” (*ibid.*). Este relato no solo presenta este mito sino hace de todo un país el espacio para ser el reino de los muertos vivientes.

Aquí se muestra cómo la comida salada es en parte la cura para que el zombi descanse como ser de la monstruosidad: "... porque el zombi no puede probar la sal e inmediatamente sabrá que está muerto, haciendo regresar su cuerpo viviente a la tumba, no importa dónde esta esté, ¡y nadie podrá detenerlo!" (p. 71). La sal es el elemento que lo devuelve a su estado natural de muerte, la sal en este caso vista como símbolo de vida. En la Antigüedad fue objeto de un activo comercio y alcanzó, en ocasiones, cotizaciones elevadas. Simbolizó la energía vital y se creyó que era capaz de ahuyentar las desgracias. Como se obtiene la mayoría de veces por evaporación del agua, representó también la vinculación entre la sal y el fuego. En otro orden el grano de sal que se disuelve en el océano simboliza la absorción de la personalidad individual en el seno de lo absoluto. Por ser tan necesaria y por su propiedad de sazonar y purificar, su incorruptibilidad y poder de conservación, igual que su aspecto transparente y limpio, es símbolo muy difundido de virtudes morales y espirituales. Cristo en el sermón de la montaña dijo que los discípulos eran "la sal de la tierra"; en otro pasaje bíblico acota que los apóstoles y los cristianos deben pasar por la sal del martirio para alcanzar la vida eterna. En Japón tuvo frecuente uso ritual como símbolo de limpieza interior y protección, por cuyo motivo se usaba para purificar los umbrales de las puertas, los brocales de los pozos, los suelos después de las ceremonias funerales, etc., y todavía hoy algunos japoneses mantienen la costumbre de echar sal en el suelo de la casa cuando ha salido de ella alguna persona desagradable. Con alusión particular a su poder sazonador representa el ingenio en el hablar, por ejemplo "la sal ática". Entre los pueblos semitas y los griegos estuvo especialmente vinculada al pan como símbolo de amistad y de hospitalidad; "el pan y la sal" todavía significan el alimento por antonomasia, o lo más imprescindible. En sentido negativo, la *Biblia* o los místicos recuerdan el poder destructivo de aquella y sobre todo el desierto de sal como lugar de desolación y condenación; los romanos araron las tierras

de Cartago y las sembraron con sal para que no pudiese renacer jamás la ciudad enemiga. En la alquimia es uno de los elementos filosóficos, con el azufre y el mercurio; representa lo firme y lo corporal (Becker, 1997). En los pueblos de los Andes venezolanos se usa la sal para espantar a las brujas y al diablo. Y en Haití la sal es la cura del zombi, es el modo de volver a ser cadáver.

Otro elemento en los relatos de zombis es el recordatorio de que el zombi es un ser esclavo en los cañaverales. “La condición de esclavo constituye, así, el otro rasgo relevante del zombi” (Ascencio, M. 1979: 3).

Este nuevo elemento de esclavitud es claro en los relatos de Inez Wallace. El primero explica la zombificación como venganza, cuando una joven nativa haitiana se ve burlada por el amor de un hombre blanco, transforma a la esposa de este en una zombi:

No hace muchos años, cerca del famoso Port-au-Prince, ocurrió un incidente que inmediatamente me recordó a los zombis. Un hombre blanco, que estaba pasando una mala racha y había llegado a Haití con el nombre de George MacDonough, se enamoró de una joven nativa de color, finalizando su amor por ella cuando una muchacha blanca se enamoró a su vez de él. Así fue como abandonó a Gramercie por Dorothy Wilson y se casó con ella (p. 71).

Por este agravio, Gramercie utiliza las artes malignas del vudú lanzando un maleficio y al tiempo la esposa de MacDonough muere. Luego se empieza a correr la leyenda de una mujer blanca que trabaja en la frontera de Dominicana; se empieza a hablar de horripilantes laderas ocupadas por esclavos zombis. MacDonough se siente receloso al pensar en la tumba profanada de su esposa, decide viajar en compañía de dos amigos a las laderas de Morne-au-Diable, y su sorpresa es espantosa al encontrarse a su antigua novia morena como capatza de una corte de zombis en la que observa la terrible escena de que en aquellos campos misteriosos está el cadáver andante de su esposa. Él la toma y la lleva al cementerio, le da sal y ella cae en la tumba en su estado de mortandad, mientras que Gramercie es linchada por la comunidad de aquella zona, al comprobarse que es bruja.

El segundo relato que se describe en el cuento *Yo anduve con un zombi* trata de un brujo de nombre Ti Michel quien al igual que Gramercie posee en el distrito de Morne-au-Diable una corte de zombis. Y como bien señala Ceserani (1971) en *Los falsos adanes*, el elemento más complejo y enmarañado de los autómatas es:

La terrible relación creador-criatura: salen en la colada aquí todos los problemas de esa anormal y loca paternidad, de ese desafío implícito y explícito a otro creador y se delinear irresolubles y turbias relaciones entre padre e hijo, forzadas y soportadas convivencias, angustias y trágicos dilemas (sobre todo por parte de los autómatas)... (p. 165).

Es también viable un tercer elemento que sugiere Ceserani, el del doble: “Mientras el verdadero constructor persigue su mito de crear un otro yo” (*ibid.*). En este segundo relato se observa como Ti Michel posee en sus campos a varios zombis. Una noche una linda muchacha negra se le acerca al narrador de la historia y le da un “azúcar-cande”, una especie de dulce, para que le dé al zombi, pero antes de retirarse le dice: “Déselo y verá. El cande encubre sal”. El relato desde su inicio da pormenores del tema:

Un hombre de edad, al que llamaré mayor Hemingway, me dijo que cualquier blanco que haya vivido en Haití, relacionándose con la misteriosa vida de sus nativos, dudaría mucho antes de decidirse a negar la existencia de los zombis (p. 73).

El narrador llega a los campos solitarios de Ti Michel y le da el azúcar-cande a los zombis y estos emprenden la huida al cementerio de la comunidad. Mientras que Ti Michel desaparece de la comarca y a los días su camisa ensangrentada es encontrada por los aldeanos.

Uno de los puntos de mayor tensión y horror es cuando el narrador describe la mirada de la muerte del zombi: “¡Nunca olvidaré sus ojos! Era como si mirasen el interior de un viejo pozo en medio de la noche. ¿Entiende lo que quiero decir?” (*ibid.*). El cuento culmina cuando se encuentran los zombis ya muertos en el cementerio, después de haber sido liberados de su esclavitud en esa pseudovida.

El tercer relato incrustado en el cuento de Wallace plantea cómo una mujer llamada Bretéche posee una especie de local donde bailan siete zombis bajo sus órdenes. La mujer es denunciada a la policía y esta no acepta haber cometido crimen alguno, al decir que esas personas estaban ya muertas. Nuestro narrador-periodista culmina su investigación de la siguiente manera:

Los blancos cultos admiten la existencia de los zombis, igual que lo hace el gobierno. No obstante, este teme implicarse en cualquier explicación de orden psíquico. En otras palabras, el gobierno de Haití dice: “¿Zombis? Sí, existen; pero no podemos dar una explicación. Forman parte del misterio de Haití”.

Una respuesta oficial, en efecto. Pero no puede convencerme de que no hay realmente muertos vivos trabajando en los campos de caña de Haití (p. 75).

Muerte y desolación. Dos polos que se unen bajo el mítico zombi, un ser de la pérdida, que se excluye en un mundo propio, el suyo. Zombi. Esclavo. Zombi. Esclavo. Muerte. Vida. Muerte. Vida. Zombi. Muerte. Zombi. Vida. Zombi...

SI TUVIÉRAMOS QUE SALIR CORRIENDO

Se ha señalado a Haití como el único país del zombi, pero este ser entra en lo imaginario antillano, como se observa en el siguiente fragmento de un poema de Gilbert Gratiant:

Estela, Noélisa, Ti-Manon, Armandina,
y Raquel, tú la mayor.
Vamos a dormir, hijas,
los grillos, afuera, hacen mucho ruido.
Quiten esa silla.
Si tuviéramos que salir corriendo (...)
—Mamá, qué miedo.
—¿Si tuviéramos que salir corriendo, mamá?
—¿Si los zombis vinieran, mi hija?
—Los zombis, mamá, ¿existen?
—De verdad, verdaíta, mi niña.

Los muertos viajan
llevando linternas,
caballos embrujados, chivos embrujados
arrastran cadenas.
Hay zombis que se parecen a una mujer alta
más bella que la luz de las estrellas en la tierra.
Tiene los cabellos rubios
y los ojos como metras de ágata oscura.
Hay algunos que pueden matar con la mirada.
Tan mortal es su feúra;
otros que en lugar de cabeza tienen un plato llano
sin boca, sin nariz, sin ojos,
sin nada (...)
Si los zombis les hablan, no les contesten, hijas.
Hay urnas que caminan paradas en el claro de luna.
—Ponle aceite a la Virgen,
mamá, qué miedo...
(citado en Ascencio, 1979: 1-2).

El ciclón, el maremoto, el despertar del volcán y los zombis: cuatro terrores antillanos descritos por la madre, narradora del poema *Si tuviéramos que salir corriendo*, del poeta Gilbert Gratiant, nacido en 1901 en Fort-de-France, capital de Martinica. Para este estudio se ha tomado solo el fragmento referido al zombi. Como se observa, no solo el zombi pertenece a la esfera cultural de Haití, es un ser de lo imaginario antillano; los otros tres terrores narrados en el poema son de origen natural, fuera del dominio de lo humano.

En el ámbito de lo imaginario, el zombi es una figura aterradora con la que los haitianos, de forma particular, se familiarizan desde niños y a la que temen por el resto de sus días. Y así como el ciclón y el terremoto ocurren de manera súbita, acabando con vidas y haciendas, así la zombificación acaba con la vida de un individuo, tan repentina e inesperadamente como el despertar del volcán. Un polvo puesto a la entrada de la casa y que alguien pisa sin darse cuenta, una limonada a tiempo para calmar la sed, un brebaje preparado con ciertas hierbas, un ramo de flores silvestres que se aspira,

y apenas el individuo entra en su casa y dentro de pocas horas, un malestar, un entorpecimiento, un ataque de nervios, y la muerte, inesperada, inoportuna, que nada parecía anunciar, y luego la zombificación.

Si con el volcán y el maremoto la naturaleza se desencadena, con el zombi lo imaginario del horror extremo se desata, produciendo una criatura horrorosa que tiñe de desolación y de crueldad la humanidad antillana y del Caribe, tal como la furia de la naturaleza ensombrece y aniquila los paisajes. Pero en el fragmento del poema referido, la imagen del personaje tenebroso y siniestro del zombi se corresponde más bien con lo que en las islas y en el resto del Caribe se conoce como espantos, aparecidos, ánimas, lloronas y sayonas, almas errantes; seres espectrales vagantes en el mundo, que regresan de la muerte. Muertos que no descansan porque salen en forma de fantasmas para atormentar a los vivos.

Un zombi es una visión muy particular que tiene el Caribe del muerto viviente. Solo en los videos y películas el zombi es un ser que persigue a los vivos para asesinarlos, en la literatura el zombi es un ser atontado que sigue las órdenes de su amo, una imagen transfigurada del inconsciente colectivo de la esclavitud, en este caso de América Latina y del Caribe. El zombi es preparado como esclavo y sirve de instrumento a su amo para trabajar en una plantación o en otro trabajo que descargue la actividad laboral del que le creó.

ZOMBI: EL FANTASMA DEL ESCLAVO IDEAL

La zombificación no es el fin del rito. La zombificación tiene un fin específico; se podría concluir que es el de esclavizar a la persona zombificada. En otras palabras, no se zombifica a una persona para convertirla en idiota, sino para convertirla en un esclavo. La zombificación es un medio, una técnica, para fabricar esclavos. La condición de esclavo constituye, así, el otro rasgo relevante del zombi, como se ha ido observando a lo largo de este capítulo. Ahora se puede definir al zombi

como una persona muerta-viva que permanece en ese estado por un cierto tiempo, privado de su conciencia y de su voluntad, y reducido a un ser para la esclavitud. Sin embargo, para que la esclavitud sea completa, hay que observar un tabú: los zombis permanecerán en estado de esclavitud a condición de que no ingieran sal. La sal es el antídoto de la zombificación, la sustancia natural que actúa despertando la conciencia y el conocimiento. La sal de la vida, lo contrario de la caña de azúcar, producto del trabajo esclavo. Si ocurriera (y en algunos cuentos ocurre que la mujer del brujo, incapaz de controlar a tantos zombis o llevada por la compasión, les da alimentos con sal), la niebla en la que viven envueltos se disipa y toman conciencia de su estado. Este despertar de la conciencia genera en ellos una furia extrema y un deseo imperioso de venganza que los lleva a matar al brujo-zombificador con un machete.

Cuando el zombi se libera de las cadenas de su amo, busca regresar al lugar de la muerte, en este caso los cementerios, y cuando el zombi pisa ese ambiente frío y desolador, empieza a descomponerse como un cadáver, dando pie a su segunda muerte. En ese estado de liberación, la muerte es la fase que como esclavo anhela un zombi, le permite seguir ese curso que es común y a la vez inseparable de la vida, como lo es el ciclo de la muerte; he ahí el mayor desasosiego: recuérdese el momento del relato cuando la esposa de Toussell se da cuenta de que el banquete de su aniversario de bodas está presidido por cuatro cadáveres, que esperan la orden del amo para comenzar una sádica y necrofilica ceremonia vudú, donde la muerte celebra su victoria sobre esta segunda vida.

EL MONTE: UN LUGAR SAGRADO EN LA LITERATURA DE LYDIA CABRERA

Con un poco de suerte el lector podrá asistir a alguna ceremonia de vudú desde la literatura, pues es en la religión vudú donde la sangre del sacrificio, la posesión de los hounsi y el frenético redoble de los tambores

lo transportará a otro mundo fantástico donde el único límite es el de la imaginación...

El espacio del zombi es muy particular, es el lugar donde el houngan busca sus ingredientes para sus misas negras, sus aquelarres mágicos; en esa atmósfera del monte es bautizado con la sangre del vudú esta criatura.

Lydia Cabrera recoge en su texto *El monte* (1983) el relato *Venganzas y castigos de los orishas*. El mismo refleja los horrores a los que puede ser llevado un santero que no respete a los dioses.

En este relato de Cabrera (1993), son los dioses los que castigan cuando los hombres cometen una falta hacia sus deidades. Contado en un ambiente de la santería, esta narración muestra los horrores producidos en este caso por Obatalá a Papá Colás:

Un día que a Papá Colás le bajó el santo, este le dejó dicho que en penitencia por su irreverencia se diera por preso, permaneciendo en su cuarto durante diez y seis (*sic*) días junto a los orishas. Papá Colás se encogió de hombros y, muy lejos de obedecer la voluntad del dios, soltando un rosario de atrocidades, se marchó a la calle sin ponerse un distintivo de Obatalá, sin llevar siquiera una cinta blanca de hiladillo (p. 79).

Por esta afrenta, Obatalá castiga a Papá Colás con la locura, y en este trance comete un homicidio que le lleva a dieciséis años de presidio. Asimismo nos narra Lydia Cabrera que Papá Colás era “invertido” (homosexual), por lo que se ve en este texto el horror al tercer sexo por dioses como Changó, que castiga la homosexualidad: “Este Papá Colás, que ha dejado tantos recuerdos entre los viejos, era famoso invertido y sorprendiendo la candidez de un cura, casó disfrazado de mujer, con otro invertido, motivando el escándalo que puede presumirse” (p. 80).

Luego se hace mención a otro invertido, al que llaman María Luisa. A Changó tampoco le agrada y le envía la muerte. Este dios u orisha desata su furia porque no le gusta la homosexualidad en los hombres:

Ahí Changó mismo se viró como un toro furioso y gritó: ¡Ya está bueno! Mandó a traer una palangana grande con un poco de agua y nos ordenó que todos escupiésemos dentro y que el que no escupiese recibiría el mismo castigo que le iba a dar a su hijo. María Luisa estaba sano. Era bonito el negrito, y simpático

(...) ¡Una lástima! Cuando se llenó de escupitajos la palangana, se la vació en la cabeza. Al otro día María Luisa amaneció con fiebre. A los diez y seis (*sic*) días lo llevamos al cementerio. Changó Terddún lo dejó como un higuito (p. 81).

No menos extraña es la historia de dos santeros a los cuales Lydia Cabrera solo menciona con sus iniciales de R. y Ch. La narración explica como R. llega a una fiesta de Oshún borracho y ofende al santo, Ch. le dice que se tire al suelo y pida perdón, pero R. lo que hace es insultar al santo y el dios le manda la plaga al verse burlado:

Ch. amaneció con cuarenta grados de fiebre y el vientre inflamado. R. amaneció con cuarenta grados de fiebre y el vientre inflamado (...) Cinco días después murieron a la misma hora, el mismo día. No valió que los ahijados trajeran un pavo real y cincuenta y cinco gallinas amarillas y todo lo que hacía falta para hacerle ebbó (pp. 81-82).

Luego en este mismo relato vuelve a aparecer, como se ha dicho antes, la risa como un aditivo del horror: "... la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura" (Baudelaire, 1988: 24). En este maleficio de la santería cubana el horror se encarna en la risa grotesca de los dioses u orishas:

Cinco días después, asistiendo yo al entierro de Ch., pasaba al mismo tiempo por la puerta del cementerio el entierro de R. Las tumbas están cerca. La madre de Ch., que también era hija de Oshún, y veinticuatro personas más que eran hijos e hijas de Oshún, en uno y otro cortejo se subieron y usted las veía reírse y reírse, sin hablar (...) Hasta que echaron la última paletada de tierra, las Oshún al lado de cada fosa no dejaron de reír, pero no a carcajadas como se ríe la Santa, sino con una risa fría y burlona que helaba la sangre, en un silencio en que no se oía más que la pala y el puñado de tierra cayendo en el hoyo (p. 82).

Hasta ahora en el relato los dioses u orishas han castigado a sus hijos con la muerte, pero véase a continuación cómo es la zombificación dentro del contexto de la santería:

Pero mi hijo P. se puso en falta con Changó y se perdió (...) y arresultó (*sic*) que al cabo del tiempo, y cuando menos se lo pensaba, Santa Bárbara saltó con que se las iba a cobrar entonces todas juntas, y caro. Porque eso tienen los Santos, esperan para vengarse, dan cordel y cordel, y arrancan cuando más

desprevenido está el que tiró la piedra. Primero Changó me lo puso como bobo. Después loco. Un día se fue desnudo a la calle y volvió tinto de sangre. Estuvo amarrado. Pedía perdón (...) Óigame, no logré hacerle ni una limpieza a mi hijo. ¡Nada, con mi santería! Y a padecer como madre. Al fin murió que no era ni su sombra. Un esqueleto. Cuando se lo llevaron lo que pesaba era la caja (pp. 83-84).

Como se ha podido apreciar, la cuentística del horror en Cuba nace por la ira de los dioses a los mortales, y “¿qué puede un hombre contra la ira de los Dioses?” (p. 219), se pregunta uno de los personajes de Rudyard Kipling (1998) en el relato *Los constructores de puentes*. Esa misma interrogación se la hace Cabrera en este relato: “Contra el capricho despiadado de los dioses, contra la antipatía que se ensaña en algún mortal, ‘porque sí’, no puede lucharse” (p. 84).

Cabrera (1993) transmite que estos relatos aún “inspiran al pueblo un terror en el que hallaremos tan fuertes, tan rancias reminiscencias africanas (...) Cuando el santo se vira y quiere perder a uno, ¿qué se va a hacer? Absolutamente nada” (pp. 84-85). El horror de la brujería afroamericana brota en sus singularidades, en este caso el extremo de su maldad: la muerte y la locura.

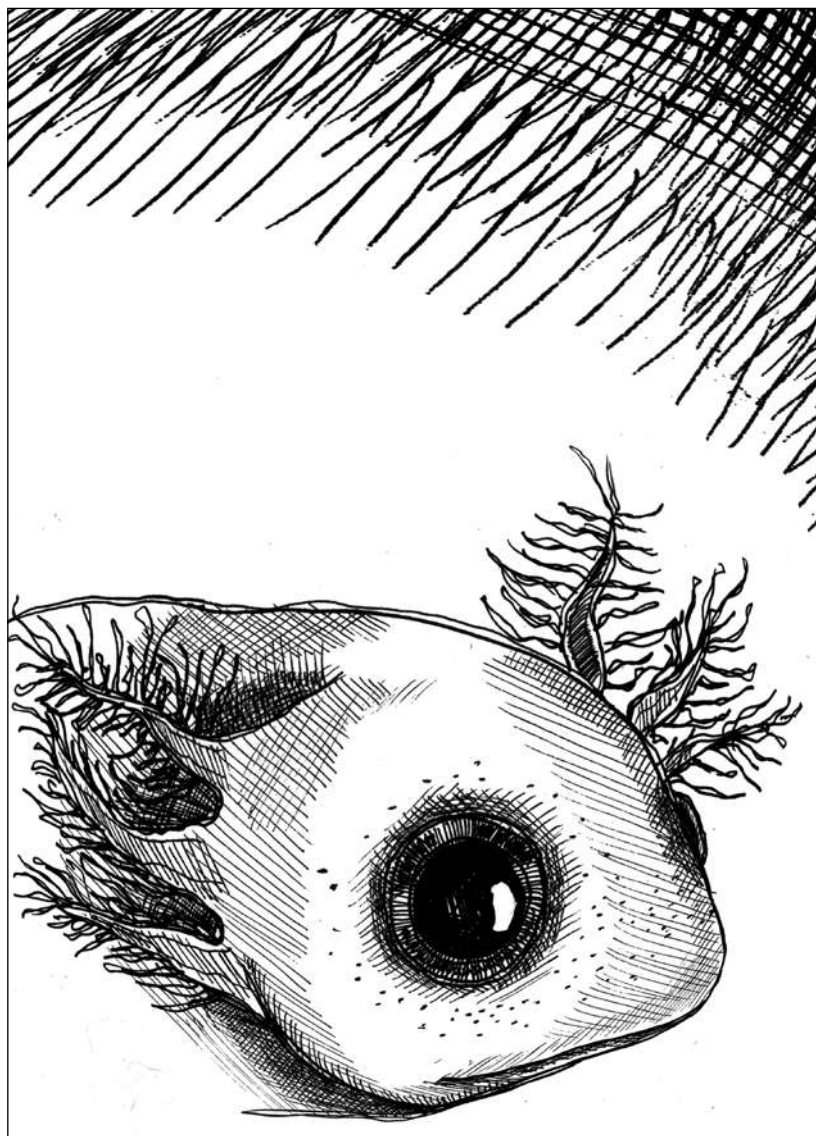
El juego del doble se hace presente en este relato:

... muchos se guardan de estar en contacto directo y aun de visitar a santeros e iyalochas enfermos de gravedad, “no sea que cambien de vida”, pues el espíritu más fuerte puede apoderarse de la vitalidad del más débil, robarle la vida y recuperar la salud. (“Por eso vé usted que un santero viejo, ya moribundo revive, y en cambio se muere el joven que está asu lado”) (p. 85).

Ese desdoblamiento y usurpación de cuerpos permite al santero el recobrar la salud y años de vida, permitiendo que este por medio de sus artes recree una nueva vida desde el otro.

La regla de palo monte (o palo mayombe) es uno de los cultos afro-cubanos, como la regla de ocha o santería, originados en las creencias que trajeron los negros desde África hace años en la trata de esclavos, y que se entremezcló con el cristianismo que habían impuesto por la fuerza los colonizadores europeos (Izaguirre, 1998: 93). De todos esos cultos quizá sea

el vudú en Haití y el palo mayombe en Cuba los que han permanecido menos influenciados por este sincretismo que condicionó a otros cultos como la santería. Y son quizá el vudú y el palo monte donde la literatura se basa para crear estos relatos basados en el horror de la locura, la muerte y el zombi. Pero, sin lugar a dudas, uno de los secretos más fascinantes que esconde Cuba es el “veneno” que convierte a los hombres en patéticos muertos vivientes: el temido “polvo zombi” (Blanco, 1994: 54). Se supone, según la creencia en Cuba, que tras ser enterrada viva una persona a la que se le cree muerta, renacerá de su sepultura y se convertirá en un auténtico zombi al servicio del brujo, quedando dominada como un esclavo. Y corresponde esto a los brujos ñañigos, los más temidos y respetados de esta isla.



JULIO CORTÁZAR,
UN ESPACIO TOMADO PARA
LA LITERATURA DEL HORROR LATINOAMERICANO

*¡Abre la puerta, y escucha!
Solamente el mugir sordo del viento
y el titilar de lágrimas junto a la luna.*

*Y fantasma la huella
de pequeños zapatos que huyen
de la noche con los muertos.*

LA CASA EN EL CONFÍN DEL MUNDO

WILLIAM HOPE HODGSON

Cortázar: vidente de una *Casa tomada* al servicio del horror

*Condenada está la casa sin puerta
por la que penetra el sol.
Después se quita la escalera
porque la fuga se ha consumado.*

EMILY DICKINSON

Los ruidos producidos por fuerzas invisibles en determinados lugares son tan remotos como el hombre. Así parecen indicarlo fenómenos de encantamiento y *Poltergeist* que hoy estudia la parapsicología. Estas anomalías domésticas han sido atribuidas a duendes, en el caso de Europa, o a entidades invisibles. Las corrientes racionalistas han relegado estos casos al olvido.

A mediados del siglo XIX surgió el espiritismo, que nace en una casa asolada por fenómenos inexplicables, atribuidos a almas en pena o a personas allí enterradas. El cine ha despertado ciertas interrogantes sobre estos temas, pero es la literatura la que ha asentado un lugar para los espacios habitados por el horror. Se trataría de una parte oscura que encierra la atmósfera que habitamos, como “las catedrales góticas” que menciona Fulcanelli (1970).

El cine (García, 2001: 23) también se ha inclinado a estudiarlas como al mito del vampiro, y más cuando Alejandro Amenábar ha resucitado el tema con *Los otros*, protagonizada por Nicole Kidman, película que guarda claros referentes con *Suspense* de Jack Clayton, basada en la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca* y algunos aspectos morbosos de los cuentos de Poe y Lovecraft con unos niños que no pueden recibir la luz solar. El cine inició este género con *El caserón de las sombras* de James Whale y *Satanás* de Edgar G. Ulmer, donde Karloff y Lugosi se enfrentan en una casa que se halla

construida sobre un cementerio militar donde fueron enterrados miles de hombres muertos en la Primera Guerra Mundial. En los años cincuenta encontramos *House on haunted hill* de William Castle. En los años sesenta Roger Corman lleva a la pantalla *La caída de la casa de Usher*. Siguen a estos títulos *The haunting*, una adaptación de Shirley Jackson por Robert Wise, *La mansión del infierno* de John Hough y *El resplandor* de Stanley Kubrick, basada en la magnífica obra de Stephen King.

Mientras en la literatura será la narrativa gótica quien resguardará ese halo espectral hacia el espacio del horror con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, alcanzando su máximo esplendor con *La casa del confín del mundo* (1908) de William Hope Hodgson y *La iglesia de High Street* de J. Ramsey Campbell (1999), donde uno de los personajes creados en esta historia expresa la siguiente frase: “–Yo no entraría en esa casa por nada del mundo –confesó Clothier. Ni yo ni nadie. La casa ahora es de Ellos” (p. 599).

En Latinoamérica florecerá en Julio Cortázar con la *Casa tomada* que infunde ese miedo al espacio habitado. Aunque se conoce a este enigmático alquimista de las letras modernas por *Rayuela*, es con su cuentística que se immortalizará en el género fantástico. Y la pregunta nace al leer este texto: ¿esta casa está encantada? Y de una vez viene la relación con el texto de Hope Hodgson (1981) cuando el personaje de esta narración se expresa como el personaje cortazariano: “Soy un hombre viejo. Vivo en esta casa antigua rodeada de enormes jardines desolados que nadie cuida” (p. 23).

Más adelante el relato de Hope Hodgson da pormenores de lo extraño de este lugar: “Esta casa, como ya he dicho, está rodeada por amplias tierras propias y por jardines abandonados que han vuelto al estado salvaje” (p. 38).

Es así como Hope Hodgson, al igual que Cortázar, va invitando al lector a entrar a ese espacio de lo extraño: “Aquel cuarto estaba helado, y el viento que soplaba a través del cristal hacía que reinara

allí una atmósfera extraña” (p. 53). El dueño de la casa del confín del mundo vive con una hermana (caso visto en Poe y Cortázar) y posee una mascota (perro). La casa se va adueñando del personaje de Hope Hodgson como el tema al que recurre Julio Cortázar:

Finalmente, acosado por la fatiga, el frío y aquella sensación de malestar, decidí dar una vuelta por la casa (...) Al descerrajar la enorme puerta en lo alto de la escalera, me inmovilicé, bastante nervioso, respirando ese extraño olor de los sitios abandonados (...) Me quedé allí un rato, tembloroso, mirando nerviosamente delante y detrás de mí; pero el vasto sótano era silencioso como una tumba... (p. 63).

Vuelve a mostrarse en este texto una presencia desconocida y que se adentra en lo extraño. Cae en el anonimato ese ruido enigmático que rodea la casa, creando el mayor horror e incertidumbre. ¿Qué hay detrás de la puerta? En la otra habitación hay algo (¿o es en el sótano?, se pregunta el dueño de la casa). Esa atmósfera invisible de horror envuelve al lector hasta el mismo final, una jugada que tanto Hope Hodgson como Cortázar supieron aprovechar en su narrativa:

Hace seis días que no como. Estoy sentado en mi sillón. ¡Ah! ¡Dios mío! Me pregunto si algún ser humano ha sentido alguna vez el horror que la vida me ha forzado a conocer. Estoy sumergido en el terror. Siento continuamente el ardor de esta cosa horrenda (...) ¡Silencio! Oigo algo, allá abajo (...) Abajo, en los sótanos. Es un crujido. ¡Dios mío! Están abriendo la gran trampilla de roble. ¿Quién puede estar abriéndola? (...) La puerta se está abriendo (...) Lentamente. Alguna co... (pp. 152-153).

Cortázar usa los mismos elementos de Hope Hodgson al recrear su cuento, una sombra maléfica que se va adueñando de la casa como un cáncer incurable. Surge en el lector una segunda pregunta: ¿qué misteriosa fuerza puede adueñarse de este espacio real, como lo es la casa? De un día para otro –señala Cortázar (1998)– la tranquilidad de un domicilio se ve alterada por sucesos inexplicables y aterradores. Al asombro inicial le sucede el miedo y, poco a poco, los miembros de esta familia asumen esta cruda realidad: la casa en la que viven está tomada por un “otro” (desconocido para todos, incluso el lector),

es así que “el otro comienza a concebirse como una relación móvil” (Zavala, 1998: 35).

Nadie les cree a Irene y a su hermano. Son tomados por locos y sus vidas se convierten en una pesadilla. Poe florece como telón de fondo en la *Casa tomada*, y el lector acucioso piensa en *La caída de la casa de Usher*. Como es bien sabido Julio Cortázar no solo tradujo a Edgar Allan Poe, sino que prologó sus cuentos. Al hablar de este texto (*La caída de la casa de Usher*) refiere que “se revela –después del anuncio de Berenice y el estallido terrible de Ligeia– el lado anormalmente sádico y necrofilico del genio de Poe” (Cortázar, 1983: 30). Otra vez el juego de dos hermanos, el señor Usher y Madeline. Rosenblat (1998) señala que:

Ambas manifestaciones de lo siniestro coinciden con el concepto de la originalidad en Poe y de la significación en Cortázar para quienes las obras imaginativas o significativas despiertan en el lector sentimientos o experiencias de carácter universal pero inesperadas y a medio formar (p. 91).

Lo espectral como fondo está dado para esa atmósfera de horror, el encierro en un lugar que cree conocer el protagonista, pero se da cuenta de que fuerzas infiltradas e invisibles se van apoderando de su espacio, el más íntimo de todos, el hogar. El personaje de Cortázar “es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (Foucault, p. 204). El hogar es el lugar en el que mejor deberíamos sentirnos, aquel en el que nos refugiamos tras un largo día de trabajo. Allí solo debería imperar una única ley impuesta por nosotros: la tranquilidad. Pero... ¿y si no fuese así? ¿Y si “algo” difícil de calificar habitara en nuestra casa, encargándose de destruir nuestra paz en la cotidianidad? ¿Y si ese “algo” tuviese cierta inteligencia, la suficiente para despojarnos de lo nuestro y hacernos palidecer de horror? El lector junto al dueño de la casa empiezan a plantearse que la casa está encantada. Rosenblat (1998) en su trabajo *Lo fantástico y detectivesco*

señala unas notas esclarecedoras del relato desde los sueños y las pesadillas de infancia con las viejas casonas:

Cortázar reconoce que los sueños y obsesiones personales motivaron algunos de sus cuentos más significativos. Por ejemplo, al hablar de *Casa tomada* dice: “El cuento es la escritura exacta de una pesadilla que tuve”. Asimismo, al sugerir el mundo onírico como impulsor de los relatos de Poe dice que: “La escotilla que comunica exactamente el mundo del inconsciente con el escenario de los relatos de Poe no hace más que transmutar los personajes y los sucesos del plano soñado al plano verbal” (p. 55).

El mundo de los sueños como se ha dicho es la antesala a los grandes relatos de horror. Julio Cortázar no deja pasar sus pesadillas nocturnas y las lleva al papel. Sus personajes como arlequines engañan al público lector con su mascarada onírica. Recuerda Víctor Bravo (1993) que la risa es un componente más del horror y que el uso de la máscara une la tragedia y la risa en un solo acto:

Un sentido, sin embargo, puede observarse como persistente en todas las culturas: la máscara es la expresión de lo monstruoso que mueve –en forma simultánea– al horror y a la risa. Ese es el sentido más evidente de la máscara que la expresión carnavalesca revela y el que, en definitiva, el arte recupera para sí (p. 42).

El Cuervo procede de otro sueño, nos lega Poe, y solo de los sueños, de un mundo “otro” pueden nacer estos personajes enigmáticos y macabros en la pluma de Poe. Ellos están en una caja de Pandora, en una caja que es tomada poco a poco por el autor y termina liberándolos en la realidad por el texto escrito. Fantasmas que le persiguen y le hacen hablar por su boca. “Los cuentos fantásticos reflejaron –tanto en Poe como en Cortázar– todas las incertidumbres, luchas y tormentos que acompañaron la búsqueda hacia una coherencia última...” (Rosenblat, 1998: 75). Lo íntimo y familiar hace zozobra al entrar en un espacio que se creía solo nuestro; al entrar ese “algo”, convierte lo cotidiano normal en lo cotidiano desconcertante.

Casa tomada es simbólicamente el espacio del horror, lugar buscado por João Guimarães Rosa (1998) en *La tercera orilla del*

río. En este relato el hijo no entiende la búsqueda de su padre por años de un lugar inexistente y, cuando desea tomar el lugar del padre, huye como el Sidharta de Herman Hesse ante el barquero que le ofreció su barca, abandona despavorido el lugar ante la aparición del espectro y que él creía su padre vivo:

Él me escuchó. Se levantó. Manejó el remo, en el agua, de proa hacia acá, conforme. Y yo temblé, hondo, de repente: porque antes, él había erguido el brazo y hecho un saludo, el primero, después de tantos años transcurridos. Yo no podía (...) Con pavor, erizados los cabellos, corrí, huí, me arranqué de ahí en un proceder desatinado. Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá (p. 5).

Descripción que recuerda a Caronte y el río de almas, el Hades en la mitología griega. ¿Es ese el espacio del horror, de la muerte? Surge esta otra duda. Luis López Méndez le llama “amante abandonada” a la muerte y usa el cementerio como la casa de esta; le describe: “La mansión de la suprema quietud”.

La casa como espacio de horror, ¿acaso no dice Freud que los grandes terrores nacen en la infancia, en la casa?

Esta fórmula la usa la venezolana Yolanda Pantin en su poemario *Casa o lobo* (1979). Es allí donde vuelve a sus recuerdos de niña y describe la casa con grandes corredores en una atmósfera de gran terror. Este libro es el viaje de retorno de esta autora a su infancia, resucita en el mismo aquellos terrores de niña... el miedo a pasar el umbral de la puerta hacia esa noche infinita: “Regresé a una infancia que me fue desprendida”, comenta Pantin. Recrea el espacio laberíntico de la casa espaciosa (muchos pasillos, cuartos, corredores, columnas, zaguán, techos altos, murciélagos, patios, candelabros, el bosque intermedio y el espejo), un sitio lleno de angustias, soledad y miedo, la falta de la luz reitera un contexto poblado por fantasmas y espectros, muertos que regresan del más allá. Es la búsqueda... regresa a su infancia para enfrentar esos temores.

La fábrica del horror también se forma en Latinoamérica bajo los mandatos dictatoriales; ya se ha dicho cómo Luis López Méndez escribe *La balada de los muertos* bajo el poder de Guzmán Blanco. Será el poder otro ingrediente más del horror. A este respecto Omar Prego (1985) en *Conversaciones con Julio Cortázar* realiza una pregunta clave en esta conexión:

O. P.: ... me gustaría que habláramos precisamente de dos cuentos tuyos recientes, *Graffiti* y *Segunda vez*. Yo creo que en ellos encuentras un nuevo camino para mostrar el rostro asumido por el horror en muchos países de nuestra América, y que consiste precisamente en despersonalizarlo, en hacerlo anónimo. En libros como *El otoño del patriarca* o *Yo, el supremo* o *El recurso del método* hay siempre un hombre de carne y hueso detrás del horror.

Y entonces, como le ocurre a García Márquez con su Patriarca, el creador se encuentra con una criatura a la que se puede llegar a compadecer. En cambio, en esos cuentos tuyos no hay un hombre, por cruel que sea, sino algo que en ningún momento puede asumir una forma (como el ser monstruoso imaginado por Lovecraft en *Las montañas de la locura*, y sé que no te gusta Lovecraft)...

J. C.: Exactamente. El horror se acentúa porque se vuelve una especie de latencia omnímoda, una atmósfera que flota, en donde no se pueden conocer caras (...) Una especie de superestructura. Yo creo que la máquina del horror tiene en el campo de la novela dos ejemplos extraordinarios. Uno de ellos es *El proceso*, de Kafka. Y aunque ahora hay toda una teoría según la cual *El proceso* sería un libro cómico y que Kafka lo consideraba como un libro cómico, nosotros por lo menos lo leímos en una lectura dramática. Ahí ya se da el caso de ese destino que se va cumpliendo inexorablemente, paso a paso, sin que jamás se sepa hasta la última línea, sin que se llegue a saber jamás cuáles eran las motivaciones que determinaban ese destino. Muchas veces yo he pensado, leyendo casos típicos de desaparecidos y torturados en Argentina, que ellos han vivido exactamente *El proceso* de Kafka (...) y han sido torturados, han sido detenidos y finalmente muchas veces ejecutados. Y esa gente, en cada etapa de su destino, ha debido preguntarse quién era el responsable, de dónde le venía esa acumulación de desgracias, y no lo ha podido saber nunca porque lo único que ha conocido es a los ejecutores, a los torturadores. Quienes, por otra parte, tampoco sabían quiénes eran los jefes.

El otro libro es ese a cuyo título, *1984*, vamos a llegar cronológicamente el año que viene, dentro de muy poco, el libro de Orwell (...) Ese libro

contiene la imagen del Big Brother (...) donde se llega a un nivel totalmente infernal, a ese nivel al que vos aludías. Sí, esos dos cuentos míos que citaste contienen también esa mecánica del horror, el horror sin causa definible, sin causa precisable.

O. P.: Que también se da, aunque en otro registro, en *Satarsa*, donde todo también sucede sin que nadie sepa muy bien por qué ocurren las cosas, cuál es su sentido último...

J. C.: O sea, a una abstracción total.

El horror sin rostro, ¿es esa la técnica de Cortázar? Y si *El proceso* es visto como un libro cómico como dicta este escritor, es de recordar que Víctor Bravo (1993) señala que “al lado del horror, siempre es posible encontrar la risa, como el desencadenamiento del límite insostenible. La máscara es una de las formas donde se encuentra el horror y la risa” (p. 41). Así lo hace Valle-Inclán, al crear el esperpento para desvirtuar la realidad; el mundo en sí es una farsa. Picasso expresa: “El arte es una mentira” (1994: 10) y Luis Alberto de Cuenca (1976) expone que Valle-Inclán es “un hombre que ha cantado a la mentira en un tiempo en que los concienzudos galanes de la Verdad ocupaban las cátedras y solios de la literatura” (p. 443). Erasmo escribe su *Elogio a la locura*, Valle-Inclán y Picasso hacen un elogio a la mentira, a la farsa, a la otra realidad, en la cual se cuele el horror. Se valen del carnaval para colocarle una máscara a lo feo y así poder reírse de ello, aún cuando produzca horror. Se invierten las polaridades, donde cada uno contemplaba lo ridículo de querer ocupar un puesto que no es el suyo.

El caos devuelve al hombre el recuerdo de la naturaleza que resurge brillante, alegre, femenina, misteriosa. En esencia es caótica, sensual y horrorífica. Y es que el carnaval encantó a estos dos artistas: Picasso por una parte pinta *Arlequín* (1915), *Arlequín tocando la guitarra* (1916), *Los tres músicos* (1921), *Paul el arlequín* (1924), a la par de la inventiva de Valle-Inclán con *La corte de los milagros* —alusión sin duda a la fiesta de los locos en el *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo— y *Martes de carnaval*, obras todas esperpénticas, desgarradas, burlescas. Señala Bodei (1998) que:

Lo feo no se elige. Es la realidad la que lo impone, como muestra la anécdota que Adorno cuenta sobre Picasso: “Un oficial de las tropas de ocupación alemanas lo visitó en su estudio y señalando el *Guernica* preguntó: ‘Lo ha hecho usted?’; dicen que Picasso le contestó: ‘No, lo han hecho ustedes’”. El arte expresa de este modo el grito de horror que surge de la realidad herida de muerte, revelando bien el dolor de la vida, bien la negación de esta, el hecho escandaloso de que en realidad nadie vive, es decir, no existe digna y conscientemente (p. 18).

Autores como Picasso y Cortázar toman también el antifaz del carnaval para que el hombre observe su ridículo interno, para que abandone el caos y regrese al orden que es esa luz del entendimiento y que destruya de una vez por todas esos molinos de ignorancia, observando el mundo con otros ojos, sin dejarse absorber por el miedo. Un relato como *Carta a una señorita de París* recoge estas dos caras: la risa y el horror. Causa risa que una persona pueda vomitar conejitos, y al mismo tiempo terror, pues no es común en lo cotidiano:

He cerrado tantas maletas en mi vida, me he pasado tantas horas haciendo equipajes que no llevaban a ninguna parte (...) Pero hice las maletas, avisé a su mucama que vendría a instalarme y subí en el ascensor. Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito (...) Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas... (1998: 113).

Casa tomada por su parte no es un relato de la risa, allí lo desconocido no tiene rostro y allí surge el mayor suspenso. Hacia allí va nuestro enfoque, y el mismo Cortázar da la respuesta: el horror como anonimato. Cortázar logra en este relato una fusión eficaz de dos sistemas narrativos incompatibles, dotados de coherencias antagónicas: el del realismo psicológico y el del relato de pura fantasía. Muchos de sus relatos provienen de sueños rememorados como ya ha señalado Rosenblat. Del sueño, que aprecia más lo laberíntico que lo prodigioso, más lo oracular, lo cabalístico, lo fantasmagórico que la realidad que pueda ser reflejada en el relato. Veamos la *Casa tomada*, donde la realidad da cabida a lo desconcertante, a lo horrorífico

sin nombre, como lo haría Lovecraft, autor como ya vimos que no gustaba a Cortázar según Prego (1985). El escritor jugará con esa sombra espectral anónima para causar ese pavor en el lector.

Así, lo insólito, lo extraño, puede intervenir con libertad en el mundo narrativo del señor Cortázar. Ya se confunde lo real y lo irreal. El lector no logra sospechar que ha caído en una trampa, y que lo que parecía real, resulta ser una atroz pesadilla; en el relato *Casa tomada* comienza en una realidad aparente y luego aparece un “algo”, desconocido para el narrador —para causar mayor efecto— y que el lector no conoce; lo misterioso entra a escena, logrando así un auténtico ambiente de horror. La presencia de lo monstruoso en la vida cotidiana ya es observable en los cuentos de *Bestiario* que ofrecen abundantes ejemplos de esta tendencia, al mismo tiempo que surge de ello lo fantástico. Para lo fantástico nos basamos en Todorov: en sus tres categorías de lo extraordinario/fantástico/maravilloso que se sitúan en una línea vertebral que va de lo real a lo irreal, de lo explicable razonable a lo no explicable (la presencia de la *Casa tomada*); “lo inexplicable que no existe”, según Borges. En estas tres vertientes discurre Todorov, lo extraordinario encierra aquellos relatos donde se disipa la duda, donde a pesar de ser extraño un acontecimiento es un hecho real; lo fantástico presenta la duda sobre la naturaleza del relato en hechos que parecen salir de lo normal; el horror entraría en esta categoría; y lo maravilloso da cabida a lo sobrenatural.

El mismo Cortázar (1962-63) señaló en varias ocasiones que escribía sus cuentos siguiendo un impulso, como un estado de trance, como “un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena” (p. 7), y que “escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes, y ese antes (...) es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras” (Cortázar, 1974: 66). Pero el escritor admitió luego que no habría escrito de no haber leído muchos otros cuentos y si no hubiera conocido la tradición de los pueblos.

Todos estos relatos provienen en cierta medida del desván de las supersticiones y de las pesadillas. Cortázar de niño (como Salvador Garmendia) escuchaba tantas historias de espantos y aparecidos que señala:

... mi habitación se convertía en una buhardilla iluminada por un cabo de vela al final de una larga escalera, donde el miedo, vestido de vampiro o de fantasma, me aguardaba siempre (...) nadie conoció jamás este miedo o quizá es que tan solo fingieran ignorarlo²⁰.

Volviendo la mirada de nuevo a Freud y su teoría de lo siniestro, nuestros más grandes temores nacen en la infancia. Parece también obvio que el personaje de la *Casa tomada* está descolocado de forma existencial ya que no posee la situación privilegiada que lo situaba como el eje central del relato, esa atmósfera o dimensión desconocida que entra en el relato es la atracción principal para el lector, la duda. El personaje es desplazado de su centro establecido por lo innombrado. Esta pérdida de la imagen antropocentrista de un mundo estable y absoluto está impregnada en el cuento contemporáneo, donde los antihéroes descentrados pueblan las páginas de la literatura con sus angustias, sus horrores nocturnos, sus náuseas. Ese hombre absurdo está instalado en la *Casa tomada* y es aniquilado por una “nada” inexistente en grandes proporciones (esa “nada” se la apuesta a narrar Michael Ende en *La historia sin fin*): así parece reflejarlo este relato.

El mundo creado por el señor Cortázar refleja que las convenciones sociales en cuanto a la convivencia u orden exterior –llámense tiempo, espacio, familia, trabajo– subsisten como realidades inherentes a la vida, donde el sujeto que se desenvuelve en ese contexto

20 Cortázar es citado en la ponencia: “Las palabras mágicas de Cortázar” de Juan J. Barrientos. (1996). Universidad de Veracruz. *Coloquio Internacional “Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar”*. 2.ª edición, España: Centro Hispano Americano. Con el artículo: “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”. En: Alazraki, J., Ivask, I. y Joaquín Marco (1983). *La isla final*. Madrid: Ultramar, p. 65.

o mundo no llega jamás a constituirse como una conciencia indivisa e integrada a esa realidad. Allí entra la resquebrajadura y Cortázar transforma una idea cotidiana en un instante de gran temor hacia la misma realidad que caminamos sin conocer su nombre.

La irrupción de “lo extraño” en lo cotidiano es otra forma de revelación del motivo del horror, manifestación de la otredad que se observa en otros cuentos como *Axolotl*, *La puerta condenada* y *La noche boca arriba*. En la *Casa tomada* lo otro es una fuerza in-nominada que entra en la casa y que la va ocupando poco a poco hasta desplazar a sus dueños y obligarlos sin explicación alguna a vivir en el afuera. Si se relee el texto el lector se percatará de que los ocupantes de la casa van renunciando a sus costumbres, llegando al extremo de abandonar su comodidad, su lugar habitable y los planes de retiro que se habían hecho para el futuro. Lo “otro” desconocido desbarata lo normal y cotidiano. Allí es donde un escalofrío se impregna en el lector, de nuevo la duda hacia aquello de lo que no sabemos nada. Lo “otro” es impreciso también en *La puerta condenada*.

En *La puerta condenada* el personaje principal de la historia imagina que un bebé llora detrás de una puerta. Esa es la excusa para explicar el extraño quejido que oye, pero al final, la que él cree la madre se va del hotel y el llanto persiste. La explicación racionalista se cae y queda el misterio. Eso “otro” destruye, no solo los nervios del viajante, sino su rutina y monotonía en la vida de los hoteles, y él termina por extrañarlo cuando falta el quejido y al final lo acepta en un grado de miedo extremo: “Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien...” (1998: 14).

Y entre todos los relatos donde se observa la invasión del plano de lo irreal sobre la cotidianidad de lo real, los dos ejemplos más claros son la *Casa tomada* y *Carta a una señorita de París*, ambos de *Bestiario*. Estos textos fantásticos que presentan una invasión de un

plano sobre el otro; el plano de la irrealidad invade el de la realidad cotidiana y rompe con lo rutinario, allí entra el acecho, lo imposible, lo terrorífico. Esto crea una incertidumbre en el plano de lo real, como ocurre en *El Horla* de Maupassant, y esa interpenetración de los planos, de esa mezcla de lo real y lo extraño, en una realidad “otra” copula y crea el horror. A este respecto señala Bravo (1993) que:

La ficción que pone en escena lo fantástico es una de las expresiones de esta última vía y, como lo hemos señalado, puede caracterizarse por la irrupción de un ámbito en el otro, transgrediendo el límite que los separa.

La representación del límite que separa dos ámbitos, la representación de un umbral, de una puerta de entrada a un ámbito “otro”, lleno de peligros o maravillas, es una constante en las tradiciones de los pueblos. La narrativa fantástica ha desarrollado la representación del umbral, de la puerta de acceso al ámbito “otro”, como una de sus expresiones (p. 57).

Asimismo Carlos Monsivais²¹ ha planteado que:

Los personajes de Cortázar son aniquilados —*stricto sensu (sic)*, son sacrificados— porque provenientes de un barrio: Descartes, Hume o Locke, se ven enfrentados de pronto a callejuelas: William Blake o Bram Stoker o Monk Lewis.

Y más adelante agrega:

... así el sacrificio, el gran tema cortazariano, se vuelve la propiciación, la remisión de culpas, en este caso, la culpa de vivir un solo nivel del tiempo o de habitar la realidad de un modo unívoco, sin percatarse de que está vulnerada por dimensiones infinitas y simultáneas.

De este modo la invasión de la realidad por la irrealidad, de la racionalidad por la irracionalidad, constituye esa punzada de miedo en la narrativa de Cortázar. De manera que:

21 Citado por Luis Eyzaguirre (University of Connecticut-Storrs). “Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar”. En: *Coloquio Internacional “Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar”*. 2.ª edición, España: Centro Hispano Americano, 1996, p. 177.

La expresión de la alteridad “realidad/ficción” y la producción de lo fantástico a través de la irrupción de un ámbito en el otro, por medio de la transgresión del límite que los separa, se manifiesta también, de manera correlativa, en otras formas de la alteridad: en la dualidad “literal/figurado”, a nivel del discurso retórico; y en las dualidades “yo/otro”, “vigilia/sueño”, “vida/muerte”, “objetividad/subjetividad”, etc., en el plano representativo (Bravo, 1993: 61).

Lo fantástico contemporáneo no hace sino llevar al extremo ciertos elementos ya presentes en el género tradicional. Cuentos en los que un ser resulta destruido, real en metafóricamente, por una presencia invasora inexplicable e inidentificable (*Casa tomada, La puerta condenada*). La obra de este escritor discierne en una modificación de lo fantástico a lo neofantástico. Cortázar consigue, en forma asombrosa, que el lector supere su incredulidad por un instante y pase de un mundo gris a otro (Reinoso, 29/09/1997). Hace de lo cotidiano un fragmento de lo fantástico.

Cortázar en una entrevista publicada en la edición crítica de *Rayuela* (1992), coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich sostiene que: “Cambiar la realidad es en el caso de mis libros un deseo, una esperanza; pero me parece importante señalar que mis libros no están escritos ni fueron vividos ni pensados con la pretensión de cambiar la realidad”. Es el lector o la visión del lector la que ha colocado a este escritor dentro de lo fantástico, en este caso como escritor del género de cuentos de misterios y horror.

En la *Casa tomada* observamos cómo en una cotidianidad aparente entra lo desconocido. El dueño e Irene invitan a entrar a un hogar normal, nos muestran la casa, sus habitaciones, su sala, su cocina, avanza el lector detrás del dueño como un invitado más, a esa soledad de hermanos y en ese calor de hogar. De improviso surge el miedo: alguien no invitado ha entrado a la casa. El dueño opta por buscar las llaves de su hogar para estar preparado:

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia (...) Cómo no acordarme de la distribución de la casa (...) Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias

inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca (p. 108).

Sin saber cómo ni dónde, ese “algo” complica la normalidad en el hogar, lo que crea el más absorbente temor en el dueño de esa vivienda y en el lector. De golpe “algo” ha irrumpido el hogar sin darnos cuenta:

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo, felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad (p. 109).

Sobre este fenómeno que ha ocupado el hogar la ciencia de lo paranormal lo ha dado como una verdad absoluta. Su procedencia u origen continúa siendo un gran desafío a los habitantes de la casa y al lector. Entre las explicaciones atribuidas a los casos de encantamiento, una de las más populares es que los seres fallecidos son los encargados de alterar la vida de los inquilinos de la vivienda (Tahoces, 2001: 21). Al principio del cuento Cortázar explica que: “... guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”. Nótese además que en esta sociedad el incesto es visto como algo aberrante y hasta con horror, cuestión palpable en estas páginas de Cortázar: “... matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa”. La sombra de la familia y los antepasados está en toda la casa y es un punto más que se suma para que el lector vea que la casa está encantada. El mismo relato va dando más datos para conformar un supuesto estudio de *Poltergeist*. La casa está poseída, véase el fenómeno de raps (serie de golpes asociados a los *Poltergeist*) que describe el hermano de Irene: “... escuché algo en el comedor o la biblioteca” o “... de noche se escuchaba cualquier

cosa en la casa”. Hacia el final del relato los raps aumentan: “Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina” o “... los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos a espaldas nuestras”. Estos raps también se observan en el relato *La puerta condenada*.

La Casa tomada presenta una serie de mimofonías (imitación de sonidos que no se están produciendo, muy usado en la terminología de los *Poltergeist*): “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”, causando mayor zozobra a la atmósfera, dando más fuerza a la idea de que la casa está tomada por un ente superior. Lo que impresiona más del cuento es la normalidad como Irene y su hermano toman la posesión de su hábitat:

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¿Estás seguro?

Asentí.

—Entonces —dijo, recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lado.

La cotidianidad ha entrado en lo fantástico. A este respecto de lo “extraño” en lo fantástico de Cortázar, quizá él mismo lo responda con estas palabras suyas citadas por Picon (1978):

Antes de la adolescencia, yo me diferenciaba de los otros niños en el hecho de que yo tenía una profunda aceptación de lo fantástico y de lo sobrenatural, y ninguno de mis amigos la tenía. He contado el desencanto que me producía cuando les prestaba un libro de temas sobrenaturales y me lo devolvían diciendo: “Esto es demasiado fantástico”. Y ellos leían cuentos de *cowboys*. Eso me divorciaba, me separaba de ellos. El sentimiento de misterio que yo tuve desde el comienzo de mi vida no lo encontraba en ellos.

El cuento, como habrá de imaginarse el lector, termina sin haber explicado la procedencia de ese “algo” que se posesiona de la casa. Al igual que en Lovecraft, aun cuando no guste a Cortázar, el horror se presenta de nuevo sin rostro, y he allí la mayor angustia del relato:

De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado esta parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos (...) Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla (p. 111).

Lo que causa mayor inquietud es que al final no se sabe qué es la presencia, no se puede decir que sea un monstruo baboso, un fantasma o un ente hasta ahora desconocido para el hombre y la ciencia.

El problema consiste en establecer qué o quién provoca los “fenómenos” y sobre todo por qué. Cortázar deja todas estas preguntas abiertas a diferentes respuestas.

Las respuestas a estas preguntas continúan tras las sombras de algunas viejas viviendas... o no tan viejas, que intentan desafiar a los investigadores haciendo pequeñas llamadas de atención, como este relato de Cortázar, a fin de que estos no se olviden de su existencia ni de Cortázar.

CERRANDO *LA PUERTA CONDENADA*

El huésped de un hotel, desesperado por lo que él cree la ficción de una mujer sola que vive en el cuarto contiguo, en la que oye por las noches en forma incansable el llanto de una criatura (así le llama Cortázar, en el mundo católico, a un niño sin bautizar). En otras ocasiones cree oír canciones de cuna para apaciguarlo. El gerente

le manifiesta que en esa habitación vive una mujer sola; el huésped cree que le están jugando una broma. Una noche empieza a imitar el llanto del niño y, para su sorpresa, al siguiente día la mujer abandona el hotel, sola sin bebé, pero, en el cuarto vacío, los quejidos vuelven a repetirse, provocando la huida del viajero horrorizado ante tal anomalía. Esta realidad cotidiana se fragmenta con el llanto del bebé y entre los diversos fragmentos irrumpe lo extraño, cuando en el cuarto deshabitado se continúa oyendo el llanto de la criatura. En nuestro estudio de ambos relatos (*Casa tomada* y *La puerta condenada*) el horror en el personaje va en aumento —así como la presumible inquietud del lector—, nacida de la falta de una motivación explícita o implícita de la presencia invasora y de la imposibilidad de adjudicar una identidad a ese “algo”. El inquietante invasor es anómalo. Lo conocemos solo por sus efectos, por sus ruidos más o menos definibles (llanto en *La puerta condenada*, un apagado volcarse de muebles en *Casa tomada*). Ese silencio no resuelto es la base del relato cortazariano. Al final no se sabe si el invasor ha actuado o no pues se ignora su nombre.

La verosimilitud de un texto, como indica Genette, deriva de su cohesión con un sistema de convenciones (morales, sociales, literarias), es decir, el lector puede remitir los hechos a otro relato, en lo fantástico canónico; lo que funciona es el género establecido por una larga tradición de fantasmas, vampiros, cuestión que en los relatos de Cortázar en esta tendencia actual del horror sin rostro es difícil de localizar; en realidad no se sabe si se está hablando de fantasmas. El relato *La puerta condenada* tiene una similitud con el relato *Un viaje o el mago inmortal* de Bioy Casares, no es un escrito como los cuentos de terror clásicos. En este caso, otro huésped de un hotel cree que a su lado en el cuarto contiguo existen un par de amantes. El huésped sueña con la mujer y poseerla. Su horror es grande cuando nota que quien vive al lado es “un anciano diminuto, flaco y gris, imberbe de puro viejo, que representaba mil años y

que estaba completamente solo”. Suceso que ocurre al huésped de Cortázar: no existe ningún niño, como al lado del huésped de Bioy Casares no existe ninguna mujer.

El relato de *La puerta condenada* empieza cuando Petrone llega al hotel Cervantes, un “hotel sombrío, tranquilo, casi desierto” y se instala en una habitación del segundo piso. La historia se desarrolla en Montevideo. A lo largo del relato se va explicando la estructura del hotel: “El agua salía hirviendo y eso compensaba la falta de sol y de aire”. Se dan los pormenores de la habitación, sus muebles, el baño, así como del personal que trabaja en el hotel, desde el gerente hasta un empleado con acento alemán. En el relato todo sigue el rumbo normal de la cotidianidad: Petrone hace sus negocios con algunos fabricantes de mosaicos, arregla su ropa en el armario por la tarde, hasta que aparece la noche: “Al despertarse eran casi las nueve, y en esos primeros minutos en que todavía quedan sobras de la noche y del sueño, pensó que en algún momento lo había fastidiado el llanto de una criatura” (p. 8). Allí aún el relato sigue en la normalidad: el “llanto” es tomado como parte del sueño. Petrone baja y conversa con los empleados y el gerente. Igual va a sus conferencias pautadas y considera que volverá a Buenos Aires antes de tiempo. En el transcurso de la segunda noche es cuando irrumpe lo extraño en el relato:

Antes de acostarse Petrone puso en orden los papeles que había usado durante el día y leyó el diario sin mucho interés. El silencio del hotel era casi excesivo (...) tiró el diario al canasto y se desvistió mientras se miraba distraído en el espejo del armario.

Era un armario ya viejo y lo habían adosado a una puerta que daba a la habitación contigua. A Petrone le sorprendió descubrir la puerta que se le había escapado en su primera inspección del cuarto (...) Pensándolo bien, en casi todos los hoteles que había conocido en su vida —y eran muchos— las habitaciones tenían alguna puerta condenada (p. 9).

A Petrone le extraña demasiado no haber visto la puerta condenada hasta ese momento, como si hubiese salido de la nada, a lo que expone: “La puerta estaba ahí, de todos modos, sobresaliendo del

nivel del armario”. Petrone, al igual que Irene, toma esta irrupción con absoluta normalidad, y se señala: “Petrone imaginó que del otro lado habría también un ropero y que la señora de la habitación pensaría lo mismo de la puerta”.

De manera virtual Cortázar lleva la narración normal de un hombre que llega a hospedarse a un hotel; hasta aquí el relato no se ha resquebrajado de la realidad aparente, pero después de esta dosis de realismo, Cortázar introduce magistralmente “lo extraño” en su totalidad:

No estaba cansado, pero se durmió con gusto. Llevaría tres o cuatro horas cuando lo despertó una sensación de incomodidad, como si algo ya hubiera ocurrido, algo molesto e irritante. Encendió el velador, vio que eran las dos y media, y apagó otra vez. Entonces oyó en la pieza de al lado el llanto de un niño (p. 9).

Esto puede ser tomado como normal, pero a Petrone le extraña pues el gerente le ha manifestado que la señora vive sola. Entonces empieza a crear una serie de hipótesis y una de ellas es que la señora tiene un niño escondido en esa habitación:

Y se sentó lentamente en la cama, sin encender la luz, escuchando. No se engañaba, el llanto venía de la pieza de al lado. El contenido se oía a través de la puerta condenada (...) pero no podía ser que en la pieza de al lado hubiera un niño; el gerente había dicho claramente que la señora vivía sola, que pasaba casi todo el día en su empleo (*ibid.*).

Este relato exige varias lecturas, sobre todo dos: una psicológica, la otra fantástica (Stavans, 1998: XIV). Los nervios de Petrone se ven alterados desde esa parte del relato. El sonido del espectro de la habitación de al lado suele prolongarse hasta el mismo final del relato, y la solución será que Petrone abandone su lugar de residencia en ese hotel.

¿Qué hacer cuando las manifestaciones extrañas irrumpen en su habitación? Desde que el llanto se incrusta en el relato, se incrusta en el oído de Petrone haciéndole su sueño difícil: “... no era un llanto fácil de confundir, más bien una serie irregular de gemidos muy

débiles, de hipos quejosos seguidos de un lloriqueo momentáneo, todo ello inconsistente, mínimo, como si el niño estuviera muy enfermo” (p. 10).

Este suceso lleva a Petrone a imaginar que es un niño enfermo. Lo tiene que recrear así pues nunca lo ha llegado a observar. “Por la mañana Petrone lo pensó un rato mientras desayunaba y fumaba un cigarrillo. Dormir mal no le convenía para su trabajo del día. Dos veces se había despertado en plena noche, y las dos veces a causa del llanto” (*ibid.*).

Esto conlleva a que entre el misterio al relato cuando el gerente le transmite que allí no hay ningún chico. Petrone piensa que este le miente. El ambiente desde ahora se envuelve en la soledad del hotel.

La tercera noche Petrone le vuelve a levantar el llanto de la criatura. En su desvelo escucha los gemidos y lloriqueos, y con el susurro y canto de cuna, que le arrullan, Petrone piensa en golpear la puerta, pero opta por gemir y llorar como un niño, a lo que viene un silencio absoluto, seguido de un alarido de la mujer de al lado. Al otro día el gerente le manifiesta que esa noche podrá dormir bien, pues la inquilina del lado se ha marchado, pero el horror es grande en la cuarta noche: sabe que la habitación está vacía, y extraña el llanto. En eso le escucha: “Extrañaba el llanto del niño, y cuando mucho más tarde lo oyó, débil pero inconfundible a través de la puerta condenada, por encima del miedo, por encima de la fuga en plena noche supo que estaba bien...” (p. 14). Y el huésped opta por cerrar la puerta condenada y perderse en la oscuridad de la noche en aquella ciudad extraña.



La licantropía en la cuentística de Julio Cortázar

*No espero ni pido que alguien crea
en el extraño aunque simple relato
que me dispongo a escribir.*

EL GATO NEGRO

EDGAR ALLAN POE

Desde el comienzo de los tiempos el hombre ha creído en la existencia de seres imposibles, desde siempre los monstruos han representado la puerta a lo desconocido, a lo misterioso, a lo que no podemos ver por estar más allá de nuestro entendimiento común. De hecho, el interés que despiertan demuestra cuando menos la curiosidad por descubrir todo aquello que está vedado a la naturaleza de los hombres. Y Cortázar desde lo fantástico ha querido revivir a los hombres-bestia o monstruos desde un relato como *Axolotl*.

El mismo Cortázar (2003) en su conferencia El Sentimiento de lo Fantástico definió lo fantástico como “ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo”. En *Axolotl* se pasa a la fusión de dos condiciones que están en dos polos opuestos, donde la animalidad y humanidad no son consideradas en su texto como dos puntos desligados, sino que se relacionan en su impenetrable pureza, ambas se contaminan, y ese es el caso del relato *Axolotl*.

Hombre y bestia. Dos polos opuestos que parecen unirse bajo la terrible figura del licántropo, ser que surge de un pasado remoto y oscuro, y que aún hoy día permanece en la literatura, el caso que estudiamos de *Axolotl*. Los hombres-bestia no son solo un mito; son un “fenómeno” muy complejo que se ha ido desarrollando, entre esos opuestos binarios del bien y el mal, a lo largo de la historia. El ejemplo más antiguo de licantropía sin duda lo ofrece el dios egipcio Osiris, quien antes de desangrarse sobre el mar por el ataque mortal

de un jabalí, salió de los infiernos y, tras adoptar la figura del lobo, corrió a custodiar a Isis y a su hijo Horus de la lucha que ambos tenían contra el maléfico Tifón. Pero no solo aparece Osiris. En los días de los faraones se rendía culto también al dios Anubis, que era representado con cuerpo de hombre y cabeza de perro, un hombre-chacal: en la teogonía egipcia, Anubis aparece como hijo de Osiris y Nefté, y se le identificaba en el cielo con el nombre de Can Mayor, nombre de una constelación no zodiacal que sigue usándose hasta hoy. De esa constelación se considera a la estrella Sirio (brillante) como Anubis, el anunciador de las venidas del río. Asimismo la cultura olmeca se caracterizó por su culto al jaguar. Este animal era sagrado²² para esta cultura y los aztecas adoraban a un dios perro, Xólotl (cuya asociación se ha identificado a los axolotl), hermano nocturno del dios diurno Quetzalcóatl.

Homero en la *Odisea* (tr. 2000) señala cómo Circe metamorfosea en cerdos a la tripulación de Odiseo: “Y ella, dentro, les hizo sentar (...) y entonces los tocó con su vara y después los metió en sus pocilgas. Y de puerco tenían la voz, la cabeza y las cerdas y hasta el cuerpo...” (p. 157), y es en el contexto de la brujería donde más abundan estas transformaciones.

22 “La cultura olmeca se ha centrado en la figura del jaguar que, antropomorfa o mezclada con otros animales, se repite de manera incomprensible. La estatua de uno de estos animales copulando con una mujer hace pensar en el inicio de toda una estirpe de hombres-felinos. No es extraño que se haya denominado a los olmecas los hombres-jaguar. Símbolo del misterio y de la jungla, de la vida y el más allá, el jaguar ha estado asociado desde antaño al dominio político, a los poderes ocultos de los brujos. Por si fuera poco el jaguar aparecía a menudo entre los animales que, según la creencia de los nahuales —chamanes o brujos mesoamericanos— cada ser humano llevaba en su interior y en los que ocasionalmente llegaban a convertirse”. Villarrubia, P. (1993, diciembre). “Olmecas, el pueblo de los hombres jaguares”. En: *Año Cero*. Barcelona, pp. 50-56.

En los mitos de Creta la figura del Minotauro y el laberinto encarnan otra forma de representar la bestialidad del hombre encerrado en él; es un prototipo de licantrópía donde el culto al toro va unido al hombre; mientras en Egipto aparece el culto al dios Apis. En tanto en la religión de Buda, este es transformado en “el león de los sabios” y, por ende, en una de las tantas maravillosas criaturas que se asocian a la licantrópía.

A la par con la figura del licántropo, como ocurre con la del vampiro²³, este ser manifiesta rasgos de lo erótico, un erotismo perverso que, cuando se manifiesta en el hombre, llega a cometer crímenes horribles. Esta misma característica se da en el dios Khrisna, un dios báquico que corretea tras las voluptuosas pastoras y su verdadero goce es cuando despedaza a los reyes impíos, esto según Machado (1997) en el complejo entramado de las religiones de India.

Varios pueblos del Oriente, sobre todo en Judea, en la Antigüedad, adoraban a “Moloch”, divinidad con cabeza de toro o de carnero. Moloch-Baal exigía sacrificios rituales de niños, personaje que nos recuerda a Asterión, el mito del minotauro, ya citado.

Moréis, la sirvienta del albergue del cual habla Apuleyo, se divertía transformando a su amante en castor, a su vecina en rana y a su abogado en carnero. Moréis, vagando por los bosques en busca de alguna víctima, se anticipa a los licántropos de la Edad Media, pues como canta Virgilio:

23 “El vampirismo es distribuido en tres grupos, el primero estaría compuesto por los vampiros innatos e involuntarios, esta categoría comprende a aquellos hijos de aquellos que a su vez habían sido vampiros, y a las personas mordidas por vampiros. Un segundo grupo que se refiere a las personas que mueren dejando de cumplir algo con la vida, pues se encuentran turbados por amor u odio; y un tercer grupo que encierra a los vampiros marginales, capaces de transformarse en otros animales, entre los que está el hombre lobo, la mujer zorra y el niño sanguijuela” (pp. 4-12). Melkinov, P. (1992, Octubre).

... Moréis me ha hecho conocer
las plantas poderosas que solo el Ponto hace nacer
y yo he visto cómo Moréis, más de una vez,
bajo la forma del lobo se lanza por los bosques .

En la antigua Sumeria se habla de un hombre pez, llamado Oames, de quien se afirma fue el que transmitió la ciencia de los astros de los sumerios. Ser al que luego el escritor de horror, Howard Phillips Lovecraft, recuperará en su texto *Los mitos de Cthulhu*, sobre todo en el relato *La sombra sobre Innsmouth* donde el proceso de licantropía es horroroso y la transformación del personaje central inesperada: comienza investigando los orígenes de la malformación de una raza, dándose cuenta al final de que está estudiando el cuadro genealógico de su familia, y termina convertido en hombre pez. Julio Cortázar también recrea este caso de licantropía en el cuento estudiado *Axolotl*, donde un visitante a un acuario queda impresionado al ver un axolotl. Su desdoblamiento es tan real que termina transmutándose en el animal, volviendo al tiempo donde los hombres aún tenían el alma de un animal sagrado.

Ovidio por su parte recrea en su texto *La metamorfosis* otra de las visiones que tiene el hombre de la Antigüedad sobre dicha temática. En la Roma imperial la imagen de la loba capitalina amamantado a los padres del Imperio, a Rómulo y Remo, era muy significativa. Esta loba asociada con Hathor (que significa “vaca”), diosa egipcia que alimentó a Horus, hijo de Osiris e Isis, diosa que se emparentó a su vez con Sekhmet, una diosa leona del antiguo Egipto²⁴ .

24 “El significado Sekhmet en escritura jeroglífica es ‘la poderosa’. Fue diosa de la ciudad de Rehesu, cerca de Letópolis, al noroeste de El Cairo. La evolución política y religiosa a lo largo de la historia de Egipto, la asoció, como esposa, al dios Menfis, Ptah, y la convirtió en madre del dios Nefertum, loto azul que se alza al sol durante la creación. Sekhmet era representada como una mujer con cabeza de leona, coronada por el disco solar”. Ares, N. (1999, noviembre). “Sekhmet, el regreso de la diosa leona”. En: *Año Cero*, pp. 20-26.

Las transformaciones en la Edad Media, de licantropía, por supuesto iban emparentadas con el diablo, ser maléfico que era representado por un macho cabrío. El macho cabrío no solo presidía los aquelarres en el sabbat, sino que en ellos elige a sus favoritas entre las brujas, para llevarlas al seno de su poder infernal; allí copulaban para procrear al tan esperado hijo del diablo, ese ser entre hombre y bestia. Caso que ya los egipcios practicaban en Menfis, pues como refiere Heródoto (tr. 1974), él mismo fue testigo de cómo una mujer mantenía relaciones sexuales con un macho cabrío.

Los judíos tomarían esto por pecado. El Levítico, versículos 18:23 lo deja muy explícito: “No te entregues a actos sexuales con ningún animal, para que no te hagas impuro por esa causa. Tampoco la mujer debe entregarse a actos sexuales con un animal. Eso es una infamia” (*La Santa Biblia*, tr. 1980). Fornicación, en el Antiguo Testamento era sinónimo de bestialidad, y aquellos que eran encontrados en estos actos eran castigados con la muerte. Esta costumbre fue llevada hasta la Edad Media, donde el acusado de bestialidad era ahorcado entre dos perros. Los hombres lobos eran asimilados para esta época a demencia o endemoniados, casos que la Iglesia ponía en práctica siguiendo las Sagradas Escrituras y cuyo más famoso relato nos lo da Jesús frente a los endemoniados de Gadara:

Cuando Jesús llegó al otro lado del lago, a la tierra de Gadara, dos endemoniados salieron de entre las tumbas y se acercaron a él. Eran tan feroces que nadie podía pasar por aquel camino; y se pusieron a gritar:

—¡No te metas con nosotros, Jesús, hijo de Dios! ¿Viniste acá para atormentarnos antes de tiempo?

A cierta distancia de allí había muchos cerdos comiendo, y los demonios le rogaron a Jesús:

—Si nos expulsas, déjanos entrar en esos cerdos.

Jesús les dijo:

—Vayan.

Los demonios salieron de los hombres y entraron en los cerdos...

Hay que tener en cuenta el poder que poseía la Iglesia para estos momentos. Las frecuentes contorsiones o andar felinos, la insensibilidad a los insectos y a los parásitos, respuestas extrañas que no correspondían a la lengua oficial, eran características que la Iglesia tomaba contra el presunto lobisón.

Fueron muchos los casos de brujería, vampirismo y licantropía que inundaron la mentalidad del medioevo. Estos eran quemados vivos, ardían en las hogueras de la Inquisición sus cuerpos, y ni aun después de muertos encontraban paz: eran degollados y traspasados con una estaca sus corazones.

La escritura no pudo dejar pasar esto. Un padre benedictino francés llamado Dom Agustin Calmet publicó en París un voluminoso libro titulado *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie* (traducido al español bajo el título *Tratado sobre aparecidos, espíritus y vampiros en Hungría y Moravia*). Allí este padre recogió los casos más sonados sobre estos temas.

En el Siglo de las Luces, el manto del cielo vuelve a cubrir la mentalidad del hombre con la resurrección de viejas leyendas de vampirismo y licantropía. La literatura negra o gótica contribuirá a crear esa nueva atmósfera, donde nacerá la obra maestra de Stoker, *Drácula*.

LICANTROPÍA: ENTRE EL MITO Y LA LITERATURA

La licantropía es un caso común que enmarca a aquellos individuos que se creen o son transformados en lobos, pero se aplica el término a cualquier caso donde el hombre se transmuta en bestia, o deja salir la bestia interna, apoderándose de su raciocinio y llevándolo a un estado “primitivo”. La licantropía tiene su origen en Licaón, el feliz rey de Arcadia que, según las distintas versiones de Pausanias, Platón y Ovidio, fue transformado en lobo por el dios del Olimpo Zeus, al

este verse engañado por Licaón, quien hizo comer al señor olímpico un asado preparado con el cadáver de su propio hijo. Asimismo Nabucodonosor fue transformado en buey durante siete años, como castigo divino por haber sometido a los israelitas. Así como estos dos casos, y todos los anteriores, la licantropía ha ido unida a la historia y leyenda de los pueblos de la tierra. El caso más concreto que dejara la literatura sobre esa oposición binaria del bien y el mal, reflejada en la bestialidad del hombre, será *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, así como *La metamorfosis* de Frank Kafka.

Al realizar un escaneo de obras de la literatura que han escrito sobre licantropía pudiéramos mencionar: *The boar wolf* de Johann Apel (1840); *Hughes, the wehr-wolf* de Sutherland Menzies (1808-1876); *Wagner, the wehr-wolf* de George W. M. Reynolds (1814-1879); *The werewolf* de Clemence Housman (1861-1955); *The camp of the dog* de Algernon Blackwood (1869-1951); *The phantom farmhouse* de Seabury Quinn (1889-1969); *In the forest of Villefère y Wolfshead* de Robert E. Howard (1906-1936); *The werewolf of Paris* de Guy Endore (1900-1970); *Le loup-garou* de Jean Ray (1887-1964); *The hound* de Fritz Leiber (1910 -1992); y *Le loup-garou* de Boris Vian (1920-1959)²⁵.

Por otro lado, Claude Lévi-Strauss en sus *Mitológicas* recoge en el Brasil el caso de la Princesa Tigre, y que muy bien reflejada queda en el relato del escritor belga Jean Ray (1887), donde se da una “supuesta licantropía”, pues el relato entremezcla la realidad con la fantasía. La Princesa Tigre se enmarca entre el sueño y la vigilia, donde Andy Craigh tiene la vivencia de observar la transformación de Serepa en un tigre, princesa milenaria que se alimenta de sangre para sobrevivir. Arthur Conan Doyle (1859-1930) recrea el cuento intitulado *El gato de Brasil*, donde un viejo millonario (Everard

25 El grupo de rock en español La Unión se inspiró en este texto para su hit musical *Lobo hombre en París*.

King) siente gusto cuando una fiera de su propiedad despedaza a seres humanos. Al final el creador es devorado por la bestia creada, todo enmarcado por una herencia familiar y el título de un lord, pariente remoto del protagonista de la historia (Marshall). Relato que se asemeja al escrito por Carter Scott (1941), intitulado *Sheebae, la reina de las serpientes* donde una serpiente pitón de la selva africana es el goce del personaje Crowley, quien deja transmitir su bestialidad y maldad en el animal, cuando devora a sus víctimas.

Otros casos de licantrópía en la literatura fueron recogidos por grandes autores, como el de Gustavo Adolfo Bécquer (1836), en el relato *La corza blanca* y Nathaniel Hawthorne (1804-1864), con *Una serpiente en el pecho*. El primer relato está enmarcado en un contexto erótico: el protagonista Garcés desea inconscientemente a Constanza y promete conseguir para ella la corza blanca. Una noche se traslada al bosque y allí espera a tan prodigiosa presa. Su sorpresa es tal cuando observa a varias aves transformarse en hermosas mujeres que se bañan desnudas bajo el claro de la luna. Garcés da muerte a la corza, pero su sorpresa de horror es grande cuando descubre que ha matado a Constanza, y se lanza a correr como un loco por el bosque. El segundo cuento es el juego del espejo, la alteridad del personaje central para transformarse en ese otro. Roderick Ellinston se transfigura y es manejado por una serpiente, siendo salvado al final por su amor, Rosina. Un relato cuestionador a la sociedad de una época, el personaje recuerda que todo ser humano lleva un animal por dentro, que de un momento a otro toma posesión del ser humano. Frederick Marryat (1792) también recrea el tema del hombre lobo en *Una narración de los montes Hartz*, donde un padre se traslada con sus tres hijos a un bosque lejano, huyendo del asesinato de su esposa, a quien ha matado por infidelidad. El inconsciente de la culpa y una aversión a la mujer hace que el personaje central empiece a desconfiar del lado femenino, hasta que una noche de tormenta, a su cabaña llega un hombre con su hija, a la cual toma

como compañera, resultando que esta en las noches se transforma en una loba blanca y empieza a devorar a sus hijos. Al final el cazador da muerte a la loba y sus ojos quedan petrificados al ver cómo el animal es transformado en su segunda esposa. No podía faltar en el capítulo de este estudio el padre de la literatura de horror, Edgar Allan Poe (1809-1849), quien valiéndose una vez más de este mito, recrea *El gato negro* donde el hombre lobo es psicológico, está en la mente de un asesino; la identificación del hombre con el gato parece despertar esa parte bestial del ser que termina asesinando a su esposa. Así Manuel Yáñez (1939) en *Aullidos de libertad* vuelve a recuperar el mito, recreando a un hombre lobo encerrado en un laberinto como el de Creta, quien narra su propia historia: solo es cuidado por un padre y una madre —pues así llama a sus progenitores—, hasta que una noche despedaza a sus carceleros y se enrumba en la noche hacia la ciudad. Victoria Robbins (1952) escribe un pequeño relato intitulado *¡Dejadme dormir con mi mujer!*, relato de corte policiaco, donde el hombre lobo juega un papel erótico al igual que en el cuento de Poe; en este caso el personaje es una mujer loba que se transforma en una gata para desquiciar y destruir mentalmente a su marido.

Julio Cortázar recrea en un relato muy actual el mito del hombre lobo en su cuento *Axolotl*, texto que abordaremos para mostrar la actualidad en la literatura de este mito, manejado desde lo fantástico. El mismo recrea con una hábil combinación de opuestos al hombre que se metamorfosea en bestia. El personaje central del relato es un adicto a los animales, y que descubre al azar a los axolotl, con los que desde ese momento se sentirá identificado.

EL OBSERVADOR Y LA BESTIA (DEL OTRO LADO DEL ESPEJO)

En el relato *Axolotl* de Cortázar (1998) se narra la visión moderna del hombre bestia, se recupera desde sus orígenes esa angustia e

identificación del hombre ante su parte bestial. Esa hibridación de la psique humana y del reino animal a través de las figuras del licántropo y del vampiro (Galeota, 1996: 51) es observable y palpable en el final de *Axolotl*, ya que el protagonista se convierte completamente en lo otro, se ve a sí mismo desde la perspectiva de lo otro, ingresando el mayor horror cuando el personaje se ve convertido en un axolotl, cuando horas antes era humano.

Esta otredad se hace palpable al final del relato cuando el narrador deja de ver los axolotl y en cambio ve, desde dentro del acuario, su propia imagen en el espacio de afuera, que se marcha, como todas las tardes, al que fue en un momento su hogar.

Los cuentos de Cortázar dentro de lo fantástico nacen de la tensión dialéctica entre una situación lógica y otra inverosímil (Ortega, 1996: 185), es decir, entre realidad e irrealdad. Ese sentimiento de lo fantástico solo puede ser comprendido en los relatos de Cortázar a partir de la realidad misma, o sea, lo cotidiano e histórico. Este relato plantea la invasión de un plano sobre el otro; el plano de la irrealdad (un hombre que se transforma en bestia) invade el de la realidad cotidiana y rompe con la cadena de los hechos rutinarios, pasando de lo real a lo extraño. Esta noción de lo fantástico ya la manifiesta el mismo Cortázar (2003) en las siguientes palabras:

Ese sentimiento, que creo se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento, que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico.

Ese resquebrajamiento de la realidad se nota en *Axolotl*. El relato se da en el contexto de un acuario, allí es donde el protagonista siente el llamado del mundo marino como los personajes de Lovecraft. “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl” (p. 381),

señala el personaje del cuento. Desde el principio del relato se observa la obsesión del hombre hacia este animal y en el mismo inicio deja al lector su situación de hombre-bestia: “Ahora soy un axolotl” (*ibid.*). Se produce una inversión en el relato tanto del espacio como del tiempo del narrador al espacio y el tiempo del axolotl. Se inserta la visión del “otro” en el protagonista. A través de un vidrio que los separa en esa disociación, se crea entonces la incertidumbre sobre la naturaleza verdadera de uno y otro; surge el horror.

El narrador en la primera inversión de personalidades señala haber entendido su naturaleza: “Entonces mi cara se apartó y yo comprendí” (p. 384). Esta ambigüedad se nota al final del cuento, cuando el axolotl piensa y siente “como un hombre” y el “hombre” posiblemente escribirá sobre los axolotl, porque ahora sí se siente como ellos. Se han invertido las polaridades del hombre en bestia, y de la bestia en hombre. El relato que ha sido escrito. Al final no se sabrá exactamente quién es su autor.

El personaje empieza narrando su amor a las bestias, señala que es amigo de los leones y las panteras, pero es un animal quien atrae a ese hombre y lo hipnotiza hasta convertirlo en lo “otro”: “Opté por los acuarios, soslayé peces vulgares hasta dar inesperadamente con los axolotl. Me quedé una hora mirándolos y salí, incapaz de otra cosa” (p. 381). Ha comenzado la licantropía visual. Todo el proceso de la inversión en el otro se va a dar por los ojos, la mirada en este caso no mata ni petrifica, la mirada transforma al hombre en otro ser: “... sus ojos, sobre todo, me obsesionaban (...) Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (p. 382).

Este paso lleva al personaje a adentrarse más en el tema de los axolotl en una biblioteca. Y como un llamado de la selva, al siguiente día se dirige al acuario a seguir observando al animal: “... desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos” (p.

381). Ya Cortázar empieza a mostrar la mutación del protagonista, una nueva forma de ver la licantropía, destruyendo los mitos clásicos del licántropo, pues “lo fantástico contemporáneo no hace sino llevar a sus extremas consecuencias ciertos elementos ya presentes en el género tradicional” (Campra, 1996: 213). Este desdoblamiento del sujeto empieza a germinar, ya la bestia invasora ha irrumpido en el hombre, el sujeto resulta transformado en pez por una situación inexplicable e indefinible.

Una licantropía que nace de la mirada del otro se ve reflejada en el relato de Cortázar (1998) en el siguiente fragmento:

Y entonces descubrí sus ojos, su cara. Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior (p. 382).

Esta licantropía visual entre el hombre y los nueve axolotl del acuario encarna en esa extraña fascinación y ese vidrio transparente que funciona como frontera entre lo real y lo fantástico. Es esa pared divisoria en la que el escritor da el salto de lo cotidiano a lo fantástico.

Y esa identificación con lo otro, elemento indiscutible del motivo del horror, empieza a entrar misteriosamente en el relato:

Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente (...) Sus ojos, sobre todo (...) Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (*ibid.*).

Es decir, una otredad visual: mirar con los ojos del “otro”. Y el axolotl no es pez cualquiera, es original y originario, fascina por su misterio y por su diferencia. Pero la obsesión del personaje es extrema, su identificación es total como hombre con ese animal:

La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no

me apoyaba en analogías fáciles. Solo las manecitas (...) Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece(p. 383).

Y el axolotl en este relato es visto como un mutante, objeto y sujeto de la mutación del narrador (Fontmarty, 1996: 80). La metamorfosis del personaje se convierte en una necesidad absoluta, mientras ese cristal los separa y a la vez alude a una posible comunicación, excluyendo todo contacto táctil o lingüístico que pudiera permitirselo. La única posibilidad que tiene el hombre de pasar al otro lado del acuario es por medio de su mirada. Y en esa mirada recíproca el protagonista subraya: “No eran seres humanos, pero en ningún animal había encontrado una relación tan profunda conmigo” (*ibid.*).

Para el protagonista entrar al otro lado es pasar a otra dimensión desconocida, la de los axolotl, cuyos ojos son “una entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas” (p. 382). Veamos un ejemplo para designar este relato de horror dentro del proceso de la licantropía visual:

“Usted se los come con los ojos”, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro (...) Los ojos de los axolotl no tienen párpados (p. 383).

El proceso de transmigración de cuerpos empieza a complementarse, el narrador se desdobra: “Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufría, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua” (*ibid.*). Después de ese acercamiento doloroso, el narrador sabe que ya es parte de ellos, su animalidad ha entrado en su alma y el horror angustiante en el relato se hace una eternidad:

Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la cara de un axolotl, inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del

acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (p. 384).

Y el miedo a lo extraño entra a escena, en la transmutación de hombre en animal sin que el lector se dé cuenta, así es Cortázar (véase *Continuidad de los parques*). El horror entra en lo imaginario del lector; cuando el reconocimiento entre el hombre y el animal llega a ser total. El lector se aleja al llegar a esta parte del relato como lo hace el hombre de la pecera, pues es un fantástico salto a la totalidad del “otro”.

Señala Fontmarty (1996) que es de notar que en los cuentos de Cortázar el elemento acuático siempre se relaciona con la muerte o la soledad final. Sugiere Fontmarty como ejemplos: “La Maga en *Rayuela* se suicida tirándose al Sena”, en el río (final del juego): “Y sí, parece que es así, que te ibas a tirar al Sena”. Idéntico destino final tendrá Andrés en el *Libro de Manuel*. El sueño del suicidio es también tema en el *Relato con un fondo de agua*, en el que el narrador sueña y se ve ahogado en el río. Y en *Axolotl* es el hombre que se transmuta en pez:

Yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía —lo supe en el mismo momento— de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles (p. 384).

REMINISCENCIAS DE UN TEMA YA GASTADO: JULIO CORTÁZAR *ET LE NOUVEAU* VAMPIRE

Muerto entre los vivos o vivo en la muerte, paria entre los monstruos, el vampiro encarna una naturaleza espectral y por ello su cuerpo, además de ser inmune al reflejo del espejo, no consigue jamás desprenderse del frío de la tumba.

Descripción muy acertada que realiza Hervás (1999) y que comulga con el texto que escribe Julio Cortázar (1998) sobre el tema del vampirismo y que no se desliga del vampiro clásico: es así como *El hijo del vampiro*, inserto en *La otra orilla* sigue las características del relato clásico de vampiros, y que de igual manera otro maestro de la literatura latinoamericana como Rubén Darío (1977) recogería en el cuento *Thanathopia*. Ambos relatos mencionados no recrean una historia nueva, siguen en la ruta abierta por Goethe, Polidori, Le Fanu y Stoker. Un muerto sediento de sangre que atormenta a los vivos.

No muestran ni Darío ni Cortázar algo nuevo del tema, como lo hiciera Quiroga y su relato de un vampiro indefinible en *El almohadón de plumas*. Ambos escritores no se salen de esa academia clásica del horror. *Thanathopia* es la historia de esa perversa bella durmiente, como lo es la figura de la vampirela. Mientras que *El hijo del vampiro* nos relata en tercera persona la historia de un ser llamado Duggu Van.

El primer relato es narrado por un personaje de nombre James Leen, un ser atormentado por su pasado, específicamente el vivido en su infancia, cuando descubre que su madrastra es una muerta. Mientras que el segundo relato nos señala como el vampiro Duggu Van embaraza a Lady Vanda, viviendo atormentado con la esperanza de volverle a tener en la imagen de su hijo, que crece en las entrañas de Lady Vanda.

En *Thanathopia* se deja ver las impresiones que el escritor tiene en su época hacia el tema de la muerte:

Tengo el horror de la que ¡oh, Dios!, tendré que nombrar: de la muerte. Jamás me harían permanecer en una casa donde hubiese un cadáver, aunque fuese el de mi amigo más querido. Mirad: esa palabra es la más fatídica de las que existen en cualquier idioma: cadáver... (p. 8).

Este relato es traído aquí a colación, espera demostrar cómo los escritores latinoamericanos no apartaron de su narrativa el tema del vampiro, ya de manera incontable nombrado en este estudio. El cuento de Darío explica cómo el protagonista que vivía en un colegio de Oxford es llevado de nuevo a su casa de habitación. El niño no quiere volver pues siente una ajena atmósfera en la casa de su padre. Al volver se extraña de que su madrastra no salga a recibirle, el padre le consuela diciéndole: “La verás luego (...) Seguro que la vas a ver (...) James, mi hijito James, adiós. Te digo que la verás luego...” (p. 11).

Otra de las características que señala el infante en este relato es la soledad que embarga la casa de sus padres a la hora de su llegada. Un horror se abriga en los pensamientos de James. Al final del relato el niño grita horrorizado cuando aparece ante él su madrastra, la mujer vampira:

Y luego brotó de aquellos labios blancos, de aquella mujer pálida, pálida, pálida, una voz, una voz como si saliese de un cántaro gemebundo o de un subterráneo:

—James, nuestro querido James, hijito mío, acércate; quiero darte un beso en la frente, otro beso en los ojos, otro beso en la boca...

No pude más. Grité:

—¡Madre, socorro! ¡Ángeles de Dios, socorro!... (p. 12).

El grito del infante es dramático, la imagen de la muerta es horrorífica: “Y mi madrastra me miró. Mis mandíbulas se afianzaron una contra otra. Me poseyó el espanto: aquellos ojos no tenían brillo alguno” (*ibid.*). El joven James entiende que se encuentra con una vampira, entiende que su padre le ha resucitado para tomarla como

esposa, una relación necrofílica donde se acentúa la imagen del padre en el horror extremo:

—No —grité más alto, ya en lucha con los viejos de la servidumbre—. Yo saldré de aquí y diré a todo el mundo que el doctor Leen es un cruel asesino; que su mujer es un vampiro, ¡que mi padre está casado con una muerta! (*ibid.*).

Esto fundamenta más nuestra hipótesis: la de que autores del continente latinoamericano han escrito sobre esta temática, ir a Darío y volver a Cortázar es señalar que sus historias de miedo están basadas en el mítico vampiro. Por su parte en *El hijo del vampiro* se recrea al igual que *Thanathopia* la historia clásica de vampiros. Ya se ha señalado que es la historia de un nosferatu llamado Duggu Van. El relato explica como este ser del mal irrumpe en la alcoba de su víctima y por medio del acto sexual la deja embarazada. El vampiro es descrito de la siguiente forma:

El rostro de Duggu Van no era agradable. La mucha sangre bebida desde su muerte aparente —en el año 1060, a manos de un niño, nuevo David armado de una honda-puñal— había infiltrado en su opaca piel debajo del agua. Lo único vivo, en esa cara, eran los ojos. Ojos fijos en la figura de Lady Vanda, dormida como un bebé en el lecho que no conocía más que su liviano cuerpo (p. 33).

No vamos a ir más allá de lo ya dicho, el texto de Cortázar sigue los modelos antiguos del relato vampírico: erotismo perverso, enfrentamiento del bien y mal, no existe respuesta con base en la medicina, el protagonista es un ser sediento de sangre. El relato señala cómo el vampiro embaraza a Lady Vanda, y este hijo del mal empieza a consumir a la madre desde el vientre. Como el *alien* llevado al cine que devora los cuerpos de los humanos, asimismo el cuerpo del niño-vampiro termina por devorar y ocupar el espacio/tiempo de la figura materna. Vuelve este relato a colocar en una encrucijada a la ciencia, que no tiene explicación lógica al fenómeno:

En el castillo hubo congreso de médicos y peritajes poco agradables y secciones conjuratorias y anatemas, y además una enfermera inglesa que se llamaba Miss Wilkinson y bebía ginebra con una naturalidad emocionante. Lady Vanda estuvo largo tiempo entre la vida y la muerte... (p. 34).

El mayor horror se consuma en el acto caníbal del niño-vampiro en el vientre de Lady Vanda, quien le va tomando la vida (sangre) desde adentro, y va ocupando su plano real al irrumpir en su cuerpo. Veamos los siguientes ejemplos:

1) El hijo crecía, pausado, en Lady Vanda. Una tarde oyó Miss Wilkinson gritar a su señora. La encontró pálida, desolada. Se tocaba el vientre cubierto de raso, decía: —Es como su padre, como su padre... (*ibid.*), y 2) Lady Vanda estaba día a día más blanca, más aérea. Los médicos maldecían, los tónicos cejaban. Y ella, repitiendo siempre: —Es como su padre, como su padre... (*ibid.*).

Es Miss Wilkinson quien descubre que el pequeño vampiro está desangrando a la madre: “Lady Vanda apenas podía hablar ya, no le quedaba sangre” (p. 35). Y esto conlleva a un final donde se transmuta un cuerpo a otro, es la ocupación del otro como característica del horror:

Los médicos, reunidos en un ángulo del lecho, trataban de demostrarse unos a otros que no tenían miedo. Empezaban a admitir cambios en el cuerpo de Lady Vanda. Su piel se había puesto repentinamente oscura, sus piernas se llenaban de relieves musculares, el vientre se aplanaba suavemente y, con una naturalidad que parecía casi familiar, su sexo se transformaba en el contrario. El rostro ya no era el de Lady Vanda. Las manos no eran ya las de Lady Vanda. Los médicos tenían un miedo atroz.

Entonces, cuando dieron las doce, el cuerpo de quien había sido Lady Vanda y era ahora su hijo se enderezó dulcemente en el lecho y tendió los brazos hacia la puerta abierta.

Duggu Van entró en el salón, pasó ante los médicos sin verlos, y ciñó las manos de su hijo (*ibid.*).

La irrupción del otro en el relato cobra el mayor horror, más cuando la criatura destruye en totalidad el cuerpo de la madre. Este matricidio da pie a que el hijo siga viviendo y de la mano del padre

continúe esa genealogía maldita. Con este texto Cortázar permite que no se le aleje como escritor de cuentos del horror en el ámbito vampírico.

CORTÁZAR COMO POE, O EL ESPEJO QUE SE INVIERTE EN EL CUENTO BREVE DE HORROR

Entre los grandes cuentistas, Cortázar siempre resaltó su admiración al gran maestro de la literatura del horror Edgar Allan Poe, quien moldeara la literatura moderna con nuevos rasgos, uno de ellos el psicológico. En su *Diario final* (1984) el escritor seña-laba que:

Desde muy niño tuve que aceptar mi soledad en ese terreno ambiguo donde el miedo y la atracción morbosa componían mi mundo de la noche (...) la lectura clandestina, a los ocho o nueve años, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Allí lo real y lo fantástico (digamos *La rue Morgue* y Berenice, *El gato negro* y Lady Madeline Usher) se fundieron en un horror, unívoco, que literalmente me enfermó durante meses y del que no me he curado del todo.

Ya está del todo dicho en estas palabras anteriores, ya se señaló en este estudio la similitud de la *Casa tomada* con *La caída de la casa de Usher*. Así se observa de igual manera la relación del animal con el hombre en *El gato negro* y en *Axolotl*.

Es bien sabido que entre 1953 y 1954 el narrador argentino prologó y tradujo los cuentos de Poe, lo que permitirá que él se deje llevar por la gran pluma creadora de este autor de lo macabro.

Sin duda alguna, esta es una de las máscaras que usará Cortázar al crear su obra cuentística; al respecto señala en su conferencia intitulado El Sentimiento de lo Fantástico (2003) lo siguiente:

El cuento, como género literario, es un poco la casa, la habitación de lo fantástico. Hay novelas con elementos fantásticos, pero son siempre un tanto subsidiarios, el cuento en cambio, como un fenómeno bastante inexplicable,

en todo caso para mí, le ofrece una casa a lo fantástico; lo fantástico encuentra la posibilidad de instalarse en un cuento y eso quedó demostrado para siempre en la obra de un hombre que es el creador del cuento moderno y que se llamó Edgar Allan Poe. A partir del día en que Poe escribió la serie genial de su cuento fantástico, esa casa de lo fantástico, que es el cuento, se multiplicó en las literaturas de todo el mundo y además sucedió una cosa muy curiosa y es que América Latina, que no parecía particularmente preparada para el cuento fantástico, ha resultado ser una de las zonas culturales del planeta donde el cuento fantástico ha alcanzado sus exponentes más altos.

Y sin duda la cuentística fantástica nacida en el continente latinoamericano y el Caribe ha rebasado los límites de lo real y lo no real, caso concreto el escritor antes mencionado. A veces los lectores llegan a sorprenderse imaginando que un día verán su último sueño y lo reconocerán de inmediato, al leerlo en un texto. Quizá no hay que ir muy lejos, muchos de esos sueños ya están escritos.

**EL FENÓMENO VAMPÍRICO
EN LAS LETRAS DE LA CIUDAD DE
SALVADOR GARMENDIA**

*Es muerte todo lo que observamos en la vigilia,
mas lo que vemos en tanto dormimos es sueño.*

HERÁCLITO, SEGÚN CLEMENTE

Salvador Garmendia: escritor para el fin del milenio

*¿Por qué caímos así, rendidos, en sueño que antes
nunca habíamos conocido ni padecido?*

POPOL-VUH

Al hablar de la narrativa de Salvador Garmendia el horror ya no será lo que era antes. Los tiempos de hoy han hecho que los conceptos del bien y el mal se hagan esquivos y difíciles de identificar. La obra de Garmendia comienza a mostrarnos el apogeo del siglo xx, viene a dar una nueva visión del motivo literario del vampiro y de la temática del mal. Asimismo lo han hecho otras artes, como el cine: ¿es acaso Hannibal Lecter el mal? Uno de los íconos de los asesinos en serie del siglo xx (haciendo olvidar por un instante al famoso Jack), Hannibal Lecter, es un psicópata despiadado, inmisericorde. ¿Es un animal Lecter?, es la pregunta que nace. No, los animales no disfrutan matando, matan según el instinto que le ha dado la naturaleza para sobrevivir. En cambio Hannibal Lecter es un hombre, un ser con sentimientos humanos. Vive por y para la belleza. Ama el arte, la buena comida, la música, su espacio de convivencia es un museo (un nuevo espacio para el horror). Se enamora de Clarice Starling. Y, se pregunta el espectador: ¿Hannibal Lecter en realidad nos cae mal?, si al final termina desdoblándose y actúa como el héroe, aun cuando es un antihéroe. Sigue sus leyes y apetitos. Es Lecter la maldad absoluta. Esta película ha llevado a replantear el motivo del horror en este fin de siglo y de milenio, apocalíptico. Es en este punto cuando se empieza a entender la narrativa de Salvador Garmendia (1928-2001) y su relación con la poética del mal.

En la obra literaria de este escritor se comprende que el mundo de hoy es un lugar extraño y volátil, donde es difícil reconocer

quién es el monstruo y quién no. ¿El malandro, el dictador, el presidente, el presentador de televisión, la prostituta, el escritor, el policía, el banquero, el diputado? Es la realidad misma, lo que expresa Salvador Garmendia, su contexto de lo fantástico. En palabras de Víctor Bravo (1993) se señala que: “La expresión de lo fantástico nos introduce en el ámbito de los estremecimientos donde la alteridad irrumpe, con sus imprevisibles formas, para señalar el lugar donde lo real muestra sus resquebrajaduras” (p. 15). Garmendia se vale del motivo del vampirismo, que representa esa alteridad, pues es el vampiro quien irrumpe en la vida de la víctima.

La figura del vampiro ha sido una mezcla de historia y fantasía, contada por diferentes culturas como se ha expuesto a lo largo de este estudio. El vampiro ha sido representado como el mal que se opone al bien, lo pagano contra lo religioso, la oscuridad contra la luz. ¿Pero es el vampiro hoy un símbolo del mal? Recordemos al personaje Louis de la novela *Confesiones de un vampiro* de Anne Rice (1975). Él es un ser romántico e inocente aun cuando es un ser de la monstruosidad. En todo caso, su antagonista Lestat, enmarcado en el vampiro clásico, es quien engaña al lector al parecer un ángel siendo un verdadero demonio, delegado de la maldad absoluta. En cambio, Louis sigue siendo humano en el fondo y su transformación incompleta hace que el lector-espectador observe a ese vampiro como un ser del bien. El vampiro literario es un seductor por naturaleza que traspasa las paredes del tiempo, ejemplo que encontramos en el amor inmortal de Drácula por Lucy, una mezcla sensual de erotismo y placer, llegando al amor o al odio. Se teje así una relación donde la maldad no importa (Pulido, 1998: 8). El erotismo perverso entra en escena.

En Quíbor, estado Lara, donde nació Salvador Garmendia, se han encontrado rastros arqueológicos de un “dios murciélago” adorado por los indígenas. Sus creencias presentaban a

este animal como portador y acompañante del más allá (Lander, 1991: 33).

Es así como la imagen del vampiro en la literatura venezolana no es desconocida. Ya a finales del siglo XIX, en Caracas, en los diferentes diarios Julio Calcaño nos lega dos historias: *La danza de los muertos* y *Tristán Cataletto*, así como el escritor tachirense Luis López Méndez escribió una serie de cuentos vampíricos en la ciudad de Bruselas: *La balada de los muertos*, *El último sueño* y *El beso del espectro*, escritos coetáneos del *Drácula* de Bram Stoker, antecedentes de Salvador Garmendia. Cabe destacar en Venezuela la obra de teatro *La otredad y el vampiro* (1994) de Yolanda Pantin, donde se muestra la incertidumbre del vampiro, en un ambiente escatológico de un posible fin de los tiempos, como se podrá observar en el fragmento siguiente:

VAMPIRO: – Una vez, siendo niño, me atreví a asomarme al espejo. (Pausa)
No había nada delante de mí. No sé cómo soy.

En este segmento observamos otro elemento del vampirismo, el espejo, cuyo límite separa el mundo visible del mundo invisible, símbolo muy utilizado en la literatura de Salvador Garmendia. El espejo evoca las imágenes espectrales de la ilusión (Medvedov, 1997: 20), y el vampiro no puede reflejarse en él pues no es una criatura viviente, su cuerpo es ilusorio, es ficticio.

Salvador Garmendia en el cuento *Claves* (1979) deja a un lado el cuerpo. En este instante pesa más el pensamiento y el espíritu, aún cuando Víctor Bravo (1995) plantea que “es frecuente encontrar, en los textos de Garmendia, cuerpos que emanan poder o armonía y que, inesperadamente, muestran sus vertientes de la insignificancia o la monstruosidad” (p. 8). Parece ser que en este relato esta teoría no es válida y el cuerpo se pierde en las sombras, el amante es inmaterial, es irreal, solo existe en la mente de Emilita.

Los vampiros quieren morir. Aborrecen la errancia eterna por los espacios intermedios de la sombra. Necesitan de un cuerpo y por él se arrastran hasta el fin del mundo (Medvedov, 1997: 21). Este

ser se presenta de noche irrumpiendo en el sueño de los hombres, para que se le permita la entrada al mundo real, y así poder romper la puerta de su dimensión espiritual y adentrarse en la dimensión corporal. Por ello sus víctimas hablan con ellos al revés según el relato de Garmendia, pues el vampiro es un signo contrario de lo que se puede representar en el mundo del orden establecido. El vampiro, al no existir en el contexto real, no puede mostrar su imagen. Para él, el espejo es un castigo.

Cuando se registra la causa deliberada de horror en Garmendia, se ventilan necesidades muy serias del ser humano, ya que se está frente a un hecho universal: el miedo.

Esquemmatizando, aparecerían tres grandes fases:

1. Causa de terror en sociedades naturales. Casi siempre, en un contexto sociorreligioso.
2. Concreción de personajes y mitos horroríficos. Tradiciones que llegan hasta fechas recientes, con traslación inmediata al *folklore* o la literatura.
3. Comercialización y difusión masiva de la temática horrorífica, desde lo audiovisual y escrito. No es de extrañar que un escritor como Stephen King venda de tal manera sus libros; el gusto por el horror es claro en este ámbito, así sean llamados estos argumentos “literatura del margen”; textos como estos muestran que el libro y la lectura no han muerto.

Hoy, los medios de comunicación se apoderan de esa herencia, integrándola en sus finalidades consumistas: planos cinematográficos escalofriantes, con rostros mutilados o monstruosos, efusión de sangre, amputaciones o cualesquiera seres o acciones repelentes.

Los *X-men* (*Los hombres X*) son un ejemplo claro de ello. En un futuro escalofriante una raza de mutantes se apodera y somete a la raza humana.

La serie insípida del canal Fox intitulada *Buffy, la cazavampiros*, llena la audiencia del medio televisivo, aun cuando son capítulos desastrosos que tergiversan el mito del vampiro, pero que atraen al

televidente, no importa si se destruye y aniquila hasta el cansancio el vampirismo.

Otro ejemplo puede ser *Thriller*, el celebrado videoclip de Michael Jackson, con sus muertos semicorruptos.

Garmendia utiliza el motivo del horror, no porque sea rentable, sino porque atrae y atrapa al lector. Considera el autor que es valadero.



Claves para descubrir al vampiro que anida en Salvador Garmendia

*¡Vete, demonio de las abiertas fauces, atrás!...
Las palabras de los dioses yo traigo a Ra (Luz),
un mensaje al amo de esta casa...
para rechazar a los demonios.*

CAPÍTULO XXXIV

EL LIBRO DE LOS MUERTOS

El relato que nos ocupa es *Claves*, inserto en *El brujo hípico y otros relatos* (1979). Narra la visita nocturna de un ser monstruoso a la alcoba de un matrimonio, en el contexto de la ensoñación, un ser que se pierde en las sombras. Este ser de lo confuso necesita de un cuerpo e irrumpe en la vida sentimental de Emilita, para poseerla y así tener un cuerpo; se vuelve “ladrón de cuerpos”, siguiendo la tesis de Anne Rice. Vuelve a reencarnar el horror sin rostro en la literatura.

El vampiro también suele ser relacionado con el demonio. En la Antigüedad se pensaba en los demonios impúdicos y lascivos que tenían connubio nocturno con mujeres casadas y solteras. En el caso que nos ocupa, la víctima (Emilita) es ajena a su elección como compañera erótica del diablo. Lo más habitual según Alberto Couste es que el íncubo sea una visita nocturna, o todo lo más un compañero sigiloso de las duermevelas. Tales estados intermedios entre la vigilia y el sueño suelen ser aprovechados por estos seres de la noche, que rara vez admiten ser vistos por otra persona que no sea la elegida, y suelen sumir en un profundo sopor a quien comparte el lecho de la deseada. El sueño es un momento de la debilidad humana que los demonios aprovechan para adueñarse de sus actos. Los sueños, a veces en formas muy oscuras y simbólicas, revelan según el psicoanálisis los deseos más secretos del sujeto (Velásquez, 1959: 82).

El vampiro es sinónimo de desorden, como se puede constatar en el cuento *Claves* de Salvador Garmendia, cuando el esposo descubre que su esposa habla al revés, su lenguaje es incoherente y sin sentido:

Noches más adelante descubrí, guiándome por agrupaciones disílabas de significado elemental, que los tales vocablos insólitos pertenecían del todo a nuestra lengua, aunque eran pronunciados de derecha a izquierda. Cabeza, por ejemplo, era azebac; oiranidroartxe, extraordinario, y así sucesivamente (p. 6).

Es aquí donde el esposo se da cuenta de la presencia de otro ser, un ente de sombras, y da entrada a la duda y los celos. Otra criatura ha irrumpido en su alcoba, su lecho y los sueños de su mujer.

La mayor parte de los textos vampíricos comienzan con un sueño, es así como observamos el espacio onírico de Lucy ante la presencia de Drácula, y que las primeras apariciones de *Carmilla* –nombre del personaje en la obra de Joseph Sheridan Le Fanu– ocurren en sueños. El sueño es la entrada del *Nosferatu* (1972) de Herzog. También en sueños se presenta Lestat a Louis en *Entrevista con el vampiro* (1992).

En efecto en la mayor parte de temas sobre vampirismo se comienza con el ritual del sueño, luego siguen los motivos de locura, delirio y pasión, culminando casi siempre con la muerte de la víctima. Lo onírico está ligado a lo vampírico, y en la introducción del cuento *Claves* se da esa atmósfera de ensueño:

A causa de mis frecuentes insomnios, descubrí una noche que Emilita, mi mujer, hablaba dormida. En un primer momento, al sentirla hablar como si se incorporara en medio de la atmósfera pálida del sueño, pensé sonriendo en un lisiado que se levanta de su silla de ruedas y comienza a caminar por primera vez en su vida (p. 5).

Surge así lo siniestro. En la acción anormal que embarga el ambiente del relato, esa ensoñación del esposo es llevada a un delirio ocasionado por el desvelo. Esto conlleva a que él no esté consciente de la realidad y dude. Es allí donde el esposo indaga sobre la extraña presencia, ya que él está semidormido. Es así como a lo largo del

texto asistimos a un desdibujamiento del límite entre el sueño y la vigilia, a transfiguraciones de los sueños (metamorfosis o presencias del “doble”, inesperadas causalidades o visiones exasperantes) de pronto instaladas, con violencia, en la previsible cotidianidad de la vigilia (Bravo, 1993: 108-112). Veamos cómo se observan en el relato *Claves* estos elementos:

En el curso de las primeras noches, todo lo que llegó a mi oído fueron frases entrecortadas (...) hasta que un par de meses después ya hilvanaba largas conversaciones (...) aquellos extraños renglones estaban constituidos por esqueletos de fonemas, formas sin alma, encalambradas y a veces siniestras (p. 5).

El ser (vampiro) ya ha irrumpido en la atmósfera del protagonista. El cónyuge observará la evolución de cómo su esposa va siendo vampirizada. El esposo empezará a inquirir y preparar un plan para aniquilar a su antagonista.

Así como en el cuento *Claves* podemos buscar en otros relatos de Salvador Garmendia el fenómeno vampírico, por ejemplo en el relato *Hotel La Estación* (1991), en el mismo podemos observar cómo aparece un hombre que se mira ante un espejo. Este hombre es observado por su amante que, entre risas, le dice que él no se ha acostado con nadie, pues ella está muerta. Esta relación necrofílica deja en el lector un sabor a asco: “—¿Quieres saber por qué? —preguntó la mujer— Porque yo estoy muerta, catire. Mírame. Quiero que me recuerdes siempre. Ahora tengo que irme” (p. 22). Continúa la historia cuando el amante se va al amanecer y ella, como un fantasma, desaparece. Aquí observamos un elemento vampírico: la mujer está muerta; la mujer existe, aunque no en el contexto del amante, en un mundo del orden; y como un vampiro desaparece al alba (ese instante de la aparición del lucero de la mañana, cuando lo ambiguo ocupa un lugar entre la oscuridad y la luz), y la noche al igual que los amantes se despide hasta el día siguiente, el vampiro

se retira hasta la otra noche cuando de nuevo se encontrará con sus víctimas oníricas.

Otro texto es el cuento *La mirada* (1983), donde un hombre lleva a su amante a un cuarto de hotel, allí la desviste y la contempla con su mirada de vampiro que convive con las sombras: “La mira sin pausas, limpiamente como solo puede hacerlo el ojo frío y destructor...” (p. 11). Al poco rato, el cuerpo de la amante se ve fragmentado, pierde la unidad de ser, se expande, tiende a desaparecer, y el amante como un vampiro cierra los ojos y piensa que dormirá hasta que lo despierte otra víctima: “Cuando delante de él no hay más que aire y luz del día (...) Cierra los ojos y piensa que dormirá hasta que lo despierten” (*ibid.*).

Como se puede observar, el elemento vampírico está presente en los distintos textos garmendianos expuestos, pues usa diferentes símbolos que caracterizan este tema: no solo es la oscuridad, la noche, el espejo... es también mostrar lo contrario a la realidad, lo contrario a la luz, lo contrario al bien, el vampiro. Un vampiro que entra en lo cotidiano de hoy.

Desde el inicio del cuento *Claves* y en su evolución de relato de suspenso hasta el esperado final, se aguzan los sentidos del lector cuando la posesión vampírica del personaje va en aumento. Así se va introduciendo en el personaje de Emilita la imagen del mal, y esta va evolucionando hasta el desconcertante final, donde como cualquier vampiro (amante) está presto a resucitar. Esto lleva a pensar al lector que el mal en su total concepto no es destruido. Emilita alerta al vampiro, su amante nocturno, pues la luz del espejo (luz falsa) no lo destruye en su totalidad: “En aquellos instantes, Emilita le decía a su desconocido acompañante: —No te inquietes. Él ha descubierto el truco del espejo. Hablaremos en clave, de ahora en adelante”.

Por medio del espejo el esposo ha descubierto al vampiro, mas no le ha destruido, el intruso permanece aún existente, en lo

fantasmagórico, y recuérdese que al vampiro lo destruye en su totalidad el sol, el fuego (la luz).

Según el *Diccionario de símbolos* (1988) de Udo Becker, el espejo es definido como el pensamiento y la capacidad para formar imágenes y refleja –“reflexionar” tiene el mismo origen– la realidad. Símbolo del conocimiento, incluso el de sí mismo, la conciencia, la luz, la verdad y la claridad. Por lo tanto el vampiro al no reflejarse no es consciente, no existe, no tiene imagen, es falso, es oscuridad, vive en las sombras. El espejo es el gran símbolo que figura lo contrario de la realidad, observamos en él un mundo muy distinto y fantástico al de nuestro entorno, cuestión que se puede apreciar muy bien en el texto *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

La interpretación del mito vampírico moderno obliga a ciertos toques técnicos que facilitarían la lectura y la comprensión del verdadero sentido de las imágenes involucradas en la trama (Medvedov, 1997: 17). Hoy día el símbolo del vampiro literario pareciera ser el mismo de años atrás, cuando no es así. Las nuevas lecturas de este fenómeno han hecho cambiar la forma de ver al vampiro. Hoy día el vampiro postmoderno, por llamarlo así, no se destruye con una estaca sino con la luz que nos da la inteligencia, la sabiduría de la Internet y las nuevas tecnologías; la computadora es un nuevo espejo, nos muestra otro mundo y da las herramientas para destruir miedos infundados en el colectivo, el caso de la información; bastaría ejemplificar el motivo en películas como *Vampiros* de John Carpenter y *Blade: El cazavampiros* con Wesley Snipes. Sobre todo en *Blade II*, donde por primera vez en una película no se hace mención a Dios y se destruye al vampiro desde la ciencia; la información de la red será fundamental para destruir a unos clones vampiros que intentan apoderarse del mundo de los vivos.

El vampiro literario de hoy está preso en un mundo de claves y comunicaciones cibernéticas, no puede entrar al mundo real, por eso lo hace en el espacio onírico. El vampiro hoy es un efecto

paranormal visto así desde la ciencia. Miguel Seguí (2001) en un artículo titulado *Leyendas urbanas* plantea: “... un moderno *folklore* que también ha llegado al mundo del misterio. En la mayoría de los casos son historias (...) que se han convertido en el espejo de los temores y esperanzas del hombre moderno” (p. 32).

En Internet se halla una vasta información sobre lo extraño y lo horrorífico, los casos de sectas satánicas que han bebido sangre en sus rituales son uno de los temas con mayor atracción hacia la sangre que ha dejado atónita a la población mundial, o la imagen del “chupacabras”, un ser híbrido, de un origen terrestre o extraterrestre, que hace estragos en diferentes lugares del planeta, atacando animales para chuparles la sangre. El chupacabras es el representante del vampiro en la mentalidad del hombre moderno:

Estas historias forman parte de un nuevo *folklore*, unas leyendas adaptadas a la vida moderna de las ciudades que manifiestan los temores, las inquietudes (...) de las personas que viven en la sociedad actual. Los miedos a la tecnología o la degradación del medioambiente, las fantasías clásicas pasadas por el tapiz de la modernidad y los prejuicios de siempre (Seguí, 2001: 32).

Se manifiestan estos horrores en un fin de milenio caótico. El mismo Salvador Garmendia (entrevistado por Carmona, 2001) señala que:

Siempre intenté infringir las apariencias, romperlas para penetrar en una zona de la realidad donde no todo es tan claro y visible. Hay misterio detrás de los objetos y las horas. La realidad del tiempo y las cosas no es exactamente como se nos presenta, es engañosa, está saturada de fantasmas y sueños (p. 7).

Nada de todo esto sería tan significativo si el éxito de temas tales hubiera quedado atrás. Muy al contrario: llega a nuestros días. Hay espacios de televisión dedicados especialmente al motivo del horror (preferiblemente, a altas horas de la noche: se prolonga en la realidad la idoneidad de las sombras). Algunos personajes de hoy cuentan por cientos de miles sus entusiastas (sus consumidores). A propósito del

vampiro Lestat, en la red observamos como sus devotos encuentran en sus libros todo lo que buscan: adicciones, inmortalidad, sociedades secretas y homosexualidad.

Han aparecido ya elementos suficientes para registrar cómo los mitos del motivo del horror se agitan en torno a una esfera religiosa. Pueden hallarse miles de páginas en Internet que se dedican a esta horrormanía, por ejemplo <http://www.tumbaabierta.com>, una página que trabaja los temas del horror y la ciencia-ficción, para la que el autor del presente trabajo escribe artículos sobre esta temática.

Si nos detuviéramos en las leyendas sobre hombres-lobo (la licantropía), por ejemplo, tropezaríamos con su relación respecto al ciclo lunar, lo cual remitiría de inmediato a uno de los ámbitos más frecuentes de las religiones naturales (luna, aguas, animales nocturnos, ciclo menstrual, mujer, fecundidad) o el vampirismo, que no fue ajeno a Garmendia.

Entrevistado por Cástor Carmona (2001), Garmendia responde a cuándo se descubre a sí mismo como escritor, con estas palabras: “Fue un poco antes, durante una tarde brumosa de 1971”. Los años setenta, cuando comienza a escribir *Memorias de Altagracia*, una década inundada por revistas del género del horror en la ciudad capitalina como: *Vampus* (relatos de terror y suspense) y *Monsters del cine*. No es ajeno que incluya en su libro *Los escondites* un relato como *La novia de Frankenstein (sic)* (1983). Allí recrea a un Doctor Frankenstein (*sic*) en una ciudad, que no es otra que Caracas. Vuelve a resucitar el mito desde su perspectiva pero sin olvidar los cánones clásicos. Garmendia señala: “Quise mostrar en mi escritura de entonces el espectáculo de la Caracas levantada sobre ruinas y poblada por hombres que al llegar a casa, durante la noche, no encontraban el hogar que habían dejado durante la mañana” (*ibid.*). Este argumento se da en el relato *La novia de Frankenstein (sic)*, cuando el Doctor Frankenstein (*sic*) regresa a su hogar y observa cómo

tres forajidos irrumpen en la pieza tras haber derribado de un golpe ambas hojas de la puerta (...) derriban al doctor mediante un certero garrotazo (...) uno de ellos repara en la criatura que duerme en la cama (...) despavoridos los rufianes escapan a tropel por la ventana... (pp. 13-17).

Juega Garmendia juega con este ícono del horror y lo adhiere al contexto de la rutina diaria de una Caracas caótica. La vida urbana de los seres anónimos y fracasados que la pueblan. Narra sus miedos y pesadillas, una visión particular del mal, de un Dios inexistente y la historia del ateo, del otro que no cree en Dios (Sichére, 1996: 10). Ese “otro” o “sujeto ateo” es uno de los elementos usados por Garmendia, y esa imagen del “otro”, de “ese sujeto, (que) es como se nos plantea hoy a nosotros la cuestión del mal” (Sichére, 1996: 10). Idea que nace ya con Nietzsche al anunciar la muerte de Dios. Y esa cuestión de la identidad perdida siempre se plantea en relación con el otro (Augé, 1998: 25).

Esa dualidad del otro que se da entre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, según la novela de Stevenson, cuya referencia es más bien de tipo psicoético que religioso: el desdoblamiento de este personaje sim-boliza la condición cercenada del hombre, atraído de manera simultánea por el bien y el mal. Acaso el sueño de Emilita en el cuento *Claves* no se coloca entre estos dos paradigmas que escribió Stevenson. Dos hombres en su alcoba, uno su esposo y el otro el amante, o son la misma persona al final, como el caso de Jordán en *El almohadón de plumas* de Quiroga, si se estudia este texto desde lo “erótico perverso”, una constante del vampirismo. Pero en tan grave planteamiento antropológico no queda lejano un final cuestionado sobre los orígenes, donde aguardaría, al cabo, la indagación religiosa. En *El señor de los anillos* de Tolkien se representa ese opuesto de bien y mal, pero con un trasfondo religioso implícito. Sichére (1996) sugiere a este discernimiento que:

Ese pensamiento no se debe a una libre decisión del hombre, sino que es una manera que el hombre tiene de considerarse verídicamente en su relación con “lo otro” diferente del hombre, es a la vez insistencia de una realidad opaca,

lugar de horrores y angustias, llamamiento, por fin, de una palabra que le hace interrogarse sobre su destino” (p. 10).

En fin, toda la oscura variedad de la brujería occidental —que renace de sus cenizas, si acaso hubiera muerto alguna vez— se resuelve en demonismo (religión “anti” o religión del mal): las brujas se hacen tales mediante su enlace con Satanás y el aquelarre consiste en una reunión —a medianoche, plenitud de las tinieblas— para entregarse con los demonios a toda clase de desvaríos carnales; que podría ser otra de las hipótesis de la posesión de Emilita. Las formulaciones blasfemas que sazonan estas expansiones recuerdan la dependencia de todo el complejo respecto del cristianismo dominante: como rebelión o desafío contra este. La “misa negra” es una contrahechura de la misa cristiana, en obsequio al Príncipe de las Tinieblas, Satanás, el demonio.

No podemos apartar de este planteamiento la figura del vampiro de los textos narrativos. La figura vampiresca es mítica. Su uso en textos de diversa naturaleza expresiva pone de manifiesto una estructura del mito descrita en los famosos análisis de Lévi-Strauss y Vladimir Propp. Estos análisis basados en elementos de alejamiento, prohibición, trasgresión de la prohibición, información sobre la víctima, complicidad, enfrentamiento de las fuerzas y los signos del deseo y lo erótico (Medvedov, 1997: 16-21).

El esoso va a vivir todas estas emociones, cuando en su insomnio irrumpe la relación amorosa de su esposa Emilita y su amante, por ello le es fácil indagar el motivo del engaño:

Esta especie de deyección del inconsciente la acompañó durante cierto tiempo. En el curso de las primeras noches, todo lo que llegó a mi oído fueron frases entrecortadas pronunciadas a media voz, en impulsos que se desvanecían fácilmente a modo de ligeros globos que se desinflan; todo ello envuelto en cierta timidez balbuciente, como si en los espacios del sueño ella recobrara su etapa adolescente (p. 5).

En este fragmento observamos el alejamiento al que se refiere Propp, un alejamiento del consciente. Cómo es desechado este para internarse más allá del inconsciente, así como la prohibición al lenguaje, por ello se debe expresar de otra manera, pues le es prohibido transgredir los límites. Esa comunicación debe permanecer en una atmósfera onírica, en esa noción de extrañamiento al que nos ha llevado el escritor. Así es como llega a descubrir el esposo, al final de este fragmento, al amante: “No tardó, sin embargo, en madurar y obtener soltura, hasta que un par de meses después ya hilvanaba largas conversaciones, cuyo interlocutor, por supuesto, permanecía en la sombra” (*ibid.*).

El vampiro ha necesitado de cierto tiempo para completar la posesión de la vida y el cuerpo de Emilita. Se ha interrelacionado con ella para conocerla más (lo que Propp llama “información sobre la víctima”) y la complicidad entre la mujer y su amante, que no es otro que el vampiro. Ya el mismo Salvador Garmendia la describe: “... cuyo interlocutor, por supuesto, permanecía en la sombra. No creía equivocarme al sostener que el personaje oculto era uno mismo cada noche; fuera de toda duda, un hombre” (*ibid.*).

El enfrentamiento de fuerzas está dado entre el esposo, símbolo de coherencia (luz), y el amante nocturno (vampiro), símbolo de incoherencia, de nubosidad, de sombras. Estos elementos antagónicos han generado una literatura en una atmósfera de horror y angustia. Salvador Garmendia es contagiado por este virus vampírico, lo que Freud llama “lo siniestro” (miedos o terrores nocturnos que nacen en nuestra infancia). Y expresa: “Todos los seres humanos, al hallarnos sobre el peñasco de la vida iniciamos un viaje hacia la niñez, nos dejamos resbalar hasta caer por el abismo de la nostalgia” (entrevistado por Carmona, 2001: 6).

La mayor parte de la literatura sobre el motivo del horror ha nacido a partir de un sueño (ya se ha visto en Poe y Cortázar), y en efecto esta literatura ha salido por completo del mundo literario de

los sueños para entrar en la mitología popular, durante una transición de una pesadilla —las historias de *Frankenstein* y *Drácula* partían de pesadillas que habían tenido los autores— a un cuento de hadas moderno (Frayling, 1997: 15). El horror moderno ha nacido a partir de creencias populares de espantos. En Venezuela, por ejemplo, el origen de muchos miedos infantiles nace por conductas erróneas de los adultos, como asustarlos con el lobo feroz, con el ogro, el coco, las brujas, el cuarto oscuro, el diablo, el silbón, la llorona, la sayona... Algunos “críticos han escrito que el talento (...) para lo terrorífico guarda cierta relación con una capacidad para abordar abiertamente los temas sexuales” (Frayling, 1997: 16), y que muchos de estos problemas comienzan en la infancia. El mismo Salvador Garmendia (1986) al hablar de su niñez nos dice:

En mi época los niños tenían mucho espacio para la imaginación, para el sueño (...) era un mundo muy impreciso, el de los vivos y el de los muertos, y uno no acertaba a comprobar si estaba en uno o en otro (p. 247).

Plantea Víctor Bravo (1993) que Salvador Garmendia funda un territorio “otro” donde lo “real” importa, sí, pero como límite (p. 193). Es decir, a partir de esa demarcación se trastoca la realidad, se fragmenta e irrumpe la expresión de lo fantástico.

El texto *Claves* está inserto dentro de un panorama fantástico, antagónico a la realidad social, pero no a la realidad psicológica del ser humano. Se observan temas con problemas de lo erótico y lo sexual del esposo, quien por medio de sueños desata toda una carga de sensibilidad en el amante ficticio de su esposa, y que dentro de su delirio observará su sexualidad reprimida en su esposa estando con otro hombre; no le ve el rostro porque al final es su propio espejo que le muestra lo que él no es; allí irrumpe el vampiro, en esa alteridad. Los restantes datos, accidentales, completan este cuadro erótico: el lugar de la posesión vampírica, aniquilada del pensamiento por el esposo para dar cabida a otro; connotaciones de la acción de placer que se deriva de la misma duda, añadido en estos seres a la

satisfacción de su necesidad vital; violencia física ejercida (el encuentro sexual como lucha). Observemos que a pesar de la prudencia de Bram Stoker en su narrativa (no en vano escribía para un público victoriano), se intuye el orgasmo en el encuentro vampírico (las versiones cinematográficas, que ya no necesitan prudencia alguna, son muy elocuentes: vemos y oímos las manifestaciones orgásmicas). Semejantes experiencias se hacen más arrasadoras en unas jovencitas caracterizadas como honestas, ingenuas y tiernas: generalmente, las víctimas son descritas así. Mina, el personaje femenino de *Drácula* evoca una persona muy dulce y muy amarga. Ella ama a Jonathan pero desea al Conde.

La afinidad Eros-Thanatos esclarece la imbricación argumental de lo erótico y lo macabro, cuestión palpable en Emilita y su esposo al desarrollarse la acción en el espacio nupcial. Por supuesto, estas imágenes son explotadas en toda su amplitud cuando la temática es llevada al cine. Ya la misma atmósfera del cuento de lo “extraño” nos lleva a un contexto de lo paranormal, lo invisible a los ojos del hombre, a lo que no se percibe sino en los sueños o en la psique, lo no reflejado en un espejo. El ambiente psíquico lo observamos en el siguiente ejemplo:

Esta circunstancia hubiera podido significar una cierta compensación picaresca a mis insomnios —esa perturbación del tiempo donde la soledad es una feroz prueba de resistencia—, si el discurso de Emilita llegara a expresarse en lenguaje corriente; sin embargo, aquellos extraños renglones estaban constituidos por esqueletos de fonemas, formas sin alma, encalambradas y a veces siniestras, que se mezclaban de manera arbitraria (p. 5).

El lenguaje es un elemento primordial de esa atmósfera que circunda el ambiente físico de la alcoba de los amantes. Este ser (amante/vampiro/antagonista) estudia y conoce el lenguaje para irrumpir, no solo en el alma de su amada y en su pensamiento, sino también en la idea escrita.

La imagen del vampiro literario, por su sensibilidad ilimitada y vida eterna, es rechazada por su víctima por el temor que este inspira, sea en cualquier época: el vampiro de Polidori, el de Stoker y el que muestra Salvador Garmendia irrumpen en los sueños de sus amadas, y los tres se esconden en las sombras, lo único que cambia es el contexto. Otro elemento para considerar esta narración como un texto vampírico es el momento en que se nos señala que Emilita dice el vocablo “azebac”, que al revés es “cabeza”. Aún en este momento Emilita no está poseída por el vampiro, y le da a su esposo la clave para eliminar a su antagonista. En el siglo pasado se creía que a la persona que era considerada vampiro había que cortarle la cabeza y ponerla al lado de los pies al ser enterrada. Este caso se da en el texto de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, cuando es abierta la tumba y es encontrada sin putrefacción humana; se lleva a cabo el ritual y se le cercena la cabeza. ¿Y qué representa la cabeza? El lugar del pensamiento. Emilita le está diciendo a su esposo que con su mente puede acabar al vampiro. Es así como el esposo dice: “Hubiera dado cualquier cosa en aquellos días por descifrar siquiera una que otra palabra de aquellos textos urticantes que me martirizaban con su máscara rígida y burlesca” (p. 6).

En el fragmento anterior señala el esposo que ya posee una clave y al seguir la pista encuentra la respuesta para vencer al vampiro. Dentro de lo fantástico el esposo tiende a minar, a socavar lo real que existe en su pensamiento, se comienza a nutrir de los conflictos de la realidad, un elemento que sea real y a la vez lo proteja de los fantasmas que lo amenazan, concluyendo así: “Hasta que, de pronto, concebí la idea que ha debido significar mi salvación: visto que los espejos participan de algunas veleidades oníricas, me resolví a efectuar un experimento” (*ibid.*).

El espejo va ser ese elemento de la realidad que le va a mostrar lo que sí existe, el espejo que solo muestra la imagen de lo corporal y existente, el castigo del vampiro:

Mientras ella dormía y apenas comenzó a hablar, coloqué un espejo delante de su cara, en la oscuridad. En efecto, tal como lo esperaba las palabras que escapaban invertidas del sueño, al chocar contra aquella lámina en sombras como una conciencia en reposo, se iluminaron y se reflejaron en el azogado correctamente escritas (*ibid.*).

El esposo ha logrado vencer al vampiro con el espejo. En el cuerpo humano hay un espejo que refleja todas las sombras de la ilusión: su nombre es parecido al mundo y a la mentira. Ese espejo es la mente (Medvedov, 1997: 21). El esposo ha logrado con su mente destruir al ser de las sombras. Pero no es así, el vampiro ha logrado escapar de la trampa. La oscuridad, como el mal, parece ser difícil de eliminar, es por ello que Emilita contesta así a su amante: “—No te inquietes. Él ha descubierto el truco del espejo. Hablaremos en clave, de ahora en adelante” (*ibid.*).

Un desconcertante final: el esposo cree haber acabado con el amante de Emilita y encuentra que no es así, se le ha vuelto a escabullir entre las sombras y no tardará en volver a la morada de su esposa. El texto vuelve de nuevo al inicio del relato. El vampiro es solo un sueño, tal como lo indica el título de la obra de Leonardo Wolf, *Un sueño con Drácula* (Florescu, 1976: 13). “Todo el mundo persigue sus propias fantasías oscuras. Cada uno tiene un sueño”, palabras expresadas por el periodista canadiense Daniel Richler en el primer Congreso Mundial de *Drácula* (Dascalu, 1995: 1).

Y ese sueño parece estar en la narrativa de Garmendia, quien ya en 1948 escribía una nota editorial para una pequeña revista llamada *Tiempo Literario* sobre Baudelaire, ese famoso poeta maldito que escribiese en su tiempo el libro *Las flores del mal*, y que en el poema xxxi ya hablaba del tema y que lo intitula *El vampiro*:

Tú, que con una cuchillada
en mi corazón dolido entraste;
tú, que con la fuerza de un rebaño
de demonios, loca y adornada fuerza,

a mi espíritu humillado viniste
y así tener casa y cama;
¿ay, infame, a quien atado estoy
como a sus cadenas el forzado!

Si quisiéramos ubicar la obra de Salvador Garmendia dentro de un periodo estético particular, deberíamos empezar diciendo que este autor encuadra dentro de una corriente de renovación (Alario, 1997: 705). Pero no podemos apartarlo como escritor de lo fantástico, de un mundo imaginado nuevo y que puede llevar a un lector curioso a estudiar en él una faceta, la del fenómeno vampírico.

Quizá no haya sido solo Baudelaire, sino otros autores como Kafka, Defoe y Hoffmann, así como también su infancia y su mundo imaginario lo que le llevó a crear este tipo de relato, y como dice Sichère (1996: 17):

Sé también que nuestra época es aquella que se proclamó con Nietzsche, según la palabra del Insensato (“Dios está muerto y nosotros fuimos quienes le dimos muerte”), palabra que se prolonga en la lectura que hace Heidegger de Nietzsche y que prosigue luego con Sollers (“¿Por qué soy tan poco religioso?”) o bien con Badiou (“No hay ningún Dios”).

Y es esta la época que vive Garmendia, él lo expresó antes de su muerte: “En mi juventud perdí la fe religiosa, porque la fe se pierde, se derrumba en un minuto, y pasé directamente de una religión a otra” (entrevistado por Carmona, 2001: 7). Y ese vampiro asediado por tener el tiempo y el no morir, ese vampiro que odia ser inmortal y busca un cuerpo, es “esta imagen espectral del tiempo [que] no es ajena al tiempo llamado universal en el siglo xx” (Garmendia, 1986: 247). Este “vampiro” regresa a lo cotidiano con la narrativa de Garmendia, en un tiempo que se desvanece en sus manos esperando que llegue la noche para salir de las sombras y entrar al mundo de los sueños mortales. Garmendia dibuja una realidad desde ese otro mundo, percepción que deja plasmada en el siguiente comentario de su última entrevista antes de su fallecimiento: “Nunca pretendí

elaborar una interpretación perfecta de la realidad venezolana; no tenía ni tengo la preparación filosófica para ello” (Carmona, 2001: 8).

Es así como el vampiro que reconstruye Garmendia anida en cada uno de nosotros, es esa parte oscura del ser humano que nunca se verá reflejada en el espejo. En un libro sí, y se seguirá escribiendo sobre él, de eso estaremos seguros por mucho tiempo.

Estas palabras están culminando. Y quizá, en estos momentos Garmendia estará sentado a mi lado, desde el más allá, en la última butaca del teatro Teresa Carreño, escuchando los *Once episodios sinfónicos* de Gustavo Cerati:

Turbante noche
sigo despierto y sé
que el diablo frecuenta soledades.

Pequeño Cristo tres D
¿podrás salvarme esta vez?

Falló mi corazón,
y desde que partió
su verbo vive en mi carne.

Y cuento verdades como mentiras,
la culpa es de nadie,
solo mía.

CONCLUSIONES

... y sé que mi pesadilla terminaba con horror.

Pero, ¿cuánto hay en ella de verdad?

EN LA NOCHE DE LOS TIEMPOS

H. P. LOVECRAFT

El autor señala que quizá ninguna frase le ha causado tanto pavor como esta: "... la impresión sobrecogedora que produce una casa desierta aumenta cuando el número de casas se multiplica hasta formar una ciudad de completa desolación". Esta frase se encuentra en *La sombra sobre Innsmouth* de H. P. Lovecraft. Y ese miedo a lo desconocido llega casi siempre como un visitante nocturno. Nadie está a salvo de padecerlo, sobre todo en la infancia, según Freud. Desde Horacio Quiroga a Salvador Garmendia, de Luis López Méndez a Julio Cortázar, de William B. Seabrook a Lydia Cabrera se ha observado como el horror vive y revive, desde la realidad a los sueños en el caso de la narrativa.

El horror está ahí, ha estado ahí siempre. Negarlo no es borrarlo; circunscribirlo no es sojuzgarlo. Llevamos muchos años comiendo con el horror por delante. Recuerda J. W. Goethe en su autobiografía *Poesía y verdad* que: "Desgraciadamente por aquel entonces todavía se defendía la máxima pedagógica de extirpar prontamente en los niños todo temor a lo tenebroso e invisible y acostumarlos a lo espantoso. Por eso los niños debíamos dormir solos". Hoy día al niño se le asigna la misma regla, ir a dormir temprano y enfrentarse al coco o al monstruo del armario. De allí el claro ejemplo de Hoffmann y *El hombre de arena*, texto en el que se fundamenta Freud para explicar su disertación sobre lo siniestro, como aquello que nos es familiar y ajeno al mismo tiempo.

A lo largo de este estudio se ha podido observar cómo el motivo del horror ha sido basamento suficiente para crear una literatura desde esta perspectiva, donde los sueños y pesadillas convergen con la realidad, donde lo inexplicable abre infinitas puertas de incertidumbre hacia aquello que parece explicable; que lo innombrado causa mayor desasosiego que lo que es conocido; que el horror en la proximidad (el hogar, por ejemplo) causa más pánico en el hombre que los “otros” mundos de los que no se sabe nada (el caso Lovecraft).

El horror nace al morir el terror en el hombre. El terror se consume porque es instantáneo, mientras que el horror puede proseguir si se le permite la entrada desde lo inconcebido, ejemplo de ello en la literatura: los monstruos, los muertos vivientes (zombis), el vampiro, los hombres lobo, la forma como se comete un crimen, la aberración sexual, son entre otros temas de lo horrorífico.

Stephen King ha dado el modelo de la novela de horror de esta época, del mismo modo que Lovecraft y Quiroga dieron el modelo del cuento de horror moderno, basados en las normas impuestas por Poe y Maupassant; y este modelo se ha ido repitiendo en un gran número de autores contemporáneos, como Julio Cortázar, William Seabrook, Lydia Cabrera y Salvador Garmendia, entre otros... y consiste en algo que, de hecho, se remonta a todo un concepto global de la humanidad sobre la temática del miedo: el horror desde la Antigüedad hasta nuestros días. Los temores del hombre “primitivo” parecen repetirse en el hombre postmoderno.

El cuento con el motivo del horror no busca analizar un personaje extraordinario, sino las reacciones de las personas normales al enfrentarse a lo terrible. El horror entra en la categoría de lo extraño “anormal”, dentro de la narrativa fantástica. Desde el muerto viviente creado por López Méndez al zombi narrado por Inez Wallace, desde el vampiro innombrado de Quiroga al vampiro innombrado de Garmendia. El hombre de los siglos XIX y XX transita en el horror, pues se alimenta de un legado romántico que se niega a morir, y que

sigue escribiendo día a día una nueva página a este motivo del horror. Mientras más extraño, incomprensible y ajeno a nuestra realidad, a nuestras experiencias, sea ese horror, más intenso será su efecto. La *Casa tomada* recoge estas características; se culmina la lectura y esa sensación continúa. Pues la clave de la literatura de horror es la incertidumbre.

Una frase tan sencilla como: “Oigo un leve ruido en el jardín”, inserta en *La casa del confín del mundo*, quiebra la sensibilidad de cualquier hombre, y da la primera palpitación a este sentimiento del horror.

El horror continúa...

Referencias bibliográficas

DIRECTAS

- Cabrera, L. (1983). *El monte*. Miami: Ediciones Universal.
- _____. (1993). Venganza y castigos de los Orishas. En J. Palacios (Comp.). *Amanecer vudú*. (pp. 79-85). España: Valdemar.
- Cortázar, J. (1962, noviembre-1963, febrero). *Algunos aspectos del cuento*. (pp. 3-14). La Habana: Casa de las Américas. Vol. II. N.º 15.
- _____. (1974). Del cuento breve y sus alrededores. En *Último round*. México: Siglo XXI.
- _____. (1983). *Edgar Allan Poe. Cuentos I*. [Prólogo, traducción y notas]. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1984, febrero 19). Diario final. En *Papel Literario*. Caracas: *El Nacional*.
- _____. (1998). *Cuentos completos I*. [Prólogo de Mario Vargas Llosa]. México: Alfaguara.
- _____. (1998). La puerta condenada. En I. Stavans (Comp.). *Antología de cuentos de misterio y horror*. (pp. 7-14). México: Porrúa.
- _____. (2003). El sentimiento de lo fantástico. [Conferencia de Julio Cortázar en la UCAB]. En www.literaturahispanoamericana.com. Fuente electrónica [consultada el 10/10/2003].
- Garmendia, S. (1979). Claves. En *El brujo hípico y otros relatos*. (pp. 10-11). Colección Libros de Hoy, 23. Caracas: El Diario de Caracas.
- _____. (1983). *La mirada. Los escondites*. (pp. 10-11). 2.ª ed. Colección Continente. Caracas: Monte Ávila Editores.

- _____. (1986). *Los pequeños seres: Memorias de Altagracia y otros relatos*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho. N.º 143.
- _____. (1991). Hotel “La Estación”. En *Sobre la tierra calcinada y otros cuentos*. (pp. 20-21). Colección Cara y Cruz. Bogotá: Editorial Norma.
- _____. (1991). La aventura de narrar. En *A propósito de Salvador Garmendía y su obra*. (pp. 9-25). Colombia: Norma.
- López Méndez, L. (1960). *Obras completas*. Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. N.º 6.
- _____. (1992). *Obras completas: Política y literatura* Caracas: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. N.º 104.
- Quiroga, H. (1981). *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1997). *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Barcelona: Fontana.
- _____. Tieck, J. L.; Polidori, J. W.; Hoffmann, E. T. A.; Poe, E. A.; Gautier, T.; Tolstoi, A.; Rymer, J. M.; Baudelaire, C.; Le Fanu, J. S.; Stoker, B.; James, M. R.; Crawford, F. M. y E. F. Benson. (2001). En *El Vampiro*. [Antología]. España: Siruela.
- Seabrook, W. B. (1993). *La pálida esposa de Toussel*. En *Amanecer vudú*. (pp. 53-57). España: Valdemar.
- Wallace, I. (1993). Yo anduve con un zombi. En *Amanecer vudú*. (pp. 69-75). España: Valdemar.

INDIRECTAS

- Abbadie, L. G. (2002). Los caminos del horror. Argentina: *Revista Soberbia*. Fuente electrónica [consultada el 4/11/2003].
- Alario, A. (1997, noviembre 19 al 22). Salvador Garmendía: Recepción y efecto provocador en sus cuentos. En *xxiii Simposio de Docentes Investigadores de la Literatura Venezolana* (t. II). Colección Documento N.º 2. [Memorias. 1.ª ed.]. Venezuela: Ítaca.

- Anesaki, M. (1996). Demonios, vampiros y otros seres fantasmales. En *Mitología japonesa*. (p. 89). España: Edicomunicación.
- Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- Ares, N. (1999, noviembre). Sekhmet, el regreso de la diosa leona. En *Año Cero*. España.
- Arries, F. (1998, mayo). Hombres-lobo: ¿magos o bestias? N.º 91. En *Año Cero*. España.
- Ascencio, M. (1979). *El zombi, mensajero de la discordia: De la tradición oral a la literatura*. La Habana: Imagen.
- Asimov, I. (1997). *El hombre bicentenario y otros cuentos*. España: Zeta.
- Augé, M. (1996). *Dios como objeto*. España: Gedisa.
- _____. (1998). *La guerra de los sueños*. España: Gedisa.
- Baker, R. (1988). *El demonio y los exorcismos*. Colombia: Lidium.
- Barrenechea, A. (1978). Ensayo de una tipología de la literatura fan-tástica. En *Textos hispanoamericanos*. (pp. 87-103). Caracas: Monte Ávila.
- Barrientos, J. (1996). Las palabras mágicas de Cortázar. Universidad de Veracruz. En *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. I). 2.ª ed. España: Centro Hispano Americano.
- Bataille, G. (1980). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1986). La parte maldita, III La soberanía. En *Lo que entiendo por soberanía*. (p. 21). Madrid: Ticus.
- Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La Balsa de Medusa.
- _____. (1997). *Las flores del mal*. España: Libros Río Nuevo.
- Beltrán Guerrero, L. (1960). *Obras completas* de Luis López Méndez. [Prólogo]. N.º 6. Caracas: Batt.
- Becker, U. (1997). *Enciclopedia de los símbolos*. Colombia: Robin Book.
- Berti, L. (2000). Los pintores toscanos: Sandro Botticelli. En *Historia del arte*. Vol. 15. (pp. 39-40). Barcelona: Editores Salvat.

- Blanco, M. y Carballal, M. (1994). Cuba, donde los muertos viven y la magia mata. En *Año Cero*. Año V. N.º 62. (pp. 50-55). España.
- Bloch, R. (1999). El vampiro estelar. En *Los mitos de Cthulhu*. España: Alianza.
- Bocaccio, G. (1973). *El Decamerón*. España: Arca de Papel.
- Bodei, R. (1998, febrero). La sombra de lo bello. En *La hora de los monstruos*. N.º 201. España: *Revista de Occidente*.
- Borges, J. y otros. (1993). *Antología de literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bravo, E. (1998, mayo 24). Anne Rice y sus obsesiones. (pp. 28-29). En *Feriado*. Caracas.
- Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1993). *Ironía de la literatura*. Colección 464 años. Maracay: LUZ.
- _____. (1994). El imaginario de la muerte. En *Ensayos desde la pasión*. Colección "Cuadernos de difusión". N.º 219. Caracas: Fundarte.
- _____. (1995). Gravitación y levitación del cuerpo en la narrativa de Salvador Garmendia. En *Contexto*. (p. 8). Venezuela.
- _____. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1999). *Terrores de fin de milenio*. Mérida: Ediciones Libro de Arena.
- Burstein, M. (2001). *Stephen King, creador de lo oscuro*. Buenos Aires: Vergara.
- Caligari, B. (2003). El cine de horror gótico. *Malacandra*. En www.malacandra.com. Fuente electrónica [consultada el 1/7/2003].
- Calmet, Dom A. (1991). *Tratado sobre los vampiros*. Madrid: Mondadori.
- Calvino, I. (1997). *Cuentos fantásticos del siglo XIX*. España: Siruela.
- Campra, R. (1996). Università di Roma. "Fantasma, ¿estás?". En *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. I). 2.ª ed. (pp. 213-223). España: Centro Hispano Americano.

- Canon, W. B. (2003). Voodoo Death. *Los muertos vivientes del vudú*. En www.mundoparanormal.com. Fuente electrónica [consultada el 1/7/2003].
- Carballal, M. (1997/2000). Vudú: viaje a los misterios de Haití. En www.mundomisterioso.com. Fuente electrónica [consultada el 1/7/2003].
- Carmona, C. (2001, junio 3). Salvador Garmendia: He iniciado un viaje hacia la infancia. [Entrevista]. (pp. 6-8). *Dominical*. Caracas: *Últimas Noticias*.
- Cabo, J. (1991). Salvador Garmendia: los pliegues de la realidad. En *A propósito de Salvador Garmendia y su obra*. (pp. 43-52). Colombia: Norma.
- Ceserani, G. (1971). *Los falsos Adanes: Historia y mito de los autómatas*. Venezuela: Editorial Tiempo Nuevo.
- Chávez, J. (1997, junio 22). Hace 100 años se publicó *Drácula*, del irlandés Bram Stoker. [Foro "El año del vampiro"]. En *La Nación Digital*. San José. Costa Rica.
- Cifuentes, D. (2000). La epopeya de Gilgamesh y la definición de los límites humanos. Fuente electrónica [consultada el 1/5/2003].
- Couste, A. (S. F). *Biografía del Diablo. Su comercio sexual con los mortales*. Argentina: Círculo de lectores.
- Davis, W. (1997). *La serpiente y el arcoiris (Viaje asombroso de un científico de Harvard en las sociedades secretas de Haitian voodoo, zombis y magia)*. Editor: Simon y Schuster.
- Dascalu, R. (1995, mayo 28). Drácula clava sus dientes. Caracas: *El Universal*. (p. 1). Cuerpo I.
- Dean Foster, A. (1979). *Alien, el octavo pasajero*. México: Lasser Press.
- De Cuenca, L. (1976). El teatro en Valle-Inclán. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N.º 309. (p. 443). Madrid.
- De Nerval, G. (1998). La mano encantada. En *Antología de cuentos de misterio y terror*. México: Porrúa.
- Díaz Seijas, P. (1960). *Historia y Antología de la Literatura Venezolana*. Caracas: Ediciones Jaime Villegas.

- Díaz Solís, G. (1992). *Cuentos escogidos de Horacio Quiroga*. [Selección y presentación]. Colección Claves de América. N.º 309. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Doyle, A. C. y otros. (1990). *Vampiros extraños*. (Antología de relatos sobre el vampirismo). España: Cara Oculta.
- Eco, U. (1982). *Cómo se hace una tesis*. Argentina: Gedisa.
- _____. (1997). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Círculo de lectores. Lumen.
- Ende, M. (1995). *La historia interminable*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Errázuriz, P. (2003). El rostro de lo familiar: Memoria y olvido. Universidad de Chile. Fuente electrónica [consultada el 4/11/2003].
- Eyzaguirre, L. (1996). Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar. University of Connecticut-Storrs. En: *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. I). 2.ª ed. (pp. 177-184). España: Centro Hispano Americano.
- Fabbiani, J. (1991). El cuento en Venezuela. En *El ensayo literario en Venezuela* (t. II). Colección Zona Tórrida. [Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jiménez Eman]. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Farson, D. (1976). *Hombres lobo, vampiros y aparecidos*. Barcelona: Noguer.
- Fernández, L. (1999, febrero). Vampiros: El valor de la sangre. En *Enigmas*. (pp. 32-37). Año IV/N.º 11.
- Florescu R. y McNally, R. (1976). *Drácula, una biografía de Vlad El Empalador*. México: Diana.
- Fontmartý, F. (1996). Universidad de Limoges. Xolotl, Mexolotl, Axolotl: Una metamorfosis recreativa. En *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. II). 2.ª ed. (pp. 79-88). España: Centro Hispano Americano.
- Foucault, M. (S. F.). *Vigilar y castigar*. 19.ª ed. Siglo XXI.
- Frazer, J. (1984). *La rama dorada*. Madrid.
- Frayling, C. (1997, junio 20). Todos somos góticos. (pp. 15-16). En *Feriado*. Caracas.
- Fulcanelli. (1970). *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Plaza & Janes.

- Freud, S. (1919/1978). *Lo siniestro*. Argentina: López Crespo Editor.
- Galeote, A. (1996). Continuidad de los Bestiarios (Consideraciones sobre "Paseo entre las jaulas"). Universidad de Nápoles. En *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. I). 2.ª ed. (pp. 45-54). España: Centro Hispano Americano.
- García, A. (2001, noviembre). Casas encantadas: así las vio el cine. (pp. 22-23). En *Más Allá*. N.º 153. España.
- Gautier, T. (1999). *Muertas enamoradas*. España: Lumen.
- Giné, M. (1999). Citado en Gautier, T. *Muertas enamoradas*. Barcelona: Lumen.
- Ginzburg, C. (1999). Freud, el hombre de los lobos y los lobisones. En *Mitos, emblemas e indicios*. (pp. 198-208). Barcelona: Gedisa.
- Gubern, R. y Prats, J. (1978). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Lumen.
- Guimarães, Rosa J. (1998). La tercera orilla del río. En *Antología de cuentos de misterio y terror*. México: Porrúa.
- Goethe, J. W. (1950). *Obras completas*. 2.ª ed. Madrid: Aguilar.
- González, A. (1993). Vampirismo: Cómo y por qué existe. En *Conozca Más*. (pp. 14-21). Colombia: Atlántida.
- González Torres, Y. (2000). *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México: Larousse.
- Haag, H. (1981). *El problema del mal*. Barcelona: Herder.
- Hahn, O. (1990). *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX*. Chile: Editorial Universitaria.
- Herodoto. (1974). *Los nueve libros de la historia*. New York: Clásicos Jackson.
- Hervás, R. (1999). *Vampirismo y licantrópia*. España: Río Nuevo.
- Herranz, I. (1991). Bram Stoker, el ocultista que creó a Drácula. (pp. 18-21). En *Año Cero*. España.
- Hoffmann, E. T. A. (1998). *Vampirismo*. España: Biblioteca Cuentos Maravillosos.
- Homero. (2000). *Odisea*. España: Editorial Planeta.
- Hope Hodgson, W. (1981). *La casa del confín del mundo*. España: Fontamara.

- Irish, W. (1993). Papa Benjamin. En *Amanecer vudú*. España: Valdemar.
- Izaguirre, H. (1998). *Palo mayombe: Secretos de la santería*. Caracas: Panapo.
- Jung, C.; Campbell, J. (1994). *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós.
- Kamau, E. (1977). *Black + Blues*. La Habana: Casa de las Américas.
- Kayser, W. (1964). Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura. (pp. 218-227). Buenos Aires: Nova.
- Klenk, M. (1974). *Los vampiros*. España: Bruguera.
- King, S. (1976). *La hora del vampiro*. España: Pomaire.
- _____ y otros. (1991). *Vamps: Las chupadoras de sangre*. [Antología]. España: Valdemar.
- _____. (2002). *Mientras escribo*. España: Plaza & Janés.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. 2.ª ed. México: Siglo XXI.
- Lander, M. T. (1991). La época indígena. En *Historia amena de Venezuela*. (p. 33). Caracas: Ediciones Histameca.
- La Santa Biblia* (tr. 1980). Nueva York: Sociedad Bíblica Americana.
- Lévi, E. (1988). *La magia en los tiempos modernos*. Colombia: Lidiun.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Universitaria.
- Liendivit, Z. (2002/2003). El horror. En *Revista Contratiempo*. Buenos Aires.
- Liscano, J. (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Barcelona: Alfadil.
- Llopis, R. (1991). *Antología de cuentos de terror*. México: Taurus Ediciones.
- Londoño, S. (1994). *Cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Colombia: Norma.
- Lovecraft, H. P. (1992). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1993). *El horror de Dunwich*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1999). *Los mitos de Cthulhu*. España: Alianza.
- Machado, C. (1997, junio). La noche de los dioses: Cómo abordan el concepto del mal las diferentes religiones. (pp. 32-34). En *Año Cero*. España.

- Mangieri, R. (1997). Notas para una semiótica del texto vampiresco. Ensayos. (pp. 173-179). Venezuela.
- Martínez, D. E. (1995). El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada. Colección La Expresión Americana. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Maupassant, G. (1952). El Horla. En *Obras completas* (t. II). Madrid: Aguilar.
- May, R. (1992). Los mitos en América. En *La necesidad del mito*. Barcelona.
- Medvedov, D. (1997). El conde Drácula vive en cada uno de nosotros. En *Criticarte: Los 100 años de Drácula*. (pp. 16-21). Caracas: Fundarte.
- Melkinov, P. (1992, octubre). El regreso de los vampiros: El mito a la luz de la medicina. N.º 27. En *Año Cero*. España.
- Meyrink, G. (1995). *El golem*. Madrid: Edicomunicación.
- Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. Lengua y Estudios Literarios. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montalvo, J. (1994). Gaspar Blondín. En *Cuento hispanoamericano siglo XIX*. Colombia: Norma.
- Moreno, J. (1988). *El Caribe, objeto de investigación*. Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana. UCV.
- Navarro, F. (2000). Los pintores toscanos. En *Historia del arte*. (Vol. 15). Barcelona: Editores Salvat.
- Navarro, S. J. (1997, abril 19). Letras y arquitectura, los latinoamericanos y Piranesi. En *El Informador* [Diario independiente]. Sección Cultural. Guadalajara-Jalisco, Mexico. Fuente electrónica [consultada el 12/5/2002].
- Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1997). *Ecce homo*. España: Fontana.
- Nodier, C. (1989). *Cuentos visionarios*. Madrid: Siruela.
- Ortega, J. (1996). La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar. Universidad de Austin, Texas. En: *Coloquio Internacional "Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar"* (t. I). 2.ª ed. (pp. 185-194). España: Centro Hispano Americano.

- Ortiz, F. (1987). Del fenómeno social de la transculturización y de su importancia en Cuba. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (pp. 92-96). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1995). *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- _____. (1996). *Los negros esclavos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz Osés, A. y Lanceros, P. (1998). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Oviedo, J. (1992). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. (t. II). Madrid: Alianza.
- Palacios, J. (1993). *Amanecer vudú*. [Antología N.º 3]. España: Valdemar.
- Pantin, Y. (1994). *La otredad y el vampiro*. Venezuela: Fundarte.
- Paz Castillo, F. (1964). *Reflexiones de atardecer*. Caracas: Ediciones M. E.
- Planchart, J. (1992). Luis López Méndez. En *Obras completas de Luis López Méndez*. N.º 104. Caracas: Batt.
- Picon Garfield, E. (1978). *Cuaderno de texto crítico*. México: Universidad Veracruzana.
- Plans, J. (1975). *La literatura de ciencia-ficción*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Poe, E. A. (1950). *Páginas escogidas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- _____. (1975). *Cuentos escogidos*. Perú: Universo.
- Pranpolini, G. (1969). La estirpe de Inaco-Licaón. En *La mitología* (t. II). Barcelona: Montaner y Simón, S. A.
- Praz, M. (1969). *La carne, la muerte y el diablo*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1972). Introducción a Horacio Walpole. En *El castillo de Otranto*. España: Bruguera.
- Prats, J. M. y Rovira, J. (1995). *Diccionario enciclopédico ilustrado*. Colombia: Océano.

- Prego, O. (1985). La fascinación de las palabras. En *Conversación con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik. Fuente electrónica [consultada el 22/4/2002].
- Propp, V. (1981). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Pulido, J. (1998, marzo 28). Sexo, sangre y muerte. En *La Nación*. [Suplemento]. Flash. (p. 8). San Cristóbal, Venezuela.
- _____. (1998, mayo 10). Las erinias o diosas de la noche. En *La Nación*. [Suplemento]. Flash. (p. 9). San Cristóbal, Venezuela.
- Quesada, I. (2000, enero 27). El dulce placer culpable del terror. En *La Tercera*. (Periódico). Sección Literatura. Chile.
- Quintana, M. (2002, 2 de diciembre). Espiritismo: Una entrada desde el horror. Fuente electrónica [consultada el 1/7/2003].
- Rama, A. (1991). *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1991). Salvador Garmendia: Culminación de una narrativa. En *A propósito de Salvador Garmendia y su obra*. (pp. 27-41). Colombia: Norma.
- Ramsey, C. J. (1999). La iglesia de High Street. En *Los mitos de Cthulhu*. España: Alianza.
- Reinoso, S. (1997, septiembre 29). Cortázar revive a la luz de sus propias palabras. En *La Nación*. Sección General. www.literaturahispa-noamericana.com: fuente electrónica [consultada el 10/10/2003].
- Reherman, C. (2003). El horrorismo de Estado. Henciclopedia (*sic*). Fuente electrónica [consultada el 4/11/2003].
- Rice, A. (1975). *Crónicas vampíricas*. España: Timun Mas.
- _____. (1993). *El ladrón de cuerpos*. Círculo de lectores. Colombia: Atlántida.
- Richler, D. (1995, mayo 28). Citado por Roxana Dascalu. Drácula clava sus dientes. En *El Universal*. (p. 1). Cuerpo I. Caracas.
- Rimbaud, A. (1998). *Una temporada en el infierno*. Caracas: Monte Ávila.

- Rodríguez, I. (1996). La literatura del Caribe: Una perspectiva unitaria. En *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*. N.º 104. [Selección, prólogo y notas: Saúl Sosnowski]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez, M. E. (1981). Selección y prólogo. En: Horacio Quiroga. *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez, M. S. (2003). La emoción del miedo. Fuente electrónica [consultada el 4/11/2003].
- Rodríguez O. O. (1976). *Seis proposiciones en torno a Salvador Garmendia*. Caracas: Síntesis Dosmil.
- _____. (1979). *Salvador Garmendia. Enmienda y atropellos*. [Prólogo]. Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1989). *Salvador Garmendia. Los pequeños seres-Memorias de Altigracia y otros relatos*. [Prólogo, bibliografía y cronología]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ron, P. (1991). *Marao: Cuentos del llano*. Aragua: Senderos Literarios.
- Rondón, A. (1987, septiembre). El horror en la literatura. En *Imagen*. N.º 100-33. Caracas: Conac.
- Rosenblat, M. (1998). *Lo fantástico y detectivesco: Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rubén Darío. (1977). Thanathopia. En *Duende*. (pp. 6-12). N.º 5. México: Editorial Mosaico.
- Rulfo, J. (1975). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Salvat, M. (1973). *Las sociedades primitivas*. Barcelona: Salvat Editores.
- Sandoval, C. (1999). *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*. Facultad de Humanidades y Educación. Venezuela: UCV.
- _____. (2000). *Días de espantos: Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX*. (Comp.). Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas: UCV.

- Sánchez, J. (1991). "Los precursores del romanticismo". En *El ensayo literario en Venezuela* (t. II). [Compilación, prólogo y notas de Gabriel Jimenez Emán]. Colección Zona Tórrida. Caracas: La Casa de Bello.
- Seguí, M. (2001, julio). Leyendas urbanas, siete historias para no dormir. N.º 149. En *Más Allá*. España.
- Serrano, S. (1971). Los filósofos poetas. En *La Literatura Occidental*. (pp. 32-38). Caracas: Ediciones la Biblioteca. UCV.
- _____. (1971). Lucrecio y de *rerum natura*. En *La literatura occidental*. (pp. 67-69). Caracas: Ediciones de la Biblioteca. UCV.
- _____. (1971). Los elegíacos: Tibulo y Propercio. En *La literatura occidental*. (pp. 84-87). Caracas: Ediciones de la Biblioteca. UCV.
- _____. (1971). Prudencio, primer poeta cristiano. En *La literatura occidental*. (pp. 108-110). Caracas: Ediciones de la Biblioteca. UCV.
- Shelley, M. (1999). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. [Prólogo de Ana María Moix]. Madrid: Millenium.
- Sichére, B. (1996). *Historias del mal*. [Prólogo de Julia Kristeva]. España: Gedisa.
- Stavans, I. (1991, enero/febrero/marzo). La huella de H. P. Lovecraft. En *Revista Nacional de Cultura*. (pp. 1-105). Año LII. N.º 280. Venezuela.
- _____. (1998). *Antología de cuentos de misterio y terror*. México: Porrúa.
- Stoker, B. (1981). *Drácula*. España: Bruguera.
- Straffer, F. (1973). *Los vampiros y sus leyendas*. España: Petronio.
- Tahoces, C. (2001, noviembre 30). Casas con misterio. N.º 153. (pp. 18-24). En *Más Allá*. España.
- Taschen. (1994). *Picasso*. España.
- Teofrasto. (1951). *Los caracteres*. Buenos Aires: Biblioteca Mundial Sopena.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. España: Editorial Buenos Aires.
- Tolkien, J. R. R. (2001). *El simarillion*. Minotauro. Argentina: Ediciones Planeta.
- Tubert, Silvia. (1998, febrero). *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*. N.º 201 (p. 101). España: La Revista de Occidente.

- Velásquez, J. (1959). *Curso elemental de psicología*. La Habana: Obispo.
- Villarrubia, P. (1993, Diciembre). Olmecas, el pueblo de los hombres jaguares. (pp. 50-56). En *Año Cero*. Barcelona.
- Walker, J. (1996). *Seres fabulosos de la mitología*. España. Edicomunicación.
- Warren, H. C. (1948). *Diccionario de psicología*. México: Fondo de Cultura Mexicana.
- Weinstock, J. A. (1998). Freaks en el espacio. La hora de los monstruos. N.º 201. En *Revista de Occidente*. España.
- Yhes, T. (1970). *La epopeya de los dioses*. España: Andina.
- Zavala, I. (1989). Poética de la carnavalización en Valle-Inclán. En *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. España: Ediciones del Serbal.

Fundación Editorial El perro y la rana
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela, 1010.
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

atencionaescritorfepr@gmail.com
comunicacionesperroyrana@gmail.com

www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

Facebook: El perro y la rana
Twitter: @elperroylarana

Escalofríos en la literatura
Digital
Fundación Editorial El perro y la rana
Caracas, República Bolivariana de Venezuela
Junio de 2023





JOSÉ ANTONIO PULIDO ZAMBRANO

Licenciado en Educación (U.L.A.), está radicado en el estado Táchira. Ha publicado numerosos artículos en el periódico regional La Nación (San Cristóbal-Edo. Táchira) durante los años 1997 y 1998, todos ellos relacionados con el tema del fenómeno vampírico en la literatura.

En el presente estudio, el autor recorre diversas obras literarias y cinematográficas para señalar en ellas la presencia, motivos y características del horror como fenómeno literario. Comenta José Pulido: "El horror, como un sentimiento arraigado en el hombre, no escapa a la inventiva de la escritura". Así, entonces, seremos llevados en este estudio, no sin la ayuda de varias herramientas teóricas, a través de la obra de conocidos creadores como: Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Salvador Garmendia, entre otros; para intentar develar sus motivos.

DEPRESO EN TIEMPOS DE
GUERRA ECONÓMICA
CONTRA VENEZUELA