

La atmósfera de terror en la literatura de Edgar Allan Poe,  
H. P. Lovecraft, Shirley Jackson y Thomas Ligotti

Josep Sola González

---

TESI DOCTORAL UPF / 2021

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Antonio Monegal Brancós

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES





## **Agradecimientos**

Al Dr. Antonio Monegal, porque sin su guía la tesis no sería tal, sino un cúmulo de digresiones sin dirección. Gracias por su rigor académico, pero especialmente por su sentido común.

Al Dr. Javier Aparicio Maydeu, porque, sin él saberlo, su breve prólogo a propósito de un autor sentado a la derecha del padre fue germen, estoy convencido, de una investigación que aún no había sido concebida. Gracias por su creencia perenne en que podía llevarse a cabo. También al Dr. Fernando Pérez-Borbujó, por hacerme ver qué era lo importante, y otros tantos sabios consejos que no podría enumerar.

A mi madre, por educarme en la perseverancia. A mi padre, por su confianza irreductible. A mi hermana, por enseñarme a leer. A Yaiza, porque el terror es una mácula que nunca logrará mancharla.



## **Resumen**

La presente investigación quiere dilucidar algunas de las estrategias narrativas que ponen en liza los autores para generar una atmósfera de terror. Para ello, se ha recurrido a cuatro escritores: Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Shirley Jackson y Thomas Ligotti, cuyas obras canalizarán la investigación y serán las principales fuentes literarias usadas. A caballo entre la teoría literaria y la literatura comparada, la tesis hará uso de una amplia variedad de textos de los mencionados autores para realizar una observación minuciosa de los distintos mecanismos literarios a lo que recorren los creadores, así como para poner de manifiesto las interconexiones que se dan entre distintas estrategias dentro de una misma narración.

## **Abstract**

The objective of this investigation is to elucidate some of the narrative strategies authors employ to create an atmosphere of terror. To do so, we have resorted to four writers: Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Shirley Jackson and Thomas Ligotti, whose works will guide the research and constitute its main literary source. The thesis, which finds itself in between literary theory and comparative literature, will make use of a wide selection of texts of the aforementioned authors to proceed with a meticulous observation of the different literary mechanisms the creators make use of, in addition to lay bare the connections that arise between distinct strategies inside the same narration.



# Índice

Agradecimientos .....	iii
Resumen.....	v
INTRODUCCIÓN .....	1
1. LA TERMINOLOGÍA Y EL GÉNERO DEL TERROR. UNA PANORÁMICA. 17	
1.1. Una problemática terminológica.....	18
1.2. El terror como género literario.....	24
2. ALGUNAS ESTRATEGIAS DEL TERROR .....	41
2.1. La anomalía .....	41
2.1.1. Las representaciones de la anomalía .....	43
2.1.2. El factor amenaza.....	54
2.1.3. La esfera de influencia de la anomalía .....	63
2.1.4. Un <i>crescendo</i> anómalo .....	71
2.2. La verosimilitud .....	76
2.2.1. La importancia del testigo .....	79
2.2.2. El texto: entre el testigo y el objeto .....	85
2.2.3. Un mundo referencial y la materialización de la realidad.....	92
2.2.4. La virtud de razonar: lógica y ciencia.....	105
2.2.5. La erosión de la máscara: la ficción al descubierto.....	114
2.3. La fatalidad .....	125
2.3.1. La premonición como elemento clave.....	129
2.3.2. El desvelo de lo terrible.....	141
2.3.3. La recurrencia insidiosa como una espiral de terror .....	165
2.4. El terror de los sentidos .....	181
2.4.1. Oído .....	182
2.4.2. Olfato .....	188
2.4.3. Tacto.....	190
3. LA IDENTIFICACIÓN DEL LECTOR.....	197
3.1. Sentimentalismo.....	199
3.1.1. De la percepción a la emoción.....	202
3.1.2. De la emoción a la percepción.....	212
3.2. El narrador como mecanismo de posicionamiento del lector .....	222
3.2.1. Voz y focalización del narrador de terror .....	223
3.2.2. El lugar del lector .....	231
3.3. La incertidumbre del lector.....	234
3.3.1. La ausencia como estimulante .....	235
3.3.2. La duda como suspensión del desenlace .....	260
3.3.3. El sinsentido de un final .....	275
4. LA REALIDAD DEL TERROR. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	285
BIBLIOGRAFÍA .....	299





## INTRODUCCIÓN

El título de la tesis, “La atmósfera de terror en la literatura” (autores a un lado), contiene tres elementos, o más bien tres enfoques conceptuales que, consideramos, es esencial fijar, aunque sea de forma sucinta y únicamente delimitándolos, antes tan siquiera de exponer otros aspectos que corresponden al apartado introductorio. El primero de ellos, acaso el más relevante, es la elección del término “terror” como representante verbal de la emoción que despiertan una serie de obras. Sobre la amplia discusión, carente de consenso académico, respecto a la variedad terminológica que se ha relacionado, directa o indirectamente, con dicha emoción, se habla en el capítulo que sigue a esta breve introducción, así que no pretendemos profundizar en ello más de lo necesario, sino simplemente aportar las razones específicas que nos han llevado a hacer uso del sustantivo “terror” en detrimento de otros. De entre toda la extensa gama de vocablos usada para designar la conocida emoción, mezcla de angustia y tensión, los más usados en lengua castellana probablemente sean miedo y terror. Así coloquialmente como también para designar el género a nivel editorial y, asimismo, en el ámbito académico. A un nivel puramente práctico, cualquiera de los dos (a los que podríamos añadir horror) hubiese sido válido por la extensión de su uso, pues se requería de una denominación ampliamente aceptada y fácilmente identificable, ya que el objetivo principal era hallar un término que no llevara a confusión y pudiese relacionarse inmediatamente con la emoción correspondiente y con la literatura tras ella. Sin embargo, algunas características propias del “terror” nos han llevado a decantarnos por él.

En primer lugar, el terror contiene un matiz de mayor intensidad respecto al miedo. De hecho, la primera acepción del “terror” en el Diccionario de la RAE es, literalmente, “miedo muy intenso”. En segunda instancia, y realmente relacionado con la intensidad referenciada, el miedo es más fácilmente identificable con una constante, no así el terror. Rafael Llopis ponía en palabras de Walter Scott que la finalidad primordial del género era producir un “agradable estremecimiento de terror sobrenatural” (citado en LLOPIS, Instinto, 13). Ese estremecimiento o escalofrío como punto álgido de la narración en el cual se libera toda la tensión acumulada es un instante de terror. Es relevante relacionar la emoción con un momento de intensidad puntual, ya que algunas de las estrategias que estudiaremos giran en torno a esa culminación, independientemente de que ésta se

produzca de forma efectiva. El terror así entendido representa un punto de anclaje útil para estructurar el discurso sobre las funciones y sus respectivas estrategias textuales, pese a que, como veremos al estudiarlas, éstas son una constante que atraviesa la totalidad del texto, antes y después de este clímax terrorífico, que puede ser único o múltiple. En último lugar, “terror” está profundamente ligado a acontecimientos reales, con “El Terror” como concepto usado para designar distintos periodos históricos (entre los más famosos, la Revolución Francesa) o, por ejemplo, en su uso actual y común para el terrorismo. En un conglomerado de estudios que, por distintas razones, tiende a separar el miedo surgido de lo sobrenatural y el surgido de lo real (o más bien de lo realista), hacer uso del término “terror” nos sirve como una cierta declaración de intenciones. Aun comprendiendo que dicha división puede resultar útil según las circunstancias, y tiene su razón de ser por la distinta naturaleza de los eventos terroríficos, nuestra investigación no realizará distinciones entre el terror natural y el sobrenatural; es decir, no nos centraremos en uno en detrimento del otro ni se modificarán las bases esenciales del análisis según la naturaleza del terror. Sí habrá, por supuesto, menciones puntuales a dicha separación, especialmente porque es lo más habitual en los estudios relacionados con el terror y áreas colindantes a los que haremos referencia.

Pese a que los tres matices planteados ubican al terror en una posición ligeramente distinta a la del miedo, cualquiera puede advertir que no dejan de ser revestimientos de importancia relativa. En esencia, y a falta de un acuerdo académico real que aún parece lejos de alcanzarse, para esta tesis los términos miedo u horror podrían ser igualmente válidos (y serán usados ocasionalmente), pese a perder parte de las características especificadas. Siendo, esencialmente, sinónimos unos con otros, y con una carga histórica, respecto a su uso académico, no lo suficientemente estable como para que las pequeñas distinciones se solidifiquen en un cambio claro de significado, los vocablos resultan, a nivel práctico, intercambiables, como así ocurre en la mayoría de los estudios precedentes. En cierto modo, podría entenderse nuestra elección del término “terror” como una decisión ideológica, en el sentido de que resulta más un acto de comunicación de nuestras intenciones originales que una voluntad de fijar dichas especificidades en el término de forma absoluta.

El segundo elemento del título que puede requerir de una cierta aclaración previa es que se plantee el terror en la literatura, no la literatura de terror. No se trata de una referencia

velada al estudio histórico de Lovecraft<sup>1</sup>, sino la simple constatación de que estamos tratando el terror en cualquier obra literaria, independientemente del género al que pertenezca y de que las estrategias que identificaremos conformen un género. Es cierto que, a un nivel práctico, este punto de vista no modifica en demasía la ejecución de la investigación. Con la salvedad de Shirley Jackson, que quizá podría dar pie a algún debate, pese a contar entre su producción con obras de claro terror como *The Haunting of Hill House*, los otros tres autores escogidos, Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Thomas Ligotti, sin duda pertenecen al género, si debemos basarnos tanto en la percepción académica como en la popular, siendo los dos primeros autores pilares indiscutibles del mismo. De igual manera, al presentar las estrategias resulta obvio que, siendo elementos que contribuyen a la generación de una atmósfera de terror, su presencia será manifiesta en el género y que, por ello mismo, la investigación puede ser útil para estudios de ese calado. Pese a ello, importa relativamente poco que las obras que saldrán a colación, tanto las principales, de los cuatro autores mencionados, como aquellas más accesorias, con las que trataremos de ampliar el punto de vista y solidificar el discurso, pertenezcan, o no, al terror como género. Más interesante que enzarzarnos en un debate terminológico que parece no tener fin, consideramos el explicar cómo se produce, en los textos, la emoción que le da nombre, y cuya presencia es un elemento insoslayable de cualquier definición que quisiéramos proporcionar. Aun así, si debe (y puede) darse una definición del género, requeriría de un estudio distinto, abarcando un mayor número de obras y autores de distinta índole, que no se encuentra ni debe esperarse aquí.

El tercer elemento es el uso del término “atmósfera” en lo que es, a fin de cuentas, el principal objeto del estudio. La atmósfera de terror es, si elaboramos ligeramente el concepto, la constitución literaria de una serie de elementos que, en conjunto, conforman la atmósfera de la narración que permitirá y generará ese escalofrío que hemos dado en llamar terror. Cortázar define la atmósfera más bellamente de lo que nosotros nos veríamos capaces. Para él es “el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor” (Cortázar, Cuento breve, 67)<sup>2</sup>. Así

---

<sup>1</sup> *Supernatural Horror in Literature*, como se puede refrendar al consultar el ensayo de Lovecraft, proporciona una perspectiva histórica del terror sin preocuparse demasiado del estatus genérico de cada una de las obras que expone.

<sup>2</sup> Obviaremos interesadamente su comentario inmediatamente anterior, donde afirma que la atmósfera es algo que “ningún análisis estilístico lograría explicar” (67).

pues, la atmósfera de terror es la creación de unas condiciones emocionales específicas, de un ambiente situacional sugestivo a través, en este caso, de técnicas literarias. Señalamos, como ya se ha visto también al especificar el porqué de la elección de la palabra terror, un momento culminante que es ese instante concreto, un punto álgido del relato en el cual se revela o desvela, con todas sus implicaciones, el elemento terrorífico. Sin embargo, generar terror es igual a generar su atmósfera, porque el terror mismo lo hallamos en esa atmósfera, no en la frecuencia de uso de una serie de estrategias ni en una enumeración de instantes terroríficos<sup>3</sup>. Y aunque señalaremos, en multitud de ocasiones, un clímax que se encuentra muy presente las obras de terror, y alrededor del cual giran algunas estrategias, especialmente la del suspense, que se alcance o no ese momento catártico de liberación es relativamente irrelevante. Lo que trataremos de dilucidar es cómo se crean las condiciones climáticas necesarias para que pueda brotar el terror.

Nos hemos molestado en especificar estos puntos para, principalmente, tratar de esclarecer en qué no consiste la tesis: no estamos ante un intento de definición del género del terror, como bien se ha apuntado anteriormente. Tampoco se trata de una morfología del relato de terror. Aunque muy obviamente se hallarán en la tesis estructuras, esquemas y fórmulas, tanto las que se especificarán como las que fácilmente se podrán extraer de la lectura, al estar implícitas, el abanico de obras que forman parte de la investigación es demasiado limitado. El estudio, además, carece de la exposición sistemática que, creemos, requeriría una morfología. No es, tampoco, una tipología, pues se trata de estudiar los elementos, ya sea actuando solos o en conjunto, que constituyen la atmósfera de terror, no de una definición de los distintos tipos de terror, pese a que bien podría decirse que algunos de los apartados y subapartados que presentaremos, como la fatalidad o el terror a través de los sentidos, constituyen tipos de terror. El enfoque no es el de una clasificación, pero sí podría extraerse de la investigación los esbozos o el esqueleto básico de una tipología del terror.

---

<sup>3</sup> “Atmosphere, not action, is the great desideratum of weird fiction. Indeed, all that a wonder story can ever be is *a vivid picture of a certain type of human mood*. The moment it tries to be anything else it becomes cheap, puerile, and unconvincing. Prime emphasis should be given to *subtle suggestion*—imperceptible hints and touches of selective associative detail which express shadings of moods and build up a vague illusion of the strange reality of the unreal. Avoid bald catalogues of incredible happenings which can have no substance or meaning apart from a sustaining cloud of colour and symbolism” (LOVECRAFT, *Weird Fiction*, 177-178)

La negación de aquello que no es también nos permite esbozar qué es. Se trata un estudio de algunas de las estrategias básicas usadas para generar terror en el lector, que hemos dividido dos grandes apartados. El primero, “Algunas estrategias del terror”, considera cuatro de ellas: la anomalía, sobre cierto elemento descollante que inicia los engranajes de la inquietud; la verosimilitud, como elemento indispensable para ejercer como contrapeso a la anomalía y sustentar la credibilidad de los hechos que acaecen en la narración; la fatalidad, como un tipo particular de suspense y su papel en la narración de terror, y el papel que los sentidos ejercen para ubicar físicamente al lector en el contexto dado. El segundo gran capítulo, “La identificación del lector”, cubre un amplio número de mecanismos imprescindibles para que la atmósfera de terror se produzca, como la función de la emoción en el discurso, la generación de empatía, la incertidumbre aplicada al lector, su papel a la hora de desencadenar la imaginación y la falta de conclusión como una de las culminaciones del terror. Todos relacionados, claro, con la posibilidad de identificación del lector con el texto. Cada una de estas estrategias, que también podríamos denominar objetivos o funciones (aunque no se ajuste exactamente al sentido estrictamente lingüístico del término) está formada, a su vez, por una diversidad de mecanismos o técnicas usadas para llegar a alcanzar el efecto deseado. Pese al papel preponderante de la identificación del lector, la ordenación responde especialmente a criterios expositivos que puedan ayudarnos a vertebrar el discurso, desde los elementos que conforman la base sobre la que se construye el terror, hasta la influencia de la atmósfera de terror en el lector, y cómo el receptor forma parte integral de ese proceso creativo.

Nos detendremos a estudiar las estrategias individualmente y con cierta profundidad, pues de otro modo sería imposible una comprensión adecuada de las mismas, pero siempre con una amplitud focal que nos permita ver su uso en la narrativa de terror, no desarrollarla individualmente hasta sus últimas consecuencias, ni tampoco entraremos en análisis sociológicos o históricos, salvo por alguna puntualización necesaria. Un estudio temático de la anomalía, por usar el que es, a nuestro juicio, el ejemplo más manifiesto, revelaría una multitud de formas, ligadas a la época histórica, estrato social, etnia, fobias personales y diversos elementos más que conforman el aspecto con el que dicha anomalía se presenta, su disfraz. No entraremos en los específicos enumerados, ni en por qué un irlandés solidifica una imagen del vampiro que llega hasta nuestros días, ni si el terror

cósmico de Lovecraft puede guardar relación con la teoría de la relatividad de Einstein o con la disolución del yo en las vanguardias artísticas a principios del siglo XX<sup>4</sup>. Probablemente cada una de estas vicisitudes merecería un estudio propio, pero nuestro enfoque es más general, centrándonos en el papel que cada uno de estos elementos, sea cual sea su trasfondo y su razón de ser, toma o puede tomar en un relato que pretende aterrorizar a su lector; en pocas palabras, su función y su uso práctico insertado en una narrativa de terror.

Las estrategias mencionadas conforman, con total seguridad, algunos de los elementos temáticos y narrativos más relevantes de la literatura de terror, aunque no es nuestra intención fijarlos como los únicos existentes ni establecerlos como los pilares insoslayables sobre los que se levanta toda obra perteneciente al género. Tampoco escapará a ningún lector que las estrategias mencionadas no se limitan, ni mucho menos, al terror, y que están muy presentes en cualquier tipo de literatura. Cada capítulo quiere fijarse en las funciones precisas y específicas que éstas asumen para generar terror, así como, quizás aún más importante, en cómo se interrelacionan entre ellas. En aras de una mayor claridad expositiva, además, las estrategias se han dividido. Sin embargo, es extremadamente relevante hacer hincapié, pese a lo superfluo, por conocida, de la afirmación, en que las técnicas que presentaremos la mayor parte de las veces actúan en conjunto. Esperamos que el desarrollo de la investigación sepa exponer, de forma clara y lo suficientemente profunda, cómo se establecen estas relaciones, y no dar nunca la sensación de que los tratamos como entes separados, sino más bien al contrario, como redes que entretejen la telaraña que llamamos atmósfera de terror.

Asimismo, es necesario destacar que nuestro estudio se ciñe a cuatro autores, por medio de los cuales se han identificado las estrategias mencionadas, pese a que se referenciará puntualmente a otros creadores que hayan hecho uso del terror, y de esas mismas estrategias, en sus obras. El criterio para su elección es sencillo y, como rápidamente se

---

<sup>4</sup> Aunque en el ámbito del cine, Román Gubern apunta algunas relaciones rápidas entre el momento histórico, y así también la situación socio-cultural, y la producción de terror: “el cine expresionista de la convulsiva República de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (período 1919-1926), la Gran Depresión en los Estados Unidos (período 1931-1939), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (período posterior a 1945), la invasión de poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la actual crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (desde 1974 hasta hoy)” (GUBERN, 11-12). Al primero de estos ejemplos Siegfried Kracauer le dedicó una conocida monografía: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947).

constatará, no muy estricto, al dar por sentado que otros autores habrían podido cumplir la misma función que aquellos finalmente escogidos. Se barajó, inicialmente, el uso de autores que escribiesen en distintas lenguas, sin embargo, el número de escritores resultantes, pese a limitarnos a una perspectiva occidental (perdónese la grosera generalización), y sólo teniendo en cuenta las lenguas “dominantes”, como podrían ser el inglés, el castellano, el francés, el italiano, el alemán o el ruso, adquiriría entonces números inviables, teniendo en cuenta el alcance limitado de la investigación. Por supuesto, en este caso tampoco se tenían en cuenta las variaciones de una misma lengua entre países, como el caso del castellano en los distintos estados latinoamericanos o el del inglés. Observando las dificultades de ampliar la selección, sin que por ello eso representase un beneficio real para la investigación, siendo ésta una tesis sin voluntad totalizadora, nos pareció, finalmente, más adecuado ceñir la selección a una única lengua. Se optó, sin que ello tenga mayor relevancia, por el inglés, y se dio la coincidencia, más azarosa que buscada, de que los autores anglosajones escogidos, y que consideramos como los más adecuados por las características que detallaremos a continuación, fuesen norteamericanos.

Todos estos criterios podrían considerarse, con justicia, reduccionistas. Sin embargo, dentro de los representantes anglosajones la elección seguía siendo vasta, con autores disponibles que abarcaban un abanico temporal considerable y de una diversidad de recursos fuera de toda duda. Por ello, la aparente limitación lingüística no fue tal, y en ningún momento supuso un impedimento, a nivel práctico, para los objetivos del estudio que, de forma efectiva, cubre un amplio abanico temporal y estilístico. No teniendo la posibilidad de estudiar el terror en su variedad cronológica e internacional, se consideró apropiado seleccionar una serie de autores suficientemente cercanos como para ser estudiados con sentido de conjunto, dentro de unas formas comunes de generar terror. El análisis pormenorizado de sus relatos debía desvelar, por supuesto, coincidencias (que no lugares comunes), pero los autores debían ser también lo suficientemente distintos como para no desembocar en un estudio repetitivo de estrategias, cada una un calco de la anterior. A ser posible, la ejecución de éstas tenía, en ocasiones, que diferir. Cuatro han sido, pues, finalmente los escritores escogidos, todos ellos de la mayor relevancia entre los creadores de terror. Edgar Allan Poe y Howard Phillips Lovecraft son pilares fundamentales en la historia del terror y pertenecen, para la mayoría de los estudiosos, al canon del género y hasta a su base más relevante. Thomas Ligotti, por su parte, a pesar

de ser el más contemporáneo de los autores, ha alcanzado en tiempos recientes mayor visibilidad a través de su publicación en Penguin Classics. Su relevancia a largo plazo está por ver, aunque dicha publicación es indicativa del inicio de un camino hacia el reconocimiento tanto popular como académico. Por último, Shirley Jackson representa la elección de una autora que no está inscrita en el terror puro, pese a contar en su haber con algunos textos canónicos del género. Una autora de reconocimiento literario que siempre se ha movido en los alrededores del terror.

Poe bien podría ser considerado una bisagra entre el gótico literario tradicional<sup>5</sup>, al que el terror se había visto asociado (de forma casi exclusiva, en el mundo anglosajón) desde mediados del siglo XVIII, y el terror moderno<sup>6</sup>. Es, sin duda, gótico, en la medida en que encontramos en él muchas de las características del gótico más tradicional, y algunos de sus escritos son, junto con *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin, la sublimación de ese modo de hacer terror. Sin embargo, Poe es también la apertura a otras formas de provocar terror, alejadas de una imaginería característica y de unas técnicas repetidas hasta el hartazgo. Poe presenta relatos decididamente góticos, como “Metzengerstein” o “The Pit and the Pendulum”, a la vez que avanza en otra dirección en relatos breves como “William Wilson” o “The Tell-Tale Heart”. Lovecraft es, del mismo modo que su antecesor, sublimación y bisagra. Desde una etapa inicial que debe mucho al gótico y al mismo Poe, hasta una final que se inclina hacia la ciencia ficción<sup>7</sup>, y que empieza con lo que se ha dado en llamar los Mitos de Cthulhu. El terror cósmico de Lovecraft siempre ha estado ahí, sin embargo, es en sus representaciones tardías cuando alcanza un mayor esplendor. De nuevo, los referentes pueden ser rastreados, con Machen a la cabeza, cuyos “The Great God Pan” o “The White People”, por ejemplo, son claros predecesores, pero en Lovecraft cristaliza esa intención, convirtiéndolo en el referente para aproximaciones futuras al género. Ligotti es, por su parte, una aproximación más posmoderna, cuya particular visión personal del mundo imbrica con una revisión

---

<sup>5</sup> Usamos el término gótico tradicional (o clásico) con el objetivo de diferenciarlo de una corriente académica que considera a la literatura gótica como un fenómeno que llega hasta nuestros días. Enmarcamos el gótico tradicional entre 1764 y 1820, fijando principio y final del género en dos obras: *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, y *Melmoth the Wanderer*, de Charles Robert Maturin.

<sup>6</sup> “Whatever his limitations, Poe did that which no one else ever did or could have done; and to him we owe the modern horror-story in its final and perfected state” (LOVECRAFT, *Supernatural Horror*, 100).

<sup>7</sup> “Lovecraft does culminate certain trends in weird writing of the previous fifty years: most important, the shift from supernaturalism to quasi science fiction” (JOSHI, *Weird*, 228).



constante del pasado del género. Igual de cósmico que Lovecraft<sup>8</sup>, pero decididamente más urbano en sus planteamientos iniciales, sus cuentos están poblados por personajes marginales a la manera de Poe. Si los personajes de Poe son más bien obsesiones<sup>9</sup>, para Ligotti los seres humanos son marionetas, una de sus analogías predilectas<sup>10</sup>. Así, resulta difícil no establecer un vínculo en el vacío con el que ambos autores consideran a las personas. Ligotti presenta también consideraciones importantes sobre la creación del terror, ya sea en forma de no ficción o como relatos metaficcionales. Así pues, nos aporta una visión contemporánea del terror, a la vez que pueden establecerse vínculos claros con los dos autores precedentes. Por último, una opción de mitad de siglo XX que puede resultar, quizás, la más alejada al género entendido en su forma tradicional. A Shirley Jackson se le ha reconocido un universo inquietante e influencias de la literatura gótica, aunque sea para subvertirlas<sup>11</sup>, pero su obra no termina de insertarse en el terror, en esta distinción que parece separar la literatura de género y la literatura, a secas. A diferencia de otros autores de la selección, como Lovecraft y Ligotti, casi absolutamente centrados en el terror, Jackson cultivó, en realidad, una amplia variedad de estilos, del terror a la sátira, especialmente en sus cuentos, muchos de los cuales no fueron publicados en vida. Sin embargo, es indudable que una parte considerable de su producción es terrorífica, desde la más evidente, como *The Haunting of Hill House*, hasta la que únicamente juega con una corriente subterránea de inquietud que es la que, en realidad, atraviesa gran parte de su obra. Es una autora ambigua, casi limítrofe en cuanto a su categorización, y por ello

---

<sup>8</sup> Se usa con una cierta ligereza el adjetivo “cósmico” relacionado con Lovecraft y su creación. Sin embargo, debe quedar claro que no significa circunscribir una obra a una serie de temáticas estelares o a seres de ciencia ficción. El terror cósmico debe entenderse como una revelación: “The word ‘cosmic’ is not a word Lovecraft carelessly bandied about, but one he used quite appropriately to express a new-found realization of our place in the cosmos [...] Lovecraft forces us to shift the focus from the immediate and humanocentric to the point of view taken by the vast uncaring cosmos. Cosmic fear must surely penetrate far deeper and with greater persistence than any short-lived personal fear, and obscure cosmic relationships cannot be perceived by shortsighted humans” (SCHULTZ, 217).

<sup>9</sup> “Poe’s characters are largely psychic types. However precisely they represent mental disorientation, the tales do not locate these images of insanity within particularized individuals” (VAN LEER, xi).

<sup>10</sup> “The sudden self-consciousness of characters that they are only passive figures not in control of their world is crystallized in the image of the puppet or manikin, a recurrent motif” (DZIEMIANOWICZ, 48).

<sup>11</sup> Carol Cleveland lo observa en *The Haunting of Hill House*, quizá porque es, de entre sus obras, la que parte más claramente del gótico tradicional. “Jackson had a strong penchant for mixing genres and reversing conventional expectations. In *The Haunting of Hill House*, she takes a tired formula from the gothic romance and turns it inside out to tell a genuine ghost story with strong roots in psychological realism” (CLEVELAND, 67). Esta afirmación, su tendencia a la mezcla de géneros y a su alteración, sería aplicable a buena parte de su creación.

una buena representante de un tipo de literatura que, pese al indudable terror que manifiesta, no siempre es considerada terror *per se*.

Como se puede comprobar, no son criterios rigurosos en su conjunto. Cada autor ha sido escogido por sus particularidades y por cómo podía insertarse en la sinergia creada por el resto de componentes. Varios grupos de autores, en realidad, podrían encajar en patrones parecidos, y uno podría quedarse en España para realizar una investigación de corte similar con Gustavo Adolfo Bécquer, Emilio Carrere y Cristina Fernández Cubas, proponiendo otra selección que podría proporcionar dinámicas relevantes e interesantes de analizar. Hasta tomando el conjunto ya formado, Poe podría verse substituido por Ambrose Bierce, o Lovecraft por Algernon Blackwood, por establecer autores con ciertas similitudes relevantes. Las diferencias son claras, pero no resultarían en un abismo insalvable, sino que modificarían ligeramente el mapa resultante, así como la exposición de la investigación, sin resultar en cambios radicales. Es decir, la substitución comportaría ligeras variaciones y modificaría las coordenadas, pero la naturaleza del estudio permanecería relativamente inalterada.

Resulta evidente que este límite autoimpuesto de cuatro autores, por amplio que haya tratado de ser el abanico de sus particularidades y por variada que sea su obra, cierra el foco de la investigación y la aparta de otros estudios de mayor calibre y, probablemente, también de mayor calado. Sin embargo, debemos hacer énfasis en que la creencia de que el cambio no sería radical. El motivo de haber escogido autores de distinta índole es, precisamente, como ya se ha especificado, que la limitación lingüística no conlleve, asimismo, una limitación de técnicas usadas. Así pues, a una barrera correspondemos con otra amplitud, de mayor calado si cabe, que comporta una variedad elevada de estrategias. Nuestro objetivo es que, a pesar de lo limitado de la visión que aquí presentaremos, el presente estudio refleje fielmente la multiplicidad de estrategias que cumplen una serie de funciones básicas para generar terror en el lector. Creemos, así, que la investigación puede ser de utilidad no sólo en el estudio de los cuatro autores escogidos, sino también para los estudios del terror en su totalidad, ya que las estrategias aquí presentadas, no se limitan a los autores mencionados, y pueden ser aplicables a muchos otros creadores. Por supuesto, una afirmación rotunda requeriría de un estudio preciso de otros autores que no ha sido realizado. Se trata, simplemente, de una intuición basada en las lecturas de muchas otras obras que generan terror en el lector, sean consideradas o no como pertenecientes al

género. A pesar de ello, estas obras adicionales, hasta las que mencionaremos a lo largo de la tesis, no han sido sometidas a un análisis riguroso, a diferencia de las de los cuatro escritores mencionados, así que la afirmación debe permanecer como un hipotético, cimentado en las lecturas ya efectuadas, tanto de fuentes primarias como secundarias, que estudios posteriores solidificarán y ratificarán o, por el contrario, adaptarán, rectificarán o, simplemente, abandonarán como inservibles.

Respecto a la producción propia de los autores, cabe destacar que parte de su material no tendrá una presencia explícita en la investigación. En primer lugar, el estudio se limita a su obra de ficción, aunque resulta inevitable la presencia de algunos e imprescindibles textos clave como el *Supernatural Horror in Literature* de Lovecraft o *The Conspiracy Against the Human Race* de Ligotti. Por otro lado, tanto Poe como Lovecraft y Ligotti tienen producción poética, de entre las cuales la del primero es, definitivamente, la más celebrada. En la tesis no hemos realizado una distinción entre narrativa larga y narrativa breve, que estudiamos en conjunto, sin embargo, hemos considerado que la producción poética de los autores se alejaba demasiado, como artefacto narrativo, del relato breve y la novela<sup>12</sup>, ya suficientemente distanciadas entre sí, y con sus propias particularidades a la hora de encarar el terror, especialmente por la focalización que permite el primero. Pueden esperarse menciones puntuales, especialmente de corte temático, pero es una parte de la obra de los autores que, de forma efectiva, ignoraremos. La producción teatral de los autores escogidos, por su parte, es inexistente, salvo por una obra no publicada de Poe, "Politian"<sup>13</sup>. Del mismo modo, la práctica totalidad de la obra de Lovecraft y Ligotti es terrorífica, sin embargo, tanto Poe como Jackson realizaron incursiones, como es por ejemplo *Eureka* y algunos cuentos, en el caso del primero, y la segunda con muchos de

---

<sup>12</sup> Aunque es cierto que los estudios sobre el terror suelen centrarse en la narrativa, cabe decir que sus orígenes sí están vinculados a la producción poética, especialmente a la *Graveyard Poetry*. "Graveyard Poetry is significant here because it prefigures the Gothic novel in several ways, and its emergence was sudden and dramatic" (PUNTER; BYRON, 10). Obras clave como "The Grave" (1743) de Robert Blair o, más adelante, entrando en el romanticismo, "The Rime of the Ancient Mariner" (1798), de Coleridge, establecen, a falta de técnicas narrativas específicas, el interés por ciertas temáticas, la preeminencia de las emociones o el gusto por la creación de una atmósfera sensorial terrorífica: "Strange things, the neighbours say, have happen'd here: / Wild shrieks have issu'd from the hollow tombs, / Dead men have come again, and walk'd about / And the great bell has toll'd, unring, untouch'd. / (Such tales their cheer, at wake or gossiping, / When it draws near to witching time of night.) (BLAIR, 47). En España, tenemos como representante ilustre de esta poesía terrorífica, aunque posterior en el tiempo, a "El estudiante de Salamanca", de José de Espronceda.

<sup>13</sup> De un modo similar a lo que ocurre con la poesía, también el teatro suele estar escasamente tratado en los estudios sobre el terror, pese a el papel clave que pudieran tener algunas piezas como *Los bandidos*, de Schiller, en el desarrollo de la literatura gótica.

sus relatos cortos, que poco tienen que ver con el terror<sup>14</sup>. A nivel práctico, tampoco esa parte de su producción será usada, salvo por la posibilidad de alguna mención puntual.

Al realizar la investigación la principal dificultad ha estribado en la bibliografía secundaria del tema tratado, así como en la específica de cada autor, cada cual con sus propias problemáticas inherentes. Respecto a la bibliografía sobre el terror en cualquiera de sus acepciones, la problemática tiene distintas capas que es necesario exponer individualmente. La primera resulta en la escasez de estudios sobre el terror literario. La mayoría de la producción académica sobre el terror oscila entre la historia, la filosofía<sup>15</sup> (con poca tendencia a la estética) y la psicología, con una buena parte de estudios mucho más interesados en por qué nos gusta vivir el terror que en los mecanismos que lo producen. Se proporcionan razones psicológicas, se razona filosóficamente sobre la voluntad humana de consumir falso terror, terror estético, sin detenerse en la ejecución que lo genera. Por su lado, la mirada histórica suele perderse en una muy útil enumeración, pero muy limitada en su profundidad. Todo ello cuando se hallan investigaciones únicamente dedicadas al terror, ya que, usualmente, en el ámbito académico el terror ha sido estudiado, por un lado, insertado en la literatura fantástica, sin investigaciones dedicadas al fenómeno individual, sino como una causa o un efecto de lo fantástico, sometiéndose a un género más solidificado históricamente y con un bagaje de estudios académicos a sus espaldas mucho mayor. Por el otro, el otro género o ámbito al cual se ha supeditado el terror ha sido la literatura gótica, hecho poco sorprendente dado que suele establecerse una coincidencia entre una y otra literatura (de hecho, es habitual que se sitúe el inicio de la literatura de terror con el nacimiento de la ficción gótica<sup>16</sup>), y que el gótico ha rebasado su estatus inicial, donde estaba confinado al periodo entre 1764

---

<sup>14</sup> Nos referimos especialmente a los cuentos publicados en revistas como *Mademoiselle*, *Ladies' Home Journal* o *Good Housekeeping*.

<sup>15</sup> A este respecto, Plaza y Valdés ha publicado, durante la última década, una serie de estudios tratando el vínculo existente entre la filosofía y el terror, con estudios como *Soñando monstruos*, de Vicente Serrano Marín, *La condición sombría*, de Antonio Castilla Cerezo, o, de un modo menos específico en su tratamiento, aunque al que igualmente puede imputársele un tratamiento de esta relación, *Infierno horizontal*, de Ana Carrasco Conde.

<sup>16</sup> Lo cual no significa, obviamente, que no hubiese antes del siglo XVIII producción terrorífica. "As may naturally be expected of a form so closely connected with primal emotion, the horror-tale is as old as human thought and speech themselves" (LOVECRAFT, *Supernatural Horror*, 85). El segundo capítulo del tratado de Lovecraft es una breve mirada a todos estos antiguos relatos de terror que termina, sin embargo, fijando el nacimiento de la forma típica de la narración de terror en el siglo XVIII. "The impulse and atmosphere are as old as man, but the typical weird tale of standard literature is a child of the eighteenth century" (87).

y 1820, pasando a ser un género que llega cronológicamente hasta la actualidad<sup>17</sup>, de los que su primera etapa podría ser considerado un periodo clásico. El terror, además, también se ha inmiscuido ocasionalmente en otros estudios de género como la ficción policíaca o la ciencia ficción. Así pues, el terror no se estudia, salvo por honrosas excepciones, solo, sino bajo el manto de otros géneros o ámbitos y usualmente con una perspectiva histórica, sociológica, filosófica o psicológica, no literaria, de estética de la recepción, semiótica o narratológica. En un nivel práctico, la investigación se veía confrontada con una pequeña porción de bibliografía dedicada al terror, y una vasta amplitud de literatura que tocaba de forma tangencial la temática, siendo una parte proporcionalmente pequeña la que era realmente útil para la investigación. Equilibrar estas dos vertientes, siendo imposible la consulta de toda la bibliografía remotamente relacionada con el terror, al hallarse ésta segregada entre tantos ámbitos distintos y relegada a menciones más o menos relevantes esparcidas entre obras teóricas de muy distinta índole, sin renunciar a cubrir todo lo necesario, ha supuesto el principal reto, a nivel del ámbito abarcable de la tesis.

Ocurre un fenómeno similar, aunque con las correspondientes diferencias, al abordar la bibliografía secundaria propia de cada uno de los autores seleccionados. De forma sorprendente, hay pocos estudios dedicados a la generación de terror por parte de los autores escogidos, hecho aún más inesperado cuando tratamos escritores cuya obra se centra casi exclusivamente en el terror, como son claramente Lovecraft y Ligotti, que prácticamente nunca se separan del miedo. Las monografías, de hecho, o hasta los fragmentos relevantes de estudios dedicados al terror en estos cuatro autores, son excesivamente limitadas, acotándose las producciones de este calado y enfoque a estudios individualizados de algunos de sus relatos breves. En este sentido, es de justicia separar claramente los clásicos como Poe y Lovecraft de autores más contemporáneos como son Jackson y Ligotti, habiendo sido los primeros más estudiados (mucho más, en el caso particular de Poe) que los segundos, que cuentan con una bibliografía ciertamente escasa.

---

<sup>17</sup> Tres subtítulos de monografías dedicadas a la ficción gótica deberían bastar para ejemplificar esta dinámica, una tendencia en los estudios actuales sobre el gótico: *The Taste for Terror, 1764 to the Present*; *Three Centuries of Horror, Terror and Fear*; *Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Estos subtítulos corresponden a los libros que Clive Bloom, Dani Cavallaro y Richard Davenport-Hines, respectivamente, han dedicado a la literatura y el arte góticos.

De hecho, hasta absteniéndonos del terror, el número de estudios existentes sobre Jackson y Ligotti es comparativamente reducido, prácticamente inexistente en el caso de Ligotti.

Ligotti parece ser el único de estos autores a quien se dedican principalmente estudios centrados en el terror, pero ha sido estudiado de forma testimonial, sin monografías existentes y con una cantidad muy limitada de artículos relevantes. Shirley Jackson, pese a haber producido otras obras relevantes tanto en forma de novelas, como *The Bird's Nest* o *The Sundial*, como en el relato corto, como algunos cuentos excepcionales, parece haber quedado en el recuerdo colectivo, y en el interés académico, como la autora de "The Lottery" y poco más, y así lo refleja su bibliografía, centrada de forma casi unívoca en el famoso relato publicado en *The New Yorker* en 1948. Ambos escritores, eso sí, han sido tratados en obras de terror general o estudios transversales. Ahí se encuentran algunas de las observaciones más relevantes, para nuestros intereses, sobre estos autores.

Cuantitativamente, no ocurre lo mismo, por supuesto, con Poe y Lovecraft, cuya diferencia respecto a los dos autores precedentes es palpable en cuanto a la bibliografía secundaria, más copiosa y relevante en el caso del primero, que parece haber recibido una mayor atención académica, más allá de la distancia cronológica entre ambos. Donde sí encontramos paralelismos es en el sorprendente poco interés que ha suscitado, comparativamente, el modo como producen terror. La literatura sobre el simbolismo en Poe (a raíz de Baudelaire y su adopción como predecesor por parte de los simbolistas), sobre su vida y los vínculos con su obra, la perspectiva psicoanalítica en general que conecta su obra con su persona (siendo la obra de Marie Bonaparte la rúbrica perfecta de la tendencia indicada), es proporcionalmente mayor que los estudios dedicados al terror en su obra. Algo similar ocurre con la figura de Lovecraft, cuyas peculiaridades y rasgos personales ocupan en demasiadas ocasiones los estudios sobre su obra, en especial cuando se abordan temas polémicos como su patente racismo y se establecen relaciones claras entre su perspectiva vital y su producción literaria. Más se ha dicho respecto al posible significado simbólico de las criaturas que pueblan Innsmouth, su conexión con la experiencia vital del autor o el paralelismo que podríamos establecer con sus creencias personales, que sobre su función narrativa, y es esta una tendencia, no una excepción. Pese a que ambos cuentan con publicaciones especializadas y revistas periódicas dedicadas a su obra, el tratamiento del terror en su producción sigue estando,

comparativamente, poco investigado, no despertando el interés que, *a priori*, uno podría imaginar.

Respecto a la estructura de la tesis, ésta se dividirá en las partes ya nombradas. La estructura de la tesis pretende subrayar la perspectiva transversal del estudio, que atraviesa todos los autores seleccionados. Cabe insistir que dichos autores no son el foco de la investigación, sino el vehículo a través del cual se estudian los fenómenos en los que nos centramos. En cierto modo, se supedita su estudio al de las estrategias, para así mostrar mejor cómo éstas se interpenetran e interactúan entre sí. Para ello, se ha descartado la idea de separar, a nivel expositivo, la parte teórica de la parte práctica, es decir, la exposición teórica de las estrategias de la ejemplificación de dichos fenómenos a través del análisis de las narraciones. La tesis se ha desarrollado, en todo momento, a caballo entre la perspectiva definitoria de la teoría de la literatura y la metodología de la literatura comparada. Los objetivos finales de la investigación probablemente tengan más que ver con la primera disciplina, sin embargo, la ejecución se acerca más a la segunda, siendo ésta, en el fondo, ella misma una metodología particular. Así pues, pese a ser la separación de estas dos áreas una idea presente en el planteamiento inicial, finalmente la investigación las expone como un conjunto en el cual la teoría y la práctica son expuestas prácticamente sin solución de continuidad. La voluntad, además, es que en el transcurso de la tesis cada apartado recupere parte de lo que se haya explicado previamente, donde la exposición del estudio funcione como una espiral en la cual se reincidirá sobre lo ya dicho, en aras de lograr una exposición formalmente clara que, a su vez, proporcione las conexiones necesarias entre las estrategias para que reflejen más satisfactoriamente como éstas se producen en la realidad de los textos, influyéndose entre ellas y en ocasiones solapándose. Se verá que distintas técnicas narrativas pueden cumplir una misma estrategia, así como distintas estrategias pueden verse aglomeradas en una misma técnica<sup>18</sup>. En estos casos específicos se tratará de dar prioridad, en la ubicación dentro del texto, al apartado en el cual cada estrategia tenga mayor peso, pero, sin embargo, se indicará adecuadamente la multiplicidad y la síntesis cuando corresponda. El

---

<sup>18</sup> Propp, al hablar de la asimilación, definida como la asimilación morfológica de una misma función, topó con dificultades similares al observar que “funciones diferentes pueden ser ejecutadas de forma absolutamente idéntica” (PROPP, 75).

planteamiento tiene en cuenta la realidad polifacética de los textos de terror, que corre paralela al desarrollo formal de la tesis.

La tesis es una disección del funcionamiento del terror en la literatura para entender el método de su producción. Un esqueleto que encarna el modo en que cuatro autores despiertan terror en el lector a través de una serie de estrategias, cada una tratada de un modo pormenorizado, pero desde un foco suficientemente alejado como para albergar la multiplicidad de variantes que no se han observado, pero que existen. Al fin, el objetivo es tan simple como el de realizar un mapa preparado para orientar a aquél que tenga curiosidad por explorar los territorios poco transitados del terror, especialmente desde una perspectiva que tiende hacia una generalidad no necesariamente ceñida a un escritor en particular, pese a las limitaciones autoimpuestas en el número de autores estudiados. El mayor problema reside en el objeto de estudio mismo, el terror, caleidoscópico en su manifestación narrativa. Joyce Carol Oates, haciendo gala de su habilidad como escritora, lo representa de un modo sucinto y evocador: “The outward aspects of horror are variable, multiple, infinite—the inner, inaccessible” (OATES, 307). La inaccesibilidad de los aspectos internos haría de su estudio un esfuerzo fútil, si es que verdaderamente son inaccesibles. Pero quizá tratar de constreñir su manifestación externa arroje una perspectiva igual de desoladora. Mañana siempre habrá un modo nuevo de aterrorizarnos.



## **1. LA TERMINOLOGÍA Y EL GÉNERO DEL TERROR. UNA PANORÁMICA**

Los debates sobre el concepto de terror como género y el de la terminología o la semántica del terror son aspectos distintos del mismo tema que, sin embargo, a menudo aparecen entrelazados, aunque sólo fuese porque, en los pocos intentos ejecutados de lidiar con el terror como género literario, se ha arrastrado con él una confusión terminológica imperante, muy dependiente de cada contexto lingüístico y social, así como de cada época.

Resulta obvio el uso del terror (ya sea bajo esa misma acepción, o a través de otras etiquetas generales como horror o miedo) del que se hace uso como clasificación editorial, o como un modo de etiquetar una serie de obras (y esto ocurre también en otros medios narrativos como el cine o los videojuegos) como método informativo para el lector, es decir, como marca para definir la expectativa de la reacción que suscitará la obra en él. No nos referimos a los indicadores de género del texto, sino, por ahora, al mero uso mercantil de la etiqueta como método de ordenación, como ocurre, por ejemplo, en su uso en librerías. El concepto terror puede fijar, así, una serie de expectativas para el lector y, a la vez, definir la reacción ideal que provocará el texto. Pero el tratamiento del terror como género está enormemente extendido no sólo en el ámbito del público generalista y en el consumo de las obras que lo componen, sino también en los estudios dedicados a otros medios narrativos. Cuando el terror es tratado en el cine, el cómic o el videojuego, especialmente en su ámbito más popular (revistas de divulgación, páginas web, transmisores de contenido audiovisual), parece darse por sentada su existencia como género artístico; también en manuales y en perspectivas históricas, pese a que el acercamiento a su definición como género en estas áreas de estudio sea igual o más escaso que en los estudios sobre literatura.

Académicamente, quizás esta exposición del tratamiento del terror como género pueda resultar superflua, pero este pequeño preámbulo como mínimo pone de relieve la escisión aparente del tratamiento del terror como género en el uso cotidiano, que llega a estar tipificado en los diccionarios de uso de la lengua, respecto al uso del concepto en la literatura académica, ya que en este ámbito el terror suele quedar supeditado a dos líneas de estudio: la de la literatura gótica, cuando ésta no se analiza como únicamente

restringida al periodo comprendido entre 1764 y 1820, y la de lo fantástico, donde el terror (limitado a lo sobrenatural), suele aparecer como subgénero, o directamente bajo otra consideración (una consecuencia o un efecto, también un factor de definición). La primera clasificación se suele realizar en los estudios anglosajones, donde la presencia de la literatura gótica absorbe la práctica totalidad de obras de corte sobrenatural e inquietante, mientras que el uso de lo fantástico como paraguas del terror suele producirse en la Europa continental, especialmente en Francia y en España, donde, en los estudios de literatura, el miedo está prácticamente adscrito al fantástico como género<sup>19</sup>.

No ha habido, de hecho, muchos acercamientos a una definición del terror como género. Cuando sí se ha tratado de delimitarlo convenientemente, el resultado no ha sido del todo satisfactorio, en cuanto no parece haberse instaurado un consenso en la comunidad científica. El punto de partida es el efecto que el lector puede esperar, y este uso es ineludible e incontrovertible, sin embargo, tras ello, las divisiones son numerosas y, en ocasiones, sumamente distintas, llegando a resultar contradictorias.

De esta amalgama de conceptos, de géneros (o no) y de subgéneros no pretendemos proporcionar aquí una solución. Si tal cosa fuese posible de realizar, entrelazando la multiplicidad terminológica y la realidad histórica del género a partir de las obras que pudiesen configurar su canon, requeriría de un estudio aparte dedicado única y exclusivamente a este objetivo. No nos incumbe deshacer esta confusión en su totalidad, pero sí resulta relevante proporcionar una exposición somera de ambas problemáticas, por lo general íntimamente entrelazadas.

## **1.1. Una problemática terminológica**

La profusa terminología relacionada con el terror es relevante no únicamente por el aspecto práctico de su uso, en el sentido de las respectivas definiciones de cada término y, por tanto, el objeto (en este caso, la emoción exacta) al que cada uno de ellos hace referencia, sino porque la problemática no se circunscribe únicamente al vocabulario y sus complicaciones intrínsecas. A pesar de la división realizada en este capítulo entre terminología y género, rápidamente se observará que ambos aspectos del terror son vasos

---

<sup>19</sup> Con contadas excepciones, como el estudio de Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*.

comunicantes, en gran parte porque, en numerosas ocasiones, cada vocablo ha sido asociado a un subgénero, contribuyendo así, pese a la voluntad de aclaración, a la confusión imperante.

Podríamos realizar un acercamiento semántico acudiendo a los términos más relevantes o, por lo menos, a los más ampliamente usados en los círculos académicos y tratando de definirlos individualmente, sin embargo, estaríamos eludiendo, en buena parte, el problema: no existe un consenso respecto a dichas definiciones. Resultará más provechoso, pues, dirigirse directamente al núcleo de la cuestión para construir el discurso a partir de ahí. Nos acercaremos al mismo a través de una categoría paralela, un estudio sobre lo fantástico, el que le dedica David Roas en *Tras los límites de lo real*, donde el miedo constituye un pilar básico del género. Las discusiones sobre el léxico del terror son comunes y constantes en los trabajos que se acercan, aunque sea de forma tangencial, a su espectro semántico, pero que se produzcan también en un libro dedicado específicamente a lograr una definición de lo fantástico es interesante, pues apunta ya a nuestras consideraciones iniciales sobre cómo terminología y género se entrelazan. Al referirse al vocablo miedo como su opción para denominar la emoción correspondiente, Roas anticipa que dicha elección puede levantar suspicacias: “Sé que mi apuesta por el término miedo puede resultar problemática dada la confusión que se produce habitualmente en el uso que se da a este concepto y a otros considerados sinónimos: terror, inquietud, angustia, horror, aprensión, desconcierto...” (ROAS, 81-82). Se pueden extraer varias observaciones de estas pocas líneas. La primera, y más evidente, es que la lista sigue. Roas la corta, porque con estos pocos términos ya ha hecho comprensible su afirmación, sin embargo, son muchas más las palabras que podrían colmar la enumeración: grotesco, pavor, ansiedad, espanto o temor, sin mencionar lo siniestro u ominoso, al que él mismo se referirá poco después, y que también ha sido usado como sinónimo, a pesar de contar, en parte, con su propia línea de investigación surgida del conocido ensayo de Freud. Todos ellos son términos aplicados de una forma habitual, y de un modo aproximadamente equivalente, a esta congregación de vocabulario definitorio del terror. La segunda observación es lo sorprendente que resulta que tal cantidad de conceptos, usualmente delimitados con cierta precisión, aún más en el ámbito académico, puedan considerarse sinónimos. La tercera es que Roas subraya la confusión que suscita su uso como sinónimos. La cuarta y última (en lo que a nosotros respecta), es la

consideración de que su apuesta específica por la palabra miedo pueda resultar problemática<sup>20</sup>, lo cual podría entrar en contradicción precisamente con el hecho de que toda la serie de términos se consideren habitualmente sinónimos. Si lo fuesen o, en todo caso, si así son considerados, deberían poder usarse más o menos indistintamente, más allá de los matices concretos que todo sinónimo tiene, y de la certeza de que un sinónimo nunca es exacto.

A renglón seguido, Roas acude a la psicología en su intento de delimitar el miedo, especialmente, en este caso, para separarlo del campo semántico de la angustia. No en vano, titula el apartado al que le dedica estas líneas “Del miedo a la angustia”. En un breve resumen, diríamos que el campo del miedo incumbe a lo determinado, mientras que el de la angustia engloba lo indeterminado que nos acecha. El miedo (y su área terminológica) es la angustia (y su área terminológica) determinada, es decir, aplicada a un objeto concreto, perceptible y delimitado. Nuestra exposición no hace justicia a la complejidad del problema, y tampoco Roas pretende llevar a cabo una explicación profusa sobre el tema. Él proporciona las suficientes pinceladas como para justificar su decisión, y lo que nosotros pretendíamos con su cita es mostrar de un vistazo la problemática central a las que nos enfrentamos a causa de la profusión de elementos aparentemente intercambiables.

Resulta interesante que Roas se haya decidido, a grandes rasgos, por una dicotomía, ya que es una razonable solución para la amalgama de vocablos que parecen haberse mezclado de manera irremediable. El problema reaparece cuando la división no siempre se ejecuta en el mismo punto ni arrastra a cada facción el mismo léxico. Roas no deja claro cuáles de los términos quedan a qué lado del espectro, salvo por el miedo y la angustia, aunque sí podemos apoyarnos en la bifurcación que generan lo determinado y lo indeterminado para llegar a otra distinción clásica, por lo menos en el mundo anglosajón, que es la diferencia entre terror y horror.

---

<sup>20</sup> Roas no especifica claramente si se refiere al ámbito académico o al general. Debemos tener en cuenta que *Tras los límites de lo real* tiene una cierta voluntad divulgativa.

Fue Ann Radcliffe, popular escritora y una de las principales impulsoras de la literatura gótica, la que estableció esta escisión de un modo más explícito<sup>21</sup>: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them [...] and where lies the great difference between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?” (RADCLIFFE, *Supernatural*, 403). La formulación puede llevar a confusión respecto a cómo se representa (en este caso, textualmente) el terror, así que Radcliffe lo clarifica a través de un verso de Milton: “On his brow sat horror plumed”. Radcliffe afirma que la imagen “imparts more of terror than of horror, for it is not distinctly pictured forth, but is seen in glimpses through obscuring shades, the great outlines only appearing, which excite the imagination to complete the rest” (404). En realidad, la autora trabaja en tres niveles para la distinción entre terror y horror. El que nos sirve como conexión a la separación de Roas es el de la indeterminación, sin embargo, Radcliffe une esa oscuridad a lo sublime a través de Edmund Burke, que ya había trazado el vínculo entre terror y oscuridad<sup>22</sup> (segundo nivel) para, por último, en lo que sería el tercer nivel, llegar a lo que más le importa, establecer una distinción de calidad y conectarse con los grandes maestros de la literatura (en su caso, Shakespeare y Milton). Esta elaborada distinción, que ha perdurado hasta la actualidad, podría reducirse, pues, a un juicio de valor en el cual Radcliffe trata de posicionar sus textos, su propia obra, por encima de la de otros colegas que recurren a métodos más explícitos para generar miedo. Se trata de una valoración similar a la que realiza Stephen King, en consonancia con su lejana predecesora en materia de terror: “So: terror on top, horror below it, and lowest of all, the gag reflex of revulsion” (KING, *Danse*, 37). Y si el asco de King nos parece demasiado alejado del concepto de terror, tan sólo hace falta reflexionar sobre lo explícito como una de las características del horror (*The*

---

<sup>21</sup> Dale Townshend, exponiendo las teorías que relacionan el horror con el placer, realiza también una breve retrospectiva sobre el establecimiento de terror y horror como categorías estéticas distintas (TOWNSHEND, 32-38).

<sup>22</sup> “To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes” (BURKE, 48). Clive Bloom va aún más lejos en el papel de Burke, que sobrepasa en mucho la simple influencia en Radcliffe para la distinción entre categorías estéticas, y logrará proporcionar una cohesión a la entera literatura gótica: “The great gothic tales are always emotionally coherent, if not always philosophically logical. Yet it was precisely emotionality, not philosophy that was needed. It would be Edmund Burke, in *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), who would finally codify the gothic emotional experience” (BLOOM, *Gothic Histories*, 8).

*Monk*, al que presuntamente Radcliffe aludía en su distinción, es un ejemplo temprano de asco para generar horror, superado ampliamente, en este sentido, por obras de las últimas décadas) para vislumbrar una conexión entre la repugnancia y el miedo. O, si se prefiere una referencia más erudita que King, Eugenio Trías abre su ensayo *Lo bello y lo siniestro* con una introducción referida al asco según Kant, que cierra de este modo: “ese límite del arte (y, como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo *siniestro*. Es del género al cual pertenece el asco, de lo siniestro, de lo que se va a tratar en este escrito” (TRÍAS, 29). Ese siniestro conectado con lo sublime (y es inevitable no pensar aquí en Radcliffe) y que es, asimismo, la traducción insatisfactoria del *Unheimlich* freudiano<sup>23</sup>, con su uso y abuso constante en la esfera del terror.

Oates nos ayuda a introducir otro término a la ecuación, lo grotesco, suficientemente amplio como para abarcar el arte grotesco y, como hace la escritora norteamericana, la literatura de terror, que por momentos parece usar como sinónimos o como parientes cercanos, “What is the ‘grotesque’—and what is ‘horror’—in art?” (OATES, 303), como un género y su subgénero, como si lo grotesco fuese una extensión del horror o el horror de lo grotesco, como si no pudiese haber grotesco sin horror o como si lo primero se manifestase especialmente en lo segundo. Lo grotesco, que Bajtín asoció a Rabelais y que Oates sustrae de Poe para ligarlo al horror a través de las *Tales of the Grotesque and Arabesque* de este último; términos que el autor de Baltimore interrelaciona y conecta con el terror en su propio prefacio a los cuentos, haciéndolo de forma explícita, curiosamente, con el arabesco, no lo grotesco, “I am led to think it is this prevalence of the ‘Arabesque’ in my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term ‘Germanism’ and gloom” (POE, Preface, 129), y legándonos su icónica afirmación, “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul” (129).

---

<sup>23</sup> “El término siniestro traduce insuficientemente el término alemán *Unheimlich*, utilizado por Freud en su intento por conceptualizar y teorizar lo que ese término recubre” (44). El castellano no es, por supuesto, la única lengua afectada por esta confusión traductológica. En su libro dedicado al horror sobrenatural, *Unutterable Horror*, al que acudiremos al hablar del género, S. T. Joshi hace hincapié, entre la ironía y el hastío, en la traducción como uno de los principales generadores de confusión terminológica y genérica del terror. Sus ejemplos, obviamente, son de distintos idiomas al inglés, y entre ellos hay, por supuesto, el *Unheimlich*, traducido en su momento como *Uncanny*, pero la problemática descrita sería perfectamente aplicable a la lengua castellana.

Terry Heller, mientras frenamos la ampliación terminológica que estamos realizando y volvemos a la escisión clara entre dos conceptos, implantará también una diferencia entre terror y horror que parece, en su concreción, de creación propia, pese a las relaciones que podríamos establecer con las distinciones ya vistas: “In this book I distinguish between terror and horror in the following way. Terror is the fear that harm will come to oneself. Horror is the emotion one feels in anticipating and witnessing harm coming to others for whom one cares” (HELLER, s/n).

La cantidad de ejemplos, y las respectivas variantes que conllevan, llevan a que prácticamente cualquier obra que trate sobre el miedo y derivados termine proporcionando una u otra diferencia, contribuyendo a una confusión generalizada a la que muchos responden, comprensiblemente, creando su propio sistema con el fin de informar al lector del uso específico de los términos en esa obra en concreto, sin mayores aspiraciones que los límites de su investigación, ya que parece la única solución plausible ante una problemática sin aparente fin.

La dificultad, tomando los ejemplos proporcionados, y más allá de la perspectiva histórica, parece ser que cada cual ve estos términos a través de lentes distintas. Si Enrique Echeburúa concuerda prácticamente de forma exacta con Roas en la distinción que él realiza es porque, como buen psicólogo, recurre a su disciplina para establecer la diferencia entre ansiedad (la angustia de Roas) y miedo. “La ansiedad es una emoción básica de la condición humana y surge cuando la persona se siente en peligro, sea real o no la amenaza. Si esta ansiedad remite a estímulos específicos, se habla propiamente de *miedo*” (ECHEBURÚA, 89). Heller, cuya diferencia entre horror y terror hemos citado unas líneas más arriba, establece la identificación del lector como elemento clave porque su estética del terror se cimenta sobre la distancia estética y su posterior erosión. Oates bebe de Poe para tomar como bandera su grotesco (no así su arabesco), probablemente por la, a su juicio, enorme influencia de sus textos sobre los que lo sucedieron, “Poe’s influence upon the literature of the grotesque—and the mystery-detective genre—has been so universal as to be incalculable” (OATES, 305) y, puestos a aventurar, sobre ella misma: “Who has *not* been influenced by Poe?—however obliquely, indirectly; however the influence, absorbed in adolescence or even in childhood, would seem to be far behind us” (305). A Radcliffe le interesa unir sus textos a los de sus referentes literarios y separarlos de trabajos supuestamente inferiores, de ahí que recurra a la unión de oscuridad y sublime

especificada por Burke y haga uso de ella para legitimar su propia obra, pese a que ésta lidie con mecánicas y emociones que podrían percibirse como superficiales, banales o, simplemente, de mal gusto.

Gracias a estas limitadas muestras hemos podido observar que se han tenido en cuenta criterios tan variados para establecer distinciones como la naturaleza psicológica de las emociones del receptor, el estatus propio o ajeno de las mismas, la técnica de exposición del contenido del relato en cuanto a lo explícito del objeto terrorífico, o el momento de aparición en el tiempo de la narración, pudiendo vincularse una u otra emoción (uno u otro término) a cada momento del texto. La distinción puede encontrarse en el monstruo, en los mecanismos narrativos o en uno mismo como lector, y según se haga uso de cada uno de estos parámetros, según la disciplina desde la cual se enfoque el problema, según el propio objetivo a la hora de establecer las diferencias, o según todos estos elementos a la vez, la respuesta será distinta.

Ha podido observarse, también, cómo esta división terminológica podría, y así lo hace, derivar en una discusión sobre el género. Así pues, cubriremos el espacio entre uno y otro debate, uno de muy estrecho, casi inexistente, como mostrarán las circunstancias, para seguir el rastro de confusión dejado por toda esta terminología, y desplazarla a la posibilidad del terror como género literario, con el fin de realizar una breve perspectiva histórica que permita ver que una problemática similar a la ya vista, quizás aún más relevante, sucede con el género.

## **1.2. El terror como género literario**

Se ha insistido, en el apartado anterior, en cómo la problemática terminológica deriva o, como mínimo, afecta a la consideración del terror como género y a sus vicisitudes internas. Del mismo modo que hemos hecho con la cita de Roas, es útil iniciar el apartado con una cita que refleje fielmente los conflictos, para luego dar un paso atrás y desgranar su significado y sus implicaciones:

Al igual que ocurre en Hispanoamérica, esta complicación terminológica y de géneros reviste profundas y poco estudiadas connotaciones. Para todo lector o espectador inglés o norteamericano, ‘horror’ define al terror intenso o sobrenatural —según Joyce C. Oates, en



el mismo se huye de toda sutileza psicológica—, mientras que el “terror” es más bien anticipatorio, pudiendo contener elementos realistas —por ejemplo, las andanzas de Jack el Destripador—. El *weird tale*, por otra parte, es equivalente a nuestro ‘cuento de terror’, el *ghost story*, a nuestro ‘cuento de fantasmas’ y el *fantastic tale* al ‘relato fantástico’. En español, sin embargo, persiste aún hoy la costumbre francesa de agrupar dentro de la etiqueta de ‘fantástico’ al misterio, la ciencia-ficción, la fantasía heroica, el cuento de aparecidos y el terror en general, ya sea materialista o espiritualista (FERNÁNDEZ ARELLANO, 334-335).

José Luis Fernández Arellano condensa aquí, en los apéndices del libro de Rafael Llopis, probablemente todas las dificultades con las que se encuentra la clasificación del terror, entre ellos el ya mentado de la traducción, aderezado por las diferencias entre países, independientemente de que compartan lengua, pero, más de forma más relevante, la miríada de términos, géneros y subgéneros que recubren el concepto “terror” y lo sepultan bajo un crisol de palabras. Incluso las simplificaciones a las que el autor recurre (pues su objetivo es simplemente hacer un muestrario que muestre claramente la dificultad, no entrar a discutir en detalle los matices), resulta evidente la confusión entre los distintos elementos, y el problema empeora si uno entra a matizar ligeramente algunos de los aspectos que se dan por supuestos o se afirman con rotundidad.

El *weird tale* no es exactamente el equivalente del cuento de terror, en gran parte porque el concepto castellano suele ser más abierto, mientras que el inglés consta de una serie de obras con características más definidas y con mayor capacidad para diferenciarlas de otras narraciones pertenecientes al mismo ámbito. Cuento de terror es, básicamente, cualquier relato que de miedo (aunque, obviamente, también estemos incurriendo en una simplificación). Pero, aun aceptando la translación exacta, las características del *weird tale* no están realmente delimitadas con claridad, al igual que ocurre, de un modo sintomático y sistemático, con otras categorías del terror. Cuando S. T. Joshi, treinta años atrás, publica *The Weird Tale*, que pasa por ser, más que un estudio teórico sobre el género, un conjunto de ensayos sobre distintos autores cuyas creaciones el académico acoge bajo el manto del *weird tale*, trata de delimitar el género en su introducción, con tal de otorgar a sus escritos una bienvenida coherencia. Para ello parte de Lovecraft, que lo usaba como “an umbrella term for the field as a whole” (JOSHI, *Weird*, 1), cuestiona su condición de género, “the weird tale, in the period covered by this volume (generally

1880-1940), did not (and perhaps does not now) exist as a genre but as *the consequence of a world view*" (1), y llega a atribuir su surgimiento como tal a terceros "If the weird tale exists now as a genre, it may only be because critics and publishers<sup>24</sup> have deemed it so by fiat" (1). Afirma, como consecuencia, no poder definirlo, "I am not, as a result, prepared to define the weird tale, and venture to assert that any definition of it may be impossible" (2), mientras se lamenta, a poca distancia del discurso de Fernández Arellano (y no están solos en este lamento) respecto a la proliferante confusión terminológica que impera en los estudios del campo del terror: "Recent work in this field has caused an irremediable confusion of terms such as horror, terror, the supernatural, fantasy, the fantastic, ghost story, Gothic fiction, and others. It does not appear that any single critic's usage even approximates that of any other" (2). Tras este proceso de reflexión, más que de aseveración, Joshi vuelve a Lovecraft: "I use the term 'weird tale' more or less as Lovecraft did" (2). Sin embargo, tampoco en Lovecraft resulta claro, ya que cuando habla de *weird tale*, lo hace en estos términos<sup>25</sup>:

The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space (LOVECRAFT, *Supernatural Horror*, 84).

Se puede observar a simple vista que la supuesta equivalencia no es tal, y Joshi da buena cuenta de ello: "Lovecraft cannot seem to make up his mind whether the weird tale is

---

<sup>24</sup> La mención a los editores nos resulta, de un modo tendencioso, particularmente interesante, ya que entronca con nuestro planteamiento inicial en el que el terror aparecía como género solidificado a nivel, digámosle, mercantil. Destacamos la mención, además, porque en las discusiones académicas no es habitual que surja la figura del editor como alguien que marque una tendencia literaria, con ilustres excepciones como, en el terreno que nos ocupa, August Derleth y su Arkham House.

<sup>25</sup> Curiosamente, la *weird tale* de Lovecraft también ha sido traducida de distintas formas al castellano. No es necesario citar las últimas traducciones al castellano peninsular en su totalidad. Bastará decir que "historia sobrenatural" es el término escogido por Gabriela Ellena Castellotti (primero en Backlist y ahora en Austral) para substituir a la *weird tale*, mientras que Juan Antonio Molina Foix, en la traducción publicada por Valdemar, opta por "cuento fantástico". Tampoco coincide el título mismo del ensayo, en el que Castellotti opta por una traducción más libre, *El terror en la literatura*, y Molina Foix por una de más literal, *El horror sobrenatural en la literatura*. Una buena muestra de que la equivalencia no es tan clara como pueda parecer.

strictly equivalent to the tale of supernatural horror or is something wider” (JOSHI, *Weird*, 6).

Quizá para el lector norteamericano exista una asociación instantánea a realizar con el *weird tale*, como son las revistas *pulp* de principios de siglo, más concretamente la publicación homónima donde Lovecraft mostró inicialmente la mayoría de su obra, pero *Weird Tales* era una publicación que auspiciaba un amplio volumen de narraciones distintas, así que esa opción, de un carácter mucho más práctico, sería otro callejón sin salida en la búsqueda de una mayor delimitación para el término. Este desvío se ha realizado tan sólo como una muestra de que, incluso asumiendo las dificultades de traducción, y pese a la mayor definición del término en la lengua original, el cuento de terror que nombra Fernández Arellano, y su supuesto equivalente inglés, el *weird tale*, están aún lejos de la obtención de una delimitación clara y sólida.

Ocurre algo similar con la *ghost story*, una categoría más solidificada en el mundo anglosajón, especialmente en el Reino Unido e Irlanda, con una amplia tradición de autores dedicados específicamente a este tipo de cuento (con Sheridan Le Fanu y M. R. James como cabezas visibles), mientras que, en lengua castellana, el cuento de fantasmas recoge un todo más genérico, limitándose, con toda probabilidad, a cada relato de miedo donde aparezca un fantasma. Pero ni tan siquiera en la cultura inglesa la definición y las características de la *ghost story* están tan fijadas como podría parecer por la larga tradición en su uso. Cuando Julia Briggs la define, tan sólo alcanza a establecer límites parciales en su diferenciación con la literatura gótica, “Ghost stories constitute a special category of the Gothic and are partly characterized by the fact that their supernatural events remain unexplained. [...] Ghost stories commonly provide an alternative structure of cause and effect, in which the supernatural is not explained away but offers its own pseudo-explanation according to some kind of spiritual law of action and reaction” (BRIGGS, 123), o tendencias generalizadas, “James’s view that the element of the supernatural should erupt within the familiar marks another significant point of difference from the Gothic, which more often follows romance in locating its events in exotic or bizarre settings, whereas the ghost story often takes place in a very mundane and often urban context” (127). Ambas características difícilmente serán útiles más que para indicar ligeras diferencias que en ningún caso cristalizan en distinciones claras y precisas. Los límites siguen desdibujados. En cualquier caso, en ambas instancias, el cuento de terror y el de

fantasmas, las traducciones pueden ser correctas, pero la carga conceptual, la definición previa, los referentes concretos y, en definitiva, la delimitación de ambos términos, así como su estatus como conceptos cerrados que remiten a un tipo particular de obra (aunque haya dificultades para localizar sus características concretas), es distinta en castellano que en inglés.

Hasta cuando Fernández Arellano da por sentada la diferencia entre terror y horror para el lector anglosajón, y sin ni tan siquiera tener presentes los ejemplos anteriores que hemos proporcionado, vemos que las supuestas características de cada tipo de miedo pueden entrar, muy fácilmente, en contradicción. Si imaginamos la naturaleza del elemento terrorífico como un eje, mientras que su posición en la narración es otro, estando en los polos del primero lo sobrenatural y lo realista, y lo que prelude y lo que sucede en los extremos del segundo, veremos que dichos ejes no siempre discurren en paralelo, más bien tienden a cruzarse. La paradoja es sencilla, ¿qué ocurre cuando el horror es sobrenatural, pero anticipatorio? ¿O que sucede cuando el terror anticipa, pero sin ningún tipo de sutileza psicológica? ¿Y si el horror es intenso y nada prelude, pero es realista? La construcción y supuesta claridad de los términos, en este caso usados para designar tipos de terror distintos, se desmoronan con rapidez.

Respecto al relato fantástico, Fernández Arellano lo matiza muy claramente, lo fantástico cobija, a la manera francesa, tal cantidad de tipos de narraciones (entre ellas el mismo terror), que nos resulta, en cierta medida, poco útil como elemento útil de clasificación si queremos ir más allá de la característica que Todorov identificó en el género.

Al abrir el presente capítulo hacíamos referencia al aparente reconocimiento del terror como género editorial propio, estatus que no parecía concedérsele como género literario, aunque sí en otras artes. Ya hemos visto cómo impera la confusión terminológica, y empezamos a ver cómo esta misma confusión se filtra en la concepción del terror como género. En uno de los pocos intentos de definición de la ficción de terror, Clive Bloom insiste de nuevo en que parte de la complejidad de la definición yace en el desorden imperante entre categorías (en la última vez que sacaremos dicha confusión a colación, creemos que ya suficientemente demostrada):

What is horror fiction? The answer is as complex and problematic theoretically as it seems simple and uncomplicated practically. Moreover the question is not helped by the

multiplicity of apparently substitutable terms to cover the same thing: Gothic tale, ghost tale, terror romance, Gothic horror. All these titles seem to cover virtually identical literary productions with the definition of one acting almost as a catch-all for the others” (BLOOM, Horror Fiction, 155).

El terror, o el término que prefiera usarse para etiquetar este tipo de literatura, ha sido, a nivel práctico, estudiado mayormente en dos campos: lo gótico y lo fantástico. En estos dos ámbitos el terror ha sido, alternativamente, un elemento troncal, una característica superficial o un subgénero, entre otros. El mismo Bloom ejemplifica, en parte, esta tendencia, ya que posteriormente publicaría una monografía dedicada al gótico con el terror como elemento vertebrador<sup>26</sup>. El subtítulo, *The Taste for Terror*, da buena cuenta de que el terror es un factor principal, clave, definitorio, pero de un género llamado gótico. Es un proceso similar al que realiza David Punter en su obra sobre la literatura gótica, donde se observa perfectamente la simbiosis entre uno y otro término: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Para ambos, Bloom y Punter, la ficción gótica es el género, mientras que el terror es la emoción que, simplificando (ya que entran más elementos en juego), lo caracteriza como tal. En la definición de la literatura gótica el terror es crucial, pero su entidad parece reducirse a una mera característica, por preponderante que esta sea. Más allá de la posición del terror, y aunque nos limitásemos a estudiar la ficción gótica como un sinónimo del mismo, es decir, si nos tomásemos el gótico como la representación genérica del terror, supeditando al segundo como una parte del primero, hallaríamos dos dificultades inmediatamente identificables<sup>27</sup>: qué hacer con las obras de terror que sobrepasan o que no se ciñen a la definición de la ficción gótica (y, si tratáramos de que ninguna lo hiciera, la definición del gótico nos llevaría a los mismos problemas de indefinición del terror ya apuntados) y

---

<sup>26</sup> *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present*. En su libro, Bloom hace un repaso de lo que él denomina la cultura gótica, desde sus orígenes hasta la actualidad, incluyendo la arquitectura, literatura, pintura, cine y hasta juegos.

<sup>27</sup> Que serían, en realidad, tres, ya que la literatura gótica no sólo es un género muy vinculado al mundo anglosajón (tanto, quizá, como para delimitarlo territorial y culturalmente), sino que también arrastra una serie de connotaciones políticas, que van desde el castillo como signo de poder feudal hasta el colonialismo europeo, y sociales, como su vínculo con la revolución francesa. La palabra gótico conlleva un peso histórico difícil de sortear. Fred Botting es uno de los autores que trata este tipo de conexiones en su libro de introducción al género, donde muestra la multiplicidad de la palabra y la constante mutabilidad a la que se ve sometida desde sus inicios: “The continuing ambivalence and polarisation of the word Gothic until the end of the eighteenth century was significant not only in the changes of meaning that it underwent but in its function in a network of associations whose positive or negative value depended on the political positions and representations with which Gothic figures were associated” (BOTTING, 89).

qué hacer con el problema irresuelto de los límites de la literatura gótica. ¿Debemos ver la ficción gótica como hija de un espacio y un tiempo particulares, un acto de rebelión contra los límites de la ilustración atada a la arquitectura que le da nombre como símbolo de otro tiempo y otro mundo ligado al barbarismo? ¿Un género que empieza con Horace Walpole<sup>28</sup> y termina con *Melmoth the Wanderer*<sup>29</sup>? ¿O deberíamos identificarlo con un tipo de ficción liberada de esas décadas iniciales de su nacimiento y que llega hasta la actualidad, sobrepasando sus límites y llegando hasta la formación de una tribu urbana?<sup>30</sup> No hay un consenso académico al respecto, por lo que una aparente solución deriva en su propia problemática particular.

Punter se enfrenta a ambos problemas, pero sus soluciones no dejan de ser parcialmente satisfactorias, fruto de su visión amplia del gótico, es decir, de una preconcepción del género.

In a literary context, ‘Gothic’ is most usually applied to a group of novels written between the 1760s and the 1820s. [...] And indeed, if this were the only literary meaning of Gothic, the term would be reasonably easy to describe and define. But it is not: over the last two centuries, it has acquired a number of other usages, some of them apparently only tangentially related to the ‘original Gothic’, and it is now a term which crops up continually both in academic discourse and also in more popular reviews of fiction (PUNTER, Vol. 1, 1-2).

---

<sup>28</sup> “Walpole deployed all the theatrical scenery and stereotypes that were to characterise gothic stories for a generation: Salvatorian landscape evoking the primordial battles of good and evil; wild weather and lonely ruins evoking the puniness of human powers; gentler, more theatrical contrivances of Pope’s picturesque; a castle which oppresses, intimidates and frightens, as a power house must; a tyrant who ruins the lives of the young but whose dominion is broken by the uncontrolled excesses of his own passions; the villain more interesting than the hero. *The Castle of Otranto* has many familiar subordinate themes: usurpation; the discovery of obscured family relations; incest; monastic institutions, charnel houses or mad-houses; death-like trances or uncanny dreams; enclosed, subterranean spaces where live burial is a metaphor for human isolation” (DAVENPORT-HINES, 141). A pesar de fijar esta especie de arquetipo de la narrativa gótica, Davenport-Hines se lamenta de la mala lectura que se ha hecho de *Otranto*: “Everybody who takes the book seriously has been duped. Comedy is its basis” (136). Perspectiva con la que coincide Markman Ellis: “The supernatural events in *The Castle of Otranto* rarely precipitate tension or fear in the reader: indeed the dominant effect they create is low comedy” (ELLIS, Gothic, 32).

<sup>29</sup> “With all his faults Maturin was the greatest as well as the last of the Goths” (BIRKHEAD, 93).

<sup>30</sup> No en vano, existe todo un subgénero de la literatura gótica, el Southern Gothic, cuyo inicio es posterior al periodo clásico del renacimiento gótico. Entre sus autores más ilustrativos encontramos a William Faulkner, Carson McCullers o Flannery O’Connor, habiéndose expandido también su influencia al llamado Southern Ontario Gothic (o Canadian Gothic), con Alice Munro o Margaret Atwood como principales cabezas visibles. “Faulkner is often considered the progenitor of a subgenre called Southern Gothic, which appropriates elements of the traditional Gothic, combines them with the particular concerns of the American South, and is characterized by an emphasis on the grotesque, the macabre and, very often, the violent” (PUNTER; BYRON, 116).

Aquellos que buscan ceñir el gótico a un periodo histórico concreto pueden toparse con la realidad de una palabra que ha superado el espacio inicial en el que se encontraba. Un término que, en el desborde de sus propios límites, como insinúa Punter, aparece ya irreconocible, vinculado a demasiadas cosas demasiado distanciadas entre sí.

Punter hace uso, entonces, del terror como la constante de la ficción gótica y aquello que le proporciona una identidad definida: “Gothic fiction has, above all, to do with terror; and where we find terror in the literature of the last two centuries, in Britain and in America [...] we almost always find traces of the Gothic. The concepts of ‘Gothic’ and ‘terror’ have become intertwined in literary history” (Vol. 1, 13). Desarrolla así su concepción del gótico, con tres elementos clave que lo conforman como género: “In the first place, it seems to me impossible to make much sense out of Gothic fiction without continual recourse to the concept of paranoia. [...] Second, Gothic, as I have shown, is intimately to do with the notion of the barbaric. [...] And third, I have tried throughout to draw attention to the very wide-ranging concern among Gothic writers with the nature of taboo (Vol. 2, 183-184)”. Tres circunstancias específicas presentes en todas las obras del gótico literario que Punter inmediatamente vinculará, como colofón, y como ha hecho a lo largo de su estudio, a su constante: el terror. “It is in its concern with paranoia, with barbarism and with taboo that the vital effort of Gothic fiction resides; these are the aspects of the terrifying to which Gothic constantly, and hauntedly, returns” (Vol 2, 183-184). Queda así la producción del terror delimitada a tres elementos que, por bien ejecutada que esté, nos devuelve a la primera objeción: ¿Qué ocurre con el terror no generado por estas tres circunstancias específicas? Por supuesto, para Punter simplemente sería terror no gótico, y no hay nada de irregular en ello, pero para nuestros intereses deja a una serie de obras en un limbo del que parece imposible escapar, huérfanas de género y de características propias.

La otra cara de la moneda es lo fantástico, cuyas problemáticas son similares<sup>31</sup>. Ya hemos visto cómo el terror es uno de los pilares de lo fantástico para Roas, al que dedica un

---

<sup>31</sup> Entre ellas, el mismo inicio histórico del género. Pierre-Georges Castex, en *Le conte fantastique en France*, establece a E. T. A. Hoffmann como el iniciador del género, así como menta especialmente a Jacques Cazotte como el precursor: “Hoffmann, d’ailleurs, n’est pas l’inventeur de cette formule ni de cette technique; et sur ce point aussi il convient de rendre hommage au discernement de Jean-Jacques Ampère, qui sut reconnaître un pionnier du conte fantastique dans la personne de l’écrivain français Cazotte, l’auteur du *Diable amoureux*” (CASTEX, 8). Sin embargo, así como existe un consenso académico claro en calificar a *The Castle of Otranto* como la obra que dio pie al gótico literario, no ocurre lo mismo con el género

apartado en exclusiva. En un clásico entre los estudios de lo fantástico como el de Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, el terror parece estar íntimamente imbricado con lo fantástico, siendo uno de sus efectos principales, hasta el punto en que su lista de catálogos y motivos contempla muchos de los elementos que identificamos con las narraciones de terror. Todorov, por su parte, reconoce que el terror es un factor, pero lo rechaza como elemento de definición del género<sup>32</sup>, a pesar de verse obligado a discutirlo por los teóricos que lo preceden y que lo han mostrado como elemento clave, entre ellos Lovecraft, Penzoldt o Caillois. Sea o no un elemento usado para formar parte de la definición de lo fantástico, es indudable que casi siempre hay un papel guardado para el terror en los incontables estudios sobre el género.

Jaime Alazraki resume con claridad, a través una sencilla frase, el rol que suele reservársele al terror en los estudios de lo fantástico: “¿Qué distingue y separa al género fantástico de géneros vecinos o afines? La mayor parte de los críticos que se plantean este interrogante coinciden en *señalar la capacidad del género de generar algún miedo u horror*” (ALAZRAKI, 267-268). El terror es la reacción del lector ante los acontecimientos que se suceden en lo fantástico, y uno de los elementos diferenciadores del género. Sin embargo, esta afirmación conlleva un problema fundamental (y que Todorov también había ya apuntado). “Si lo fantástico es reconocible e identificable desde ese efecto [el terror] que todos los críticos del género han definido como su rasgo distintivo, ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror?” (272). El conflicto es indudable, y ocurre algo similar al problema de la literatura gótica cuando le damos la vuelta a la cuestión, trasladándonos de nuevo a la perspectiva del miedo. Si pretendiéramos estudiar el terror desde lo fantástico como género, ¿cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que se proponen asaltarnos con algún miedo o terror pero que no contienen elementos fantásticos? De nuevo, una parte evidente de las obras queda fuera del círculo definido.

S. T. Joshi propondrá que la situación del terror sobrenatural es una encrucijada genérica entre la fantasía, la ciencia ficción y la literatura de suspense o misterio, con una parte del

---

fantástico, aunque, definitivamente, ambos autores, Cazotte y Hoffmann, tengan un papel preponderante en los inicios de lo fantástico.

<sup>32</sup> “El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (TODOROV, *Literatura fantástica*, 46-47).



terror sobrenatural solapándose con dichos géneros y otra libre de ellos, pese a las influencias que podamos descubrir. Pero él, tal como hizo su admirado Lovecraft antes, limita su terror a lo sobrenatural: “I regard the distinction between supernatural and non-supernatural horror so essential to the understanding of this genre that it may need further elucidation” (JOSHI, *Unutterable Horror*, Vol. 1, 9). Siendo esa aclaración una distinción entre un terror de corte metafísico, que desafía nuestra concepción del mundo, y uno fruto de un peligro más físico, más terrenal, que en nada desafía la realidad tal como la entendemos. Es ésta, por otro lado, una partición relativamente habitual entre los estudios contemporáneos que transitan el tema, especialmente aquellos que se apoyan más en la psicología, y que contiene similitudes con la división que ya hemos observado entre angustia y miedo. Dejando a un lado lo acertado de la diferenciación entre clases de terror, si queremos estudiarlo de un modo más global, eludiendo las supuestas diferencias emocionales psicológicamente verificables que permean la distancia entre terror natural y sobrenatural, no nos podemos permitir dejar de lado el primero para centrarnos exclusivamente en el segundo. Por perfectamente definido que esté, una parte de la producción factual del terror quedará inevitablemente fuera de los límites marcados voluntariamente por Joshi, obligada a transitar por una tierra de nadie, o a adherirse a otro tipo de género hermano (con toda probabilidad, acabarían en el cajón del suspense).

Nos limitamos a enumerar, o a mostrar, las contradicciones y problemas que están presentes en el núcleo de la adscripción del terror como representante de un grupúsculo de obras, dificultades que se han dado, probablemente extendido y magnificado, más que dilucidado y aclarado, a lo largo de décadas de estudio. El mismo Joshi ha dado con la dificultad que puede ser, de un modo obvio y aparentemente superficial, pero que hace falta subrayar, para no perdernos en la miríada de términos, categorías y tipologías que brotan alrededor del terror, con el núcleo del debate: si queremos entender el terror como un género, aparentemente sólo podemos definirlo a través de la emoción que suscita. “I cannot think of any other genre, with the possible exception of the love story (itself a highly nebulous and imprecise construct, since love plays a role in a number of literary modes, including supernatural horror itself), that is defined by an *emotion*” (JOSHI, *Unutterable Horror*, Vol 1, 3)<sup>33</sup>. El problema de partir de una emoción se halla en la

---

<sup>33</sup> Aldana Reyes, que también define el género a través de la emoción que provoca en el lector, apunta que “horror can appear virtually anywhere” (ALDANA REYES, 8). Se generan así unas ramificaciones que

centralidad de la misma, en su preponderancia e importancia en el texto. Dejando a un lado el acceso al lector real, un imposible que cedería a todos y cada uno de los lectores reales individuales, por separado, la categoría genérica, se da el caso de que el terror no es una constante, pues resulta casi imposible de mantener a lo largo de un texto. Hasta en los más breves representantes del género, como “The Tell-Tale Heart”, la emoción es un objetivo y un punto culminante, no una presencia regular. El instante de terror no puede ser incesante, así que el debate debe trasladarse, casi inevitablemente, a la centralidad de la emoción en una obra dada, abriendo la puerta a un nuevo tipo de problema, cómo calibrar esa centralidad.

La pregunta que debe responderse es, entonces, ¿Qué es central?<sup>34</sup> Y Heller la afronta estableciendo una especie de escala de valores, o más bien de cadena de mando: “When terror and horror are subordinate effects contributing to a more inclusive effect of a concretion, we are rather distant from the tale of terror” (HELLER, s/n). Y puntualiza, seguidamente, lo dicho: “Though the moments I have recalled [escenas de *Edipo Rey* y de *Otello*] are as chilling as anything in literature, they are not by any means the defining moments of their works” (s/n). La particularidad de decidir qué determinado momento es realmente definitorio o verdaderamente central no es una tarea tan clara como puede parecer (especialmente en según qué obras), pero es comprensible aquello que Heller trata de expresar. Nadie diría que *Macbeth* es una obra de terror. Sin embargo, ¿qué es *Macbeth*? ¿Qué yace en el núcleo de la obra de Shakespeare? ¿Acaso no es también una obra de terror? No hablamos de brujas y espectros, ni de imaginería macabra. *Macbeth* bien podría ser, únicamente, la historia de la desintegración de un hombre. También, desde el punto de vista moral, una fábula sobre el precio de la ambición. También podría ser un relato de terror de primer orden:

Life's but a walking shadow, a poor player

---

dificultan la contención clara de aquello que consideramos terror: “Because fear is itself a rather vague emotion which may be caused by anything that poses a sense of threat [...] the feelings connected to horror, and necessarily its catalysts, are also up for debate” (9).

<sup>34</sup> “The Elizabethan drama and the Gothic novel have one thing in common: the authors, Shakespeare and his contemporaries and the Gothic writers, use every device possible to thrill and captivate their audience. The preternatural was to both of them merely another item in their astonishingly rich repertoire of melodramatic effects and was hardly more important than crime, guilt, lust or passion” (PENZOLDT, 4). Vemos, pues, que en base precisamente a la centralidad de lo sobrenatural, Penzoldt ubica el verdadero relato de terror (lo que él denomina “Short tale of the supernatural”) tras la literatura gótica, ya en el siglo XIX.

That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury  
Signifying nothing (SHAKESPEARE, 204).

¿No podrían ser estos conocidos y recurrentemente citados versos, que Faulkner convirtió en una de las mejores novelas del siglo XX, pronunciados en la culminación de la caída de Macbeth, tras conocer la muerte de su esposa, el mensaje vertebrador de la obra? ¿Y acaso no son un momento de absoluto terror metafísico en la línea de los cuentos de terror cósmico de Lovecraft?

Heller toma, además de *El pájaro pintado* de Kosinski, el *Sanctuary* de Faulkner como ejemplo de este fenómeno, terror presente pero no central. Pero si *Sanctuary* no es literatura de terror, ¿qué hacer con el entero mundo ficcional que plantea? Árido, despiadado e impregnado de una atmósfera, de principio a fin, absolutamente terrorífica. Reducir la obra a un mensaje final, o mejor, a una intencionalidad central que tiene bajo su yugo cualquier otra emoción u objetivo requeriría, en primer lugar, encontrarla de forma unívoca y, en segundo, colocar a otros aspectos en un segundo plano y negarle, en cierto modo, la capacidad de ser polifacética. Lo mismo podría decirse de Kafka. Nadie considera *La metamorfosis* o *El proceso* literatura de género. Y, pese a todo, la atmósfera que se genera en esas novelas es la del más insoslayable terror.

Acercándonos a los autores que hemos seleccionado para nuestro estudio, Shirley Jackson sí suele integrarse en la esfera del terror. Sin embargo, sería igual de atrevido decir de ella y de sus obras que su objetivo principal es generar terror. Hasta en su novela más ligada a los conceptos habituales del género, *The Haunting of Hill House*, los temas tratados van más allá del miedo. El terror es un medio más, un método de expresión de aquello que quiere decir. “The Lottery” puede ser una crítica de la tradición como ente inamovible y de la reverencia fanática que la gente le profesa o una alegoría del sistema político estadounidense, pero poco importa para nuestra investigación, porque nada de eso anula que pueda ser considerado, además de todo lo demás, un relato de terror por derecho propio.

Probablemente encapsular de forma aparente a autores tan reconocidos como Shakespeare, Faulkner o Kafka en la literatura de género provocaría otro debate en el que no entraremos sobre los límites cualitativos del género y hasta qué punto éste constriñe la evaluación de la obra de un autor y su prestigio<sup>35</sup>, pero hasta en obras ya consideradas de género (aunque no sea de terror) y, por tanto, sin que pese sobre ellas la sombra de la calidad del texto, no resulta sencillo ejecutar una distinción. La ciencia ficción tiene, en *Solaris*, la novela más conocida de Stanislaw Lem (probablemente gracias a sus adaptaciones cinematográficas), una obra que nos ahoga en un desasosiego constante, y pocos podrían discutir el terror imperante en clásicos del género como *1984* o *Brave New World*. Ninguna de ellas es considerada literatura de terror.

Este es el abismo que Heller salta marcando la centralidad del terror, pero lo puntual del mismo no rechaza automáticamente su centralidad, y esa misma centralidad, en la mayoría de los casos, no es lo suficientemente sencilla de aislar como para servir como criterio absoluto. Por supuesto, las limitaciones que Heller impone cobran más sentido a medida que avanza su estudio, ya que, para él, el relato de terror (o el relato de terror “puro”) produce un efecto muy concreto a través de unas mecánicas particulares. Él mismo reconoce que obras que sí introduce en su tipología de los relatos de terror incurren en lo mismo que algunas de las que no: “We will see that uncanny tales of terror are not much different from these works in which horror and terror form subordinate parts” (HELLER, s/n). La línea que separa lo que es terror y lo que no es tan fina como para resultar inexistente.

Si el terror es, realmente, un género que se define a partir de una emoción suscitada, no parece haber escapatoria, en mayor o menor medida, al problema de la centralidad que Heller sortea a duras penas. Para tratar de hacerlo, Noël Carroll, en *The Philosophy of Horror*, realiza un acercamiento mucho más teórico que le permitirá ejecutar las separaciones correspondientes con claridad. En realidad, Carroll, en un principio, no se

---

<sup>35</sup> Como se puede imaginar, en los estudios de los géneros que tratamos no resulta extraño que se abra este debate, en ocasiones de un modo un tanto condescendiente: “Schlock has always been a part of gothic too. The German *schauerromantik* literatura of the eighteenth century was trash; so were the multitude of English gothic stories and novels written under the influence of the Germans or of Walpole’s much misunderstood novel [...] Occasionally, the direness of the times has provoked a painter or writer to use gothic effects to express fear, horror, disintegration or perversity, even if the greatest of the artists who have sometimes gothicised elements of their work have always been much more than goth artists: Goya or Faulkner, say. The gothic style pursued for its own sake—for its distinct atmosphere, vocabulary and furniture—is not just ephemeral, but calamitously boring” (DAVENPORT-HINES, 5-6).

aleja del dilema, pues, como él mismo especifica, y siguiendo a Aristóteles para definir el género, “I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call *art-horror*” (CARROLL, 8)<sup>36</sup>. Una vez ejecutada la separación entre *horror* y *art-horror*, estando el segundo delimitado a un horror que únicamente se da en las representaciones artísticas y, por tanto, siendo el único objeto de estudio, Carroll tiene a bien definirlo, y es ahí donde encontramos el corte limpio que realiza del género: la presencia del monstruo.

Initially, it is tempting to follow the lead of the defenders of science fiction and to differentiate the horror genre from others by saying that horror novels, stories, films, plays, and so on are marked by the presence of monsters. For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin. [...] Correlating horror with the presence of monsters gives us a neat way of distinguishing it from terror, especially of the sort rooted in tales of abnormal psychologies (15).

Y, al igual que hace con el terror, menciona el gótico, la literatura *pulp* o el *Grand Guignol*, remarcando la precisión con la que la presencia del monstruo le permite desgajar su *art-horror* de todos estos, llamémosles, géneros afines. Posteriormente, también definirá exactamente su concepto de monstruo, así como el conjunto de reacciones que suscita, pero no iremos tan lejos en su estudio. Lo relevante es que Carroll está, a nivel práctico, creando una plantilla a medida de lo que es el terror (en su caso, el particular *art-horror*). Toda construcción de este tipo no deja de tener, en el fondo, una cierta artificialidad cuando la comparamos con la realidad de los textos. Siempre existirán las obras limítrofes o las narraciones excepcionales que pondrán en perspectiva nuestra tipología u organización, nuestro género. Sin embargo, el corte de Carroll parece ser previo a las obras que lo componen, construyendo un edificio con unas claras reglas de admisión, y sólo entonces buscando entre ellos particularidades comunes. Es perfecto

---

<sup>36</sup> Garrido Gallardo califica la “consideración del efecto sobre el receptor como una posibilidad de caracterizar los géneros literarios, que se halla implícita en la doctrina de la *catarsis*” (GARRIDO GALLARDO, 19) como una de las características que más llaman la atención de la *Poética* de Aristóteles. Pese a la ascendencia de la *Poética* en la teoría sobre los géneros literarios, lo cierto es que es ésta una posibilidad relativamente poco abordada (acaso por su volatilidad como característica genérica) en estudios posteriores para designar los distintos géneros.

para su estudio, pero quedan en el aire toda una serie de obras que pertenecen al terror y que simplemente desestima, asignándolas a otras categorías que no se molesta realmente en definir y que, como ya hemos observado, están lejos de estar cerradas, sin existir un consenso académico más allá de algunas coincidencias.

Por supuesto, en mayor o menor medida, cada estudioso debe realizar el corte en algún lugar, y así lo hemos visto, entre otros, con Joshi o Heller. Sin embargo, la perspectiva de ambos es mucho más amplia, más ceñida a las obras que componen el terror, y los motivos tras el elemento de separación más elaborados. La presencia del monstruo es una incisión extremadamente clara, hecha con una reducida perspectiva de conjunto, pues la presencia del monstruo es un elemento arbitrario más de entre los que caracterizan (o, por lo menos, son comunes) al relato de terror. Carroll genera, así, su propio nicho específico, sin necesidad de consenso con el resto de las observaciones de la comunidad científica, dentro de lo que podría ser, o no, un género completo. A partir de ese momento, su estudio aporta una serie de conclusiones interesantes y valiosas, que en absoluto conviene minusvalorar, pero su delimitación autoimpuesta cuestiona parte de su utilidad en el momento de enfrentarnos a los textos. El método para su diferenciación del *art-horror* genera un precedente en el que cada cual puede crear su propio sistema individual, desgajado del resto, con las consecuencias que esto acarrea.

No queremos cerrar el capítulo sin proporcionar otra alternativa apenas explotada, pero que podría ser una posibilidad razonable. Considerar el terror como una modalidad. Ya hemos visto, aunque puede haber pasado inadvertido, que Joshi emplea este término al hablar del amor para referirse, curiosamente, al terror sobrenatural, al especificar que “love plays a role in a number of literary modes, including supernatural horror itself” (JOSHI, *Unutterable Horror*, Vol. 1, 3). Probablemente, aquí se trate como un sinónimo de género, ya que no llega realmente a diferenciar ambos conceptos a lo largo del libro, pero podemos adherirnos a la definición de modalidad por parte de Claudio Guillén:

Hay, en tercer lugar, unas modalidades literarias (*modes* en inglés), tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de ésta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente [...] Son modalidades de escritura, por ejemplo, utilizando adjetivos para mayor claridad, la modalidad satírica, o

grotesca, o alegórica, o fantástica, o paródica, o realista. Estas modalidades califican, tiñen y orientan decisivamente los más distintos géneros (GUILLÉN, 158-159).

El uso del terror como tal parece admisible<sup>37</sup>. No es habitual hacerlo, sin embargo, sí que podemos rescatar la sugerencia, por parte de Rosemary Jackson, de considerar lo fantástico, al igual que Guillén, como modalidad: “The term ‘mode’ is being employed here to identify structural features underlying various works in different periods of time. [...] It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge” (JACKSON, *Fantasy*, 7). Sacamos a colación la cita de Jackson porque, pese a que pueda no parecer relevante para nuestro estudio, su *fantasy* es equivalente a lo fantástico, término que ella misma relaciona directamente con el terror: “To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the ‘human’ and ‘real’, outside the control of the ‘word’ and of the ‘look’. Hence the association of the modern fantastic with the horrific, from Gothic tales of terror to contemporary horror films” (179). En la misma dirección se mueve Remo Ceserani, quizá de una forma aún más categórica, cerrando el debate, en lo que a él le incumbe, respecto a lo fantástico, pues “con lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa, en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes” (CESERANI, 18). Considerar estos géneros afines al terror, o al terror mismo, como modalidades, es una puerta que apenas se ha abierto, quizás porque hay una asunción colectiva que no duda en identificar el terror como género o porque, en el siglo XXI, existe ya una tradición de escritores que no sólo lo practican, sino que tienen plena consciencia de pertenecer al mismo. No se ha explorado esta vía en profundidad, pero,

---

<sup>37</sup> Profundizando en esta distinción entre género y modalidad (o modo), permítasenos acudir a Gérard Genette: “La diferencia de estatuto entre géneros y modos se encuentra principalmente ahí: los géneros son categorías propiamente literarias, los modos son categorías que dependen de la lingüística, o más exactamente, de una antropología de la expresión verbal” (GENETTE, 227-228). Lo que podríamos hallar aquí es, a diferencia de un género como una serie de temáticas habituales o una estructura narrativa cerrada, la modalidad entendida como un discurso, el terrorífico, que se manifiesta en una amplia variedad de géneros literarios. Cavallaro, aunque limitándose a un espacio del terror más reducido, es rotundo al respecto: “Haunting is a discourse. It encompasses a number of languages (both verbal and visual), image repertoires, performative acts, and stylistic devices. These elements constitute a complex rethoric (CAVALLARO, 65).

dadas las características de una modalidad literaria, existe como una posibilidad factible<sup>38</sup>.

No tenemos más respuestas que las que se han proporcionado. En un campo extremadamente dividido, resulta tentador buscar un espacio propio alejado de los demás. El principal problema del terror es que es una emoción, y que potencialmente todo puede despertarla. Resulta iluminador el epílogo de Chuck Palahniuk a los cuentos que componen su libro *Haunted*, para comprobar qué pretendía el autor con sus relatos: “My goal was to create horror around very ordinary things: carrots, candles, swimming pools. Microwave popcorn. Bowling balls” (PALAHNIUK, 407). Todo tiene el potencial de ser horrible. Por supuesto, hay mecanismos comunes, tramas habituales, estrategias canónicas y temas recurrentes, pero el terror no parece terminar ahí. Como apuntábamos al principio del capítulo, el consenso parece ser que no hay consenso, ya que, como hemos visto, hay más autores dispuestos a señalar la confusión imperante, tal como hemos hecho en este capítulo, que a dar respuestas que ayuden a desbrozar el desorden imperante. Las vías que se han tomado para resolverlo no dejan de ser limitadas, pues apoyarse en otros campos de estudio o integrar el terror en otros géneros más solidificados académicamente son soluciones parcialmente satisfactorias, pero que acarrearán sus propias problemáticas, en una controversia que llega hasta el día de hoy y que, por momentos, se muestra como irresoluble.

---

<sup>38</sup> Así parece entenderlo Mark Fisher, que, tratando con algunos de los términos que han surgido en este capítulo, rechaza considerarlos como géneros, pero no duda en calificarlos de modos (*modes*, en el original inglés): “Sin duda alguna, hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser. En todo caso, no llegan a ser géneros” (FISHER, 11). Vemos cómo Fisher, en todo caso, amplía la definición académica de lo que entenderíamos como modo.



## 2. ALGUNAS ESTRATEGIAS DEL TERROR

### 2.1. La anomalía

La anomalía podría ser considerada como los cimientos sobre los cuales se levanta una narración de terror. Se trata de ese hecho, encarnado o no de forma material, como bien podría ser un monstruo o un asesino, que rompe con las normas aparentes del mundo de ficción creado. Así pues, es un elemento en el relato que genera en el lector (y muy habitualmente en los mismos personajes) un choque entre distintas concepciones de la realidad<sup>39</sup>, un elemento ajeno tratando de introducirse en una esfera que no le corresponde. Podríamos equiparar la anomalía a muchos otros términos como lo extraño o lo anormal, aunque probablemente el paralelismo más útil, pese a que no sea necesariamente el más preciso, por ser el término que se usa en la mayoría de estudios existentes sobre lo fantástico, lo gótico y el miedo en general, sea lo sobrenatural. Paralelismo útil, que no preciso, porque lo sobrenatural nos liga inevitablemente a ficciones que lidian con el terror sobrenatural, no por eminentemente mayoritario el único existente.

Usamos el término anomalía, en parte, para distanciarnos de esa posición que requiere de lo anómalo que genere una separación respecto al estatus de lo natural, pero, sobre todo, porque la anomalía es completamente dependiente de otro espacio del que se desvía y sin el cual no podría existir. A ese otro plano en el que se introduce la anomalía lo hemos denominado normalidad, y para que la anomalía pueda definirse necesitaremos de esa normalidad imperante, que no es sino un conjunto de reglas presentes en el mundo ficcional. Habitualmente, estas normas son las de la ficción realista, que no es más que un mundo posible que refleja el mundo “real” del lector. De nuevo, y tal como ocurre con el emparejamiento anomalía/sobrenatural, la normalidad realista es la más habitual, pero no la única.

---

<sup>39</sup> En la exploración de la literatura fantástica, este choque de realidades suele expresarse simplemente como el conflicto resultante de dos elementos contrapuestos. “Si examinamos la obra de algunos de los narradores que hicieron literatura fantástica en el siglo XIX [...] comprobaremos —no sin cierta extrañeza— que las definiciones y las descripciones de lo fantástico que tales escritores hacen, se basan, implícita o explícitamente, en una sorprendente mayoría, en pares de conceptos contrapuestos, diversamente combinados entre sí” (CESERANI, 74). Ceserani se refiere a los practicantes de lo fantástico, pero la afirmación puede hacerse extensiva, de forma general, a los estudios existentes sobre el género.

En esta breve exposición inicial se ha planteado la relación entre anomalía y normalidad como una contraposición, usando términos como rotura o choque<sup>40</sup>, pero, aun siendo conceptos visualmente muy claros, y ocasionalmente útiles, carecen de la precisión debida, pues la anomalía no se opone, exactamente, a la normalidad<sup>41</sup>. La anomalía es una malformación o dislocación de la normalidad, no una rotura completa de su fábrica. Si la normalidad es el lienzo ficcional del que se parte, la anomalía o anomalías que introduce la narración son manchas o pequeños desgarros en la tela. Por realizar otra analogía sencilla, la anomalía no debería ser vista como una isla en el espacio ficcional, sino como una península, pues permanece siempre conectada y relacionada con el continente de la normalidad, sin desgajarse completamente de él. No es su antítesis, aunque en ocasiones así parezca presentarse.

La anomalía, de hecho, en mayor o menor grado, está presente en gran parte de la literatura, independientemente de que ésta puede ser considerada terrorífica. ¿No es acaso una anomalía el Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*? ¿No lo es cualquier muerte, de hecho, tanto da si en una novela decimonónica, en un sainete o en un cuento infantil? A pesar de ello, resulta obvio que no todo elemento, ya sea objeto, criatura o acontecimiento, que rompe una monotonía imperante tiene por qué generar necesariamente terror. En ocasiones tan sólo sirve para dar pie al inicio de la acción o para hacer avanzar la trama, para desencadenar o intensificar el desarrollo dramático. En lo que será un aspecto recurrente de la tesis, será más bien cómo se presenta la anomalía, y su uso en combinación con los demás elementos del relato, lo que la convertirá en origen del terror.

---

<sup>40</sup> “Tant le fantastique est rupture de l’ordre reconnu, irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l’univers réel d’un univers exclusivement miraculeux” (CAILLOIS, 174). El texto de Caillois, pese a estar centrado principalmente en la pintura, sienta unas bases para lo fantástico en las que se encuentra, precisamente, esta irrupción como ruptura. Cabe destacar también cómo lo fantástico se establece como tensión entre dos mundos, no substitución del uno por el otro.

<sup>41</sup> Resultan interesantes las conclusiones a las que llega Ana María Barrenechea “al reafirmar que la literatura fantástica necesita como tipo de discurso, es decir por exigencia estructural, el enfrentamiento de las categorías de lo normal y lo anormal ‘como problema’” (BARRENECHEA, 78). Existe, en el razonamiento de Barrenechea, una cierta capacidad de mutación de ambas categorías coincidente, en parte, con el estatus fluido de la anomalía y la normalidad que propone la presente tesis.

### 2.1.1. Las representaciones de la anomalía

Las anomalías toman formas muy distintas, virtualmente inabarcables. Las razones por las que se presentan de un modo y no otro en el texto, es decir, el disfraz que asumen en la narración, depende de muchas variables que tienen que ver tanto con aspectos individuales, como las ansiedades del escritor, resultado de sus propias experiencias, las lecturas previas y hasta la conciencia de pertenecer a una tradición literaria específica, como con los colectivos, fruto de un época, un tiempo y un lugar determinados o la pertenencia a una etnia o sociedad. En definitiva, dependen de ciertas coordenadas espacio-temporales, aunque haya miedos que parezcan abarcar prácticamente a la humanidad entera. Por supuesto, dentro de ese crisol de manifestaciones, las hay de recurrentes, algunas de las cuales, pese a tomar formas ligeramente distintas, han persistido a través del tiempo, llegando a erigirse prácticamente en subgéneros, como la figura del fantasma o la del vampiro. Ya que no pretendemos realizar un catálogo exhaustivo, definir las ansiedades que las generan, y ni tan siquiera poner en liza las manifestaciones más comunes de la anomalía, nos centraremos, siempre mostrando esa diversidad de modos de representación, en cómo los textos acentúan el carácter peculiar de las criaturas y hechos que llamamos anomalías.

Tomemos un primer caso, muy claro, de anomalía cuya excepcionalidad está subrayada por el texto, y que resultará en desencadenante del terror del relato. En “Our Temporary Supervisor” se nos describe, con toda sencillez, un cambio de encargado en una fábrica. “‘I’m being called away on company business,’ he informed us. ‘In my absence a new supervisor will be sent to take over my duties on a temporary basis’” (LIGOTTI, Supervisor, 101). Hecho que, inmediatamente después de las palabras del supervisor, es singularizado y hecho extraordinario. “He then asked if any of us had questions for him regarding what was quite a momentous occasion, even though at the time I hadn’t been working at the factory long enough to comprehend its truly anomalous nature” (102). Más aún, el cambio viene precedido por una serie de anomalías o rarezas, pequeñas anomalías precedentes. “In any case, the change of routine to which I have alluded was announced to us one day when the factory supervisor stepped out of his office and made one of his rare appearances on the floor where the rest of us stood [...] For the first time since I had taken this job, our work was called to a halt” (101). Y aún antes, se ha remarcado la monotonía reinante (monotonía, además, impasible a lo largo de los años),

definiendo muy brevemente el estado habitual, la normalidad de los hechos, para que dicho estado de reposo pueda romperse con facilidad. “As it happened, I had been employed at the factory only a few months when there occurred the only change that had ever disturbed its daily routine of piece-assembly, the only deviation from a ritual which had been going on for nobody knew how many years” (101). Posteriormente interviene, de hecho, la que podríamos denominar anomalía principal, el encargado temporal que da nombre a la narración, una entidad desconocida que el relato nunca termina de desvelar. Pero antes de esa figura monstruosa, hemos visto que el cambio de rutina ha ejercido como detonante de la situación final y, de este modo, del terror.

El hecho más nimio, la anomalía más insignificante, puede desencadenar la inquietud y ser la principal impulsora del relato. En “The Daemon Lover”, Shirley Jackson carga en el retraso de un hombre (mejor dicho, en la espera de una mujer a un hombre) el peso de la ansiedad creciente que, poco a poco, irá derivando en terror, más aún cuando aumentan paulatinamente los indicios de que ese hombre podría no existir. El hecho en sí es insustancial, pero aparece magnificado al saber, desde el principio, que se trata del día de la boda, una anomalía en sí misma que planea sobre el relato, especialmente porque se nos aparece revestida de un cierto ímpetu inconsciente, manchada de extrañeza desde la carta de la protagonista a su hermana: ““Dearest Anne, by the time you get this I will be married. Doesn’t it sound funny? I can hardly believe it myself, but when I tell you how it happened, you’ll see it’s even stranger than that....”” (JACKSON, Daemon, 10). La misma autora ejecuta una fórmula parecida, en cuanto tiene de banalidad, en “Like Mother Used to Make”, en la que una visita inesperada, unida a la presencia de una invitada, muta en una paulatina invasión hogareña. Marcia, la amiga, empieza apropiándose del mérito culinario de David, el protagonista, ““You like it?” Marcia asked modestly. She looked up at David and smiled at him over Mr. Harris’ head. ‘I haven’t made but two, three pies before,’ she said. / David raised a hand to protest, but Mr. Harris turned to him and demanded” (JACKSON, Like Mother, 32), y termina desterrando al anfitrión de su propio hogar, confinándolo a una casa ajena: “He went down the hall and let himself into Marcia’s apartment; the piano was still awry, the papers were still on the floor, the laundry scattered, the bed unmade. David sat down on the bed and looked around. It was cold, it was dirty, and as he thought miserably of his own warm home he heard faintly down the hall the sound of laughter” (34). Tanto Jackson como Ligotti

tienden a originar sus anomalías prácticamente de la nada, partiendo del detalle menos amenazante. Todo puede ser anomalía, porque se trata de subrayarla como tal, de imbuirla de características que la hagan inquietante y amenazante, de hallar en cualquier ente, acción u objeto que difiera de la normalidad un completo vuelco del mundo: “Late one afternoon I was relaxing in a chair beside those kaleidoscopic windows when there was a knock at the door. It was only the faintest of knocks, but so unanticipated was this elementary event, and so developed was my sensitivity, that it seemed like some unwonted upheaval of atmospheric forces, a kind of cataclysm of empty space, an earthquake in the invisible” (LIGOTTI, Sect, 201).

Los demás pueden convertirse con celeridad en anomalías, especialmente cuando actúan en conjunto. La presión social como objeto amenazante es uno de los motivos recurrentes de Shirley Jackson, como se puede observar tanto en algunos de sus relatos, (“The Renegade”, “The Lottery”), como en sus novelas (*The Road Through the Wall*). Pero este efecto, el de la sociedad como anomalía, es más claramente observable cuando tratamos con comunidades aisladas. Lovecraft usa en múltiples ocasiones este recurso del grupo recluido, ya sea voluntaria o involuntariamente, en el que un elemento ajeno, usualmente el narrador y protagonista, se introduce.

I had seen maps of the town, and knew where to find the home of my people. It was told that I should be known and welcomed, for village legend lives long [...] There was no sidewalk, but many houses had high doors reached by double flights of steps with iron railings. It was an odd scene, and because I was strange to New England I had never known its like before [...] When I sounded the archaic iron knocker I was half afraid. Some fear had been gathering in me, perhaps because of the strangeness of my heritage, and the bleakness of the evening, and the queerness of the silence in that aged town of curious customs (LOVECRAFT, *The Festival*, 408-409).

Por supuesto, existe todo un factor ambiental que precede o exalta el carácter anómalo, pero en este caso resulta interesante destacar cómo son usados los elementos contextuales como mención indirecta a las características de la gente, siendo las peculiaridades del lugar, y hasta el mismo clima, un reflejo de la extrañeza de sus habitantes. Aun así, es la fiesta, el ritual, aquello que representa más claramente la separación respecto al resto de la sociedad. “The Last Feast of Harlequin” se abre precisamente con la mención a esta anomalía festiva que singulariza la existencia de una comunidad: “My interest in the town

of Mirocaw was first aroused when I heard that an annual festival was held there which, among its other elements of pageantry, featured the participation of clowns” (LIGOTTI, Harlequin, 255). No tiene por qué representar todavía una amenaza esta aparición inicial de la anomalía, sin embargo, encontramos ya en ella una diferenciación y, como mínimo, una cierta extrañeza que se desarrollará a medida que se despliega el alcance completo de la terrorífica naturaleza de la festividad tradicional, tornándose en pesadilla<sup>42</sup>.

La alienación de una comunidad es usualmente revelada a través de anomalías de comportamiento<sup>43</sup>, pero también puede hacerse mediante desviaciones o alteraciones biológicas, pasando del carácter psicológico al físico, acercando así el humano al monstruo, en algún caso formando híbridos que viven de forma estructurada. “The Shadow over Innsmouth” es el perfecto ejemplo de este tipo de sociedad donde la anomalía se vive a todos los niveles y se impone el secretismo y el aislamiento extremo, desvelado por la penetración en un espacio delimitado de un personaje ajeno a la comunidad. “That was the first I ever heard of shadowed Innsmouth. Any reference to a town not shewn on common maps or listed in recent guide-books would have interested me, and the agent’s odd manner of allusion roused something like real curiosity. A town able to inspire such dislike in its neighbours, I thought, must be at least rather unusual, and worthy of a tourist’s attention” (LOVECRAFT, Innsmouth, 161). Vemos que la presentación difiere de la que usa Ligotti por ser mucho más directa, ya que la desaparición de los documentos informativos y el comportamiento de los habitantes de lugares colindantes explicita la extrañeza del lugar. Más aún cuando, en realidad,

---

<sup>42</sup> Hemos encajado, no sin una cierta intencionalidad, la festividad de Ligotti entre dos de los más famosos retratos de sociedades turbias de Lovecraft. Aunque Innsmouth sea la más popular, Joshi arguye que probablemente fuese la más temprana “The Festival” una mayor influencia para “The Last Feast of Harlequin”, ya que Ligotti “has frequently stated that it is the earlier, more mystical works of Lovecraft, rather than the later, more scientifically rationalized narratives, that have influenced him” (JOSHI, Varieties, 316).

<sup>43</sup> Los puntos de vista que hemos proporcionado son los de personas acudiendo desde fuera a estas comunidades y percibiéndolas, así, como anómalas, pero también sucede una inversión de la anomalía si se sitúa el punto de vista desde dentro de la comunidad, siendo lo ajeno o lo extraño en ella, de este modo, la anomalía. Las normas eclesiásticas, su constitución, en el fondo, como comunidades cerradas, hacen que el simple vislumbrar de unos pechos femeninos desate algo en Ambrosio, “A sensation till then unknown filled his heart with a mixture of anxiety and delight: A raging fire shot through every limb; The blood boiled in his veins, and a thousand wild wishes bewildered his imagination” (LEWIS, 52). Y también lo haga en Medardo: “No pude proferir palabra: emociones desconocidas surgieron dentro de mí e hicieron correr la sangre ardiente por mis venas con ritmo tan acelerado que pude oír los latidos. Sentí la opresión convulsiva del pecho, que pareció que iba a reventar” (HOFFMANN, 27). Por supuesto, ambos textos juegan con la concepción de que ese ardor, esa lujuria, ese pecado ya estaba previamente en aquellos que lo sufren.

Lovecraft abre su breve novela en otro momento temporal donde detalla los hechos que siguieron al “desmantelamiento” del pueblo, según las versiones oficiales, apuntando ya la poca veracidad de éstas. La práctica totalidad del relato será, pues, una analepsis, y la monstruosa sociedad se revelará en plenitud cerca del final del relato:

I thought I was prepared for the worst, and I really ought to have been prepared considering what I had seen before. My other pursuers had been accursedly abnormal—so should I not have been ready to face a strengthening of the abnormal element; to look upon forms in which there was no mixture of the normal at all? [...] Can it be possible that this planet has actually spawned such things; that human eyes have truly seen, as objective flesh, what man has hitherto known only in febrile phantasy and tenuous legend? (222)

Los híbridos de animal marino y humano que pueblan Innsmouth se encuentran a medio camino entre la comunidad humana habitual y el monstruo más clásico.

Se contraponen un hombre normal a una comunidad anormal, actuando la segunda como anomalía, pero, por supuesto, también ocurre el caso inverso (más concretamente, hecho inverso por el punto de vista proporcionado), en el cual el hombre individual sobresale entre la multitud. El asesino o el loco, a menudo unidos en una misma figura, son casos típicos, a pesar de que no siempre se especifiquen como tales. Edgar Allan Poe recurre constantemente a este tipo de anomalías representadas en un individuo singular. “The Man of the Crowd” sitúa al narrador, mero observador, en una posición privilegiada desde la cual puede examinar a la multitud a través de la ventana. En un momento del relato, tras una aparentemente derivativa contemplación, un hombre destaca entre la muchedumbre: “With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age)—a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before” (POE, Crowd, 392). Los individuos marginales, especiales, “el otro”, contrapuesto a la monotonía de la multitud, son una constante en el terror, siendo muy habitual también la asunción de su

punto de vista durante el relato. El mismo Poe lo realiza en multitud de ocasiones<sup>44</sup>, como podemos observar en “The Black Cat” o “The Cask of Amontillado”.

Esta ambivalencia entre la comunidad y el individuo muestra, asimismo, una de las características del binomio anomalía/normalidad, el hecho de que sean conceptos relativos. A pesar de que se trate de una obviedad, cabe subrayarlo, pues es clave comprender que lo que designamos como anomalía carece de objetividad. La colectividad, que, por su mismo estatus en el relato como lo ordinario imperante debería ser lo normal, puede ser percibido como anómalo. Del mismo modo, la normalidad no siempre es recibida sin recelo, y existe la demasiada normalidad<sup>45</sup>, en la que la completa ausencia de anomalías, ni tan siquiera las suficientemente tenues como para poderlas considerar como parte integral de la normalidad, generan que esa normalidad sea percibida como anómala. Así pues, hay un juego continuo, en ocasiones ambivalente, entre qué podemos o no considerar como normal, y hasta ambos conceptos pueden intercambiar sus papeles o verse transformados a lo largo de una única narración<sup>46</sup>. Shirley Jackson fuerza en “The Lottery” estos límites para sacar a la luz lo terrible (lo anómalo) de una regla tan establecida y peligrosa como la tradición, cuyo problema se genera por no cuestionarse, por aceptarse como lo normal. Ligotti carga, en sus pesadillas corporativas como *My Work Is Not Yet Done* o “My Case for Retributive Action”, parte

---

<sup>44</sup> Y muchos más si tomamos a otros autores imbricados en la tradición del terror. Los asesinos o locos son protagonistas y, en la mayoría de los casos, narradores, desde clásicos de la literatura gótica como *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* hasta la postmoderna *American Psycho*, de Bret Easton Ellis.

<sup>45</sup> No se nos ocurre un mejor ejemplo que *El desierto de los Tártaros*, de Buzzati. Una visión apriorística de la novela podría generar el equívoco de que el suspense proviene de la tensa espera ante un ataque inminente de los Tártaros. Aunque la obra explota en contadas ocasiones dicho suspense, lo terrorífico se genera en el progresivo e inevitable abandono del protagonista a la monotonía del lugar. “Tenga cuidado, le digo, se dejará usted sugestionar, también usted acabará quedándose, basta con mirarle a los ojos” (BUZZATI, 55). La fortaleza Bastiani engulle a Drogo lenta, pero inexorablemente, y lo terrible no reside en lo que pueda acontecer, sino en aquello que no acontece. “¿De modo que también el vejete agazapado en el sótano haciendo cuentas, también aquella oscura y humilde criatura esperaba un destino heroico?” (55). El ataque daría sentido a la existencia de todos aquellos que residen en la fortaleza. Lo cruel de los compases finales de la narración, cuando una larga vida de espera por parte de Drogo se ve recompensada con su salida de la fortaleza en el momento en que el deseado ataque se produce, no hace sino acentuar ese efecto, esa tragedia compartida consistente en que la mayoría de nosotros viviremos en la más absoluta de las normalidades.

<sup>46</sup> Richard Matheson explota esta mutabilidad de aquello que es considerado “normal”, provocando, con el giro final de *I Am Legend*, un cambio radical de perspectiva que obliga a modificar el punto de vista de Robert Neville y, por extensión, del lector. “And suddenly he thought, I’m the abnormal one now. Normalcy was a majority concept, the standard of many and not the standard of just one man. / Abruptly that realization joined with what he saw on their faces—awe, fear, shrinking horror—and he knew that they were afraid of him” (MATHESON, 169). El objeto de terror se desplaza, y convertirse uno mismo en monstruo está tan sólo a un apocalipsis de distancia.



del terror precisamente en la rutina hiperbólica que sufren sus personajes, ahondando en la deshumanización del sistema. El último párrafo de “The Outsider” modifica irremediabilmente el punto de vista del relato, arrastrando con ello la consideración del lector de la anomalía.

Tratar de confinar aquello que denominamos anomalía a un grupo limitado de ejemplos resultaría en una tarea extremadamente laboriosa, por no decir imposible, dada la amplitud de la propuesta, virtualmente infinita. Se podría catalogar, hasta cierto punto, pero nunca se abarcaría todo aquello que pretendemos. Hasta en la definición de un tipo de anomalía en concreto, como el monstruo, se han revelado distancias considerables. Este hecho se da porque el monstruo es un genérico que, en realidad, podría englobar una enorme variedad de tipos de criatura. Es precisamente la presencia del monstruo, definido como “a being in violation of the natural order, where the perimeter of the natural order is determined by contemporary science” (CARROLL, 40) aquello que Noël Carroll toma como punto de partida para definir el *art-horror*, apuntillando el aspecto fantástico del caso a través de la referencia a la ciencia contemporánea (se entiende, correspondiente al nivel científico de la época de concepción de la obra). La definición se despojará de su relativa ambigüedad añadiendo posteriormente otras características al engendro sobrenatural, que resultará *threatening* e *impure*, provocando en el personaje (y, consecuentemente, en el lector) *fear* y *disgust*, respectivamente. Otros autores, como Cynthia Freeland, discrepan de esta reducción del monstruo a la criatura sobrenatural, arguyendo que quedaría fuera, precisamente, el asesino<sup>47</sup>, y Judith Halberstam llega lo suficientemente lejos como para considerar a la monstruosidad como “historically conditioned rather than a psychological universal” (HALBERSTAM, 6). Carroll, de hecho, no profundiza demasiado en la ambigüedad que supone la violación del orden natural, que no tendría por qué estar necesariamente anclada en aquello natural en oposición a lo sobrenatural y, por asociación, a lo imposible. Los monstruos de Aristóteles<sup>48</sup> también violan el orden natural, son anormales, pero no antinaturales, “Y es que la monstruosidad entra dentro de las cosas que van contra la naturaleza, pero no contra la naturaleza en su

---

<sup>47</sup> “In Carroll’s account, horror focuses primarily on the nature of monsters, disturbing and interstitial beings. I assume a different perspective, considering monsters as beings that raise the specter of *evil* by overturning the natural order, whether it be an order concerning death, the body, God’s laws, natural laws, or ordinary human values” (FREELAND, 8).

<sup>48</sup> Salvando las distancias entre la concepción aristotélica de monstruo y la definición contemporánea más o menos compartida del mismo término. Aristóteles, además, añadirá algunos matices a esta afirmación.

totalidad, sino contra lo que es la norma” (ARISTÓTELES, 259). En esta definición del monstruo sí cabrían los asesinos comunes y corrientes. En todo caso, ambas definiciones, la de Carroll y la de Freeland, serían válidas, ya que el sino de las dos clasificaciones y delimitaciones del monstruo subyace en el criterio escogido. El tipo de criatura que puede entrar en esta categoría está directamente supeditada a la definición que cada uno realiza del término. Como observábamos en el apartado anterior, una de las mayores dificultades del estudio del terror se encuentra en una terminología cambiante, que no parece construirse sobre el pasado sino contradecirse y renovarse continuamente, sin que se alcance un consenso.

Independientemente de la definición exacta del término monstruo, sirva éste como referencia literal o como metáfora para designar a los más horribles de entre los seres humanos, resulta claro que este tipo de criaturas son, a priori, quizá las más fácilmente identificables, así como entidades extremadamente recurrentes en la narrativa de terror y relativamente definidas en lo que atañe a sus características principales. Pese a todo, tomemos los fantasmas como otro ejemplo de una problemática similar. La *ghost story* se ha conformado como una clase de historia de terror en sí misma, con sus propios referentes y mecanismos, actuando y evolucionando de forma semi independiente del resto de literatura terrorífica pese a pertenecer a la misma tradición, llegando a tener exponentes como Charles Dickens o M. R. James, cuya única producción en el campo casi se limita a este tipo de relatos. Pero, observado en detalle, no resulta tan fácil conjugar las entidades incorpóreas de Dickens, más cercanas a la imagen popular del espectro, con los fantasmas casi bestiales de James,

The shape, whose left hand rested on the table, was rising to a standing posture behind his seat, its right hand crooked above his scalp. There was black and tattered drapery about it; the coarse hair covered it as in the drawing. The lower jaw was thin—what can I call it?—shallow, like a beast’s; teeth showed behind the black lips; there was no nose; the eyes, of a fiery yellow, against which the pupils showed black and intense, and the exulting hate and thirst to destroy life which shone there, were the most horrifying features in the whole vision. There was intelligence of a kind in them—intelligence beyond that of a beast, below that of a man (JAMES, Canon Alberic, 11-12).

De hecho, dependiendo de qué definición de entidad fantasmagórica estuviésemos dispuestos a aceptar, “The Tell-Tale Heart” podría ser perfectamente un relato de

fantasmas, pese a que el espectro, si es que existe, se reduzca, en este caso, al latido de un corazón.

Poe y Jackson tienden a hallar más afinidad con el ser humano, de carácter ambiguo, quizás hasta inicialmente normal, hasta que surgen las anomalías que han de separarlo del resto. Lovecraft, por su lado, favorece la representación más física del monstruo, es el más, por decirlo de algún modo, Carrolliano, según hemos observado, de los autores escogidos, y este tipo de seres pueden hasta llegar a asumir el estatus de dioses. Nyarlathotep o Cthulhu son entidades a caballo entre el horrible engendro y el dios inaudito, entre la figura mitológica surgida de las profundidades de la historia y el desconocido extraterrestre prestado de la ciencia ficción.

Los ejemplos expuestos en este apartado, reconocidamente fugaces y limitados, apuntan a un amplio rango entre las muy variadas formas que puede tomar la anomalía<sup>49</sup>, manifestaciones físicas o intangibles, acontecimientos naturales o sobrenaturales, personas o monstruos. El abanico es abundante y, como indicábamos, potencialmente infinito en sus posibilidades. El aspecto común y compartido por todas ellas es que requieren, por definición, de una normalidad más o menos establecida sobre la cual pueda ejercerse la desviación provocada por la anomalía. Las características de esta normalidad, como ocurre con las de la anomalía, no son fijas, pese a las recurrencias que pudiésemos hallar. Sí podríamos afirmar que cuanto más se aleja de la normalidad conocida por el lector, mayor debe ser su construcción en el texto, por razones obvias, aunque no necesariamente a nivel cuantitativo, pero sí en cuanto a la explicitación del mundo ficcional. Terry Heller hipotetiza sobre la posibilidad de una historia de terror situada en un mundo enteramente fantástico, “While it ought to be possible to place a really effective marvelous tale of terror completely outside the known universe, I have not yet run across such a story” (HELLER, s/n), cuya problemática reside, precisamente, en qué entendemos por “fuera del universo conocido”. La normalidad se vuelve, así, un concepto escurridizo. Heller habla de “relato de terror maravilloso”, vinculándolo a lo maravilloso de Todorov. Sin embargo, también se distancia de él, pues parece reducir la definición del término a

---

<sup>49</sup> Como señalábamos al inicio, aunque nos hemos centrado en anomalías de corte temático, éstas no son las únicas existentes. Figuras como la anisotropía semántica o el dislocamiento entre tema y forma son también recursos para generar inquietud. Es esta descoordinación entre uno y otro aspecto de la narración, el contenido del discurso y su verbalización, aquello que nos produce desasosiego cuando el narrador de *El extranjero* abre el relato con su “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé” (CAMUS, 11).

una presencia de lo sobrenatural en la que el estatus de lo natural es el reflejo del mundo del lector, “marvelous tales of terror, even though they present the supernatural, tend to take place in worlds represented as essentially like our own” (s/n) , pasado por el cedazo de la reacción de los personajes, “In the marvelous tale, according to Todorov, events take place that violate the reader's conceptions of natural laws, but the characters behave as if the events were normal” (s/n). Sin embargo, Todorov, en su descripción de lo maravilloso, tiene especialmente en cuenta el estatus del mundo ficcional: “Si [el lector], por el contrario, decide que es necesario admitir [tras la vacilación fantástica] nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (TODOROV, *Literatura fantástica*, 53), y apunta que reducir la definición de lo maravilloso a la reacción de los personajes es incompleto. “En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (40). Heller toma lo maravilloso, para su “marvelous horror thriller”, en esa aceptación de lo sobrenatural como natural<sup>50</sup>. Al fin y al cabo, para Heller, “H. P. Lovecraft's *At the Mountains of Madness* is a fairly typical example of the marvelous tale of terror” (HELLER, s/n), relato que, según la clasificación de Todorov, perfectamente podríamos encuadrar en su maravilloso científico<sup>51</sup>. ¿Qué es, entonces, para Heller, una situación “fuera del universo conocido”, en la primera de sus citas que sacábamos a colación? Probablemente se refiera, precisamente, a lo maravilloso puro según Todorov. Ponemos en diálogo a ambos autores no como crítica a Heller, que no tiene, al fin y al cabo, por qué seguir a Todorov sin posibilidad de discrepancia, aunque beba de su división de lo fantástico para realizar su propia tipología de narraciones de terror, sino porque las características asociadas a lo maravilloso de uno y otro, unidas a la hipótesis de Heller sobre la posibilidad del terror en una situación de lo que sería el equivalente a lo maravilloso puro (que asociamos especialmente a los cuentos de hadas), puede ayudarnos a dilucidar el estatus de la normalidad dentro de la relación con la anomalía

---

<sup>50</sup> Además de hacer especial hincapié en la necesidad de mantener la distancia estética.

<sup>51</sup> “Lo *maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción” es una de las cuatro “acepciones” de lo maravilloso para Todorov (fuera de lo maravilloso puro) según qué justificación den de lo sobrenatural. En los relatos que la componen “lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce”. (TODOROV, *Literatura fantástica*, 71).

que hemos establecido a través del que podríamos denominar como el caso más extremo de anormalidad: lo maravilloso puro.

Sólo un botón para mostrar la dificultad para insertar lo maravilloso puro en la normalidad que la anomalía está destinada a romper. *The Lord of the Rings* (novela que pertenece a lo maravilloso puro, según la definición dada) no es considerada, muy justificadamente, una obra de terror. Sin embargo, alberga en su interior puntuales excrecencias de horror, extremadamente aisladas, que no necesariamente tendrían por qué involucrar al lector, y de las que el ejemplo que sigue a continuación sea probablemente uno de los más claros:

Of the time that followed, one hour or many, Gimli remembered little. The others pressed on, but he was ever hindmost, pursued by a groping horror that seemed always just about to seize him; and a rumour came after him like the shadow-sound of many feet. He stumbled on until he was crawling like a beast on the ground and felt that he could endure no more: he must either find an ending and escape or run back in madness to meet the following fear (TOLKIEN, 770).

La normalidad del relato es perturbada por una anomalía como son los fantasmas. No se puede decir que los personajes respondan con escepticismo ante su existencia, pero la mera posibilidad de su existencia ficcional, no compartida con el mundo del lector, no indica que su condición no sea extraña, ni que como seres no transmitan pavor en los personajes. Pero la normalidad de ese mundo de otro universo que es la Tierra Media tampoco está completamente desgajada de la nuestra pese a que el relato sea maravilloso puro. No lo está porque parecen compartirse ciertas leyes físicas y, quizá más importante en este caso, porque los sentimientos y emociones de Gimli reflejan de forma muy natural, pese a la pertenencia a una raza ficcional distinta de los humanos, los de cualquier hombre. La normalidad que la anomalía interrumpe es, con relación a otras ficciones de terror, una variable sujeta a las normas de cada obra individual, pero también se establece como una constante dentro de la propia obra<sup>52</sup> que, mientras guarde puntos de contacto que permitan la relación con el lector<sup>53</sup>, debería posibilitar el surgimiento del terror independientemente del estatus del mundo ficcional (tanto da si realista o maravilloso).

---

<sup>52</sup> Pese a que ya hemos visto que su carácter no es absoluto y que puede verse modificado. Es más una simulación de constancia, para que la anomalía pueda provocar su efecto, que una constancia real.

<sup>53</sup> Y somos incapaces de hallar, salvo de forma completamente hipotética, una obra en la cual no exista absolutamente ningún punto de contacto con el lector.

El polo más alejado de la experiencia del lector quizá tan sólo pediría una asentación de la normalidad más laboriosa, puesto que ésta no existiría excepto dentro de la obra específica.

Así pues, damos y quitamos la razón a Heller a la vez, puesto que sí puede existir el terror más allá de nuestro universo, sin embargo, el mundo desconocido es, en realidad, mundo conocido, por muy alejado que se presente. Ninguna obra de ficción, sea o no de terror, está completamente fuera del mundo conocido<sup>54</sup>. La anomalía lo sigue siendo, no en un sentido de lo posible y lo imposible en relación con el lector, pues ambas cosas, la normalidad y la anomalía, pueden ser imposibles para él. La anomalía es en relación con la normalidad establecida, y dicha normalidad puede tener cualquier característica que desee el autor, mientras, como elemento imprescindible para la generación del terror, en uno u otro momento ésta se vea infringida. Así, se convierte la anomalía en un elemento de la narración dependiente de su contexto, de carácter relativo, por lo que puede ser, hipotéticamente, encarnada por cualquier elemento, desde el más extraordinario al más cotidiano. Palahniuk usaba una piscina y logró que la gente se desmayara.

### 2.1.2. El factor amenaza

La amenaza es un término muy específico, que a la vez resulta un tanto ambiguo, puesto que implica un peligro, pero no necesariamente definido; siempre está presente, pese a prosperar en la ausencia; inminente, aunque constantemente no realizado. La amenaza es un factor que debe darse en la anomalía, o, como mínimo, debe estar abierta la posibilidad de que se dé, si ésta quiere ser capaz de provocar terror, pues sin ella el objeto, la criatura, queda despojada de su capacidad de intimidación. Sin amenaza una anomalía no sería capaz de provocar el conflicto que genera terror. ¿Qué diferencia a Sir Simon, el fantasma de Canterville, de cualquier otro fantasma de una *ghost story* clásica (i.e. de una que aterrorice)? En un principio, la negación inicial de la familia Otis a reconocer la presencia

---

<sup>54</sup> “Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo* y *consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su “mobiliario” de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo “real” de la enciclopedia del lector” (ECO, *Lector in fabula*, 185). Entendemos, obviamente, que Heller no pretendía llegar tan lejos en una afirmación mucho más cercana al sentido coloquial. Era, sin embargo, necesaria la reflexión por lo que dice en relación con nuestro concepto de normalidad.

de un fantasma y su actitud ante él. Pese a todo, eso no es suficiente, y la presencia de uno o más personajes escépticos ha sido usada hasta para lo contrario, acentuar el terror<sup>55</sup>. Sin embargo, cualquier duda ante el enfoque de la obra queda disipada cuando Sir Simon, ataviado con todos los tópicos que corresponden a los de su clase, es víctima de las bromas de los mellizos<sup>56</sup> y otra clase de comentarios de la familia (excepto Virginia). En ese momento, la renuncia a cualquier efecto de peligro, a cualquier sentido de la amenaza que pudiese tener esa anomalía principal del relato, se desvanece. Sir Simon queda despojado de toda capacidad de intimidación que pudiese quedarle; se nos revela, en fin, como inofensivo. Del mismo modo, e independientemente de que queramos convertir toda la novela en una sátira o parodia de la literatura gótica, *Northanger Abbey* ciertamente se toma muchas molestias en ridiculizar ese tipo específico de ficción, y lo logra contrastando los prejuicios fantasiosos de Catherine Morgan con el mundo que habita; la incapacidad de la realidad ficcional de consumir los devaneos de la muchacha, imbuidos de características góticas, destruye cualquier atisbo de terror a medida que las posibles amenazas, la tenebrosa abadía, las salas secretas o el general Tilney como el asesino de su esposa, se van desvaneciendo. Ese choque entre realidad y ficción, en el cual la primera triunfa sistemáticamente, minimiza la amenaza hasta la nada. No todo acontecimiento anormal es una anomalía o, en cualquier caso, no toda anomalía por sí sola, como mera desviación de una normalidad, genera miedo<sup>57</sup>. Cuando la protagonista de “The Beautiful Stranger” se da cuenta de que el hombre que ha llegado en el tren no es su marido no experimenta inquietud, más bien al contrario. “Some other emotion was necessary, but

---

<sup>55</sup> Sin ir más lejos, algunos de los personajes de *The Haunting of Hill House* se muestran extremadamente cínicos ante la presencia evidente de elementos sobrenaturales.

<sup>56</sup> “Strings were continually being stretched across the corridor, over which he tripped in the dark, and on one occasion [...] he met with a severe fall, through treading on a butter-slide, which the twins had constructed from the entrance of the Tapestry Chamber to the top of the oak staircase (WILDE, *Canterville*, 219).

<sup>57</sup> El visionario, fiel a su nombre, es una novela con numerosas visiones, ilusiones que abordan a sus personajes. Y aunque varias de ellas inspiran terror, la que es quizá la más poderosa, la que asola al príncipe en la iglesia, tras un primer instante de espanto, es indudablemente positiva. La racionalización posterior del fenómeno por parte de F\*\*\* señala muchos de los mecanismos del terror: “Señor, piense en qué estado de ánimo tan excitable se hallaba cuando aquella aparición le sorprendió, y cuántas cosas han ocurrido para aumentar su imaginación. Pasar de repente de la clara y cegadora luz del día, del barullo de la calle a esa silenciosa oscuridad... entregado por completo a los sentimientos que, tal como usted mismo confiesa, despertó en usted el silencio, la majestad de aquel lugar... sensibilizado sobre todo para la belleza por la contemplación de hermosas obras de arte... solo y retirado a la vez, tal como decía, y luego de repente tan cerca...” (SCHILLER, 221-222). La excitación del sujeto, la distorsión de los sentidos, la preponderancia de las emociones, el papel de la oscuridad, el silencio y la soledad... Todos elementos que mutan aquí en una visión de amor.

she found at first only peripheral manifestations of one. Her heart was beating violently, her hands were shaking, and her fingers were cold. Her legs felt weak and she took hold of the back of a chair to steady herself. She found that she was still laughing, and then her emotion caught up with her and she knew what it was: it was relief” (JACKSON, *Stranger*, 66). Las manifestaciones físicas iniciales parecen de temor, pero la emoción que la alcanza es enteramente positiva. Ya nos hemos dado cuenta previamente que aquél amenazante para ella era el John Senior real, “They had been quarreling when he left, and she had spent the week of his absence determining to forget that in his presence she had been frightened and hurt” (64). Para que la anomalía cristalice en terror debe, pues, implicar algo más, y la amenaza es la forma de hacerlo<sup>58</sup>.

Identificar la amenaza puede resultar sencillo a simple vista. Incluso en relatos que, a priori, no consideraríamos como pertenecientes al género del terror, existen elementos claramente terroríficos. En ellos, la amenaza se nos presenta claramente delimitable o, por lo menos observable. Popeye, en *Sanctuary*, es una amenaza para la integridad de todos (o casi todos) los personajes de la novela. Kafka logra, en *El proceso*, a partir de su célebre primera línea, “Alguien debió de haber calumniado a Josef K., puesto que, sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana” (KAFKA, 7), dotar de amenaza a todo el proceso al que se ve arrastrado Josef K. La amenaza puede y suele ser terriblemente explícita. Pocos modos hay de ser más claro a la hora de presentarla que hacerlo del modo evidente que Montresor usa para iniciar su discurso: “The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge” (POE, *Amontillado*, 848). En la simplicidad de una directa declaración de venganza queda marcado el factor amenazante de la anomalía, puesto que el mismo protagonista nos lo anuncia sin pudor alguno. No hay, pese a todo, la necesidad de que el asesino nos anuncie nada, factor más relacionado con la creación del suspense que con la naturaleza de la anomalía, sino que serán más habitualmente sus actos los que nos lo

---

<sup>58</sup> El terror no llegará hasta el final del relato, cuando, de repente, esa anomalía la alcance, cuando esa ansiedad por romper con la que era su vida se transfigure en la pérdida de lo conocido y, por tanto, en amenaza: “The evening was very dark, and she could see only the houses going in rows, with more rows beyond them and more rows beyond that, and somewhere a house which was hers, with the beautiful stranger inside, and she lost out here” (71). Esta dicotomía, entre la seguridad de lo cotidiano (aunque pueda ser negativa) y la voluntad de romper esa normalidad, generando una extrañeza y un miedo hacia ese mundo fuera de la seguridad del hogar; ese sentirse atrapada entre la cotidianeidad y la búsqueda de lo nuevo, entre la prisión de lo conocido y la libertad de lo desconocido, es habitual en las protagonistas de Shirley Jackson.



desvelen como peligroso, ya sea porque los percibimos de manera directa a través del narrador, que nos los describe con todo detalle (de nuevo, la mayoría de narradores de Poe serían un perfecto ejemplo), o porque algún personaje nos relata los terribles hechos acaecidos de forma más o menos explícita:

“He was picked up in a stolen car parked in front of an elementary school. An observant neighbor reported him as a suspicious character frequently seen in the area. Everyone was on the alert, I guess, after the first few disappearances from the school, and the police were watching him just as he was walking a new victim to his car [...] The average inmate doesn't look favorably on Doe's kind of crime [...] His victims are dead, and they died horribly” (LIGOTTI, *The Frolic*, 6-7).

En otras ocasiones, la amenaza es integral a la constitución de la anomalía, independientemente de aquello que el relato nos haya dejado saber de ella, apoyándose en la construcción de una narración con los mimbres de una ficción realista y, por tanto, emparejando esa realidad con la del lector y con las amenazas que ya conoce. Independientemente de insinuaciones posteriores, claves en el desarrollo del relato, cuando Lovecraft nos presenta la bestia que acecha en una cueva, su sola presencia, por el conocimiento previo del lector (que también explicitará el protagonista) es suficiente para verla como una anomalía amenazante: “These impacts were soft, and stealthy, as of the padded paws of some feline. Besides, *at times*, when I listened carefully, I seemed to trace the falls of *four* instead of *two* feet” (LOVECRAFT, *Beast*, 19). Por si no fuera suficiente, el protagonista inmediatamente refleja el pensamiento del lector para dar forma a la criatura y confirmar, así, la amenaza que supone en el contexto dado, con el protagonista solo, perdido, y sin medios para defenderse: “I was now convinced that I had by my cries aroused and attracted some wild beast, perhaps a mountain lion which had accidentally strayed within the cave. Perhaps, I considered, the Almighty had chosen for me a swifter and more merciful death than that of hunger” (19-20).

Los casos presentados son meridianamente claros en cuanto a la presencia de la amenaza. Por supuesto, puede haber en ellos factores ambiguos, pero poca duda hay de que Montresor pretende matar a Fortunato, que John Doe es un asesino de niños, y que algún tipo de bestia peligrosa acecha al hombre en la cueva. Los factores en los cuales podemos dudar no tienen que ver con la presencia de una amenaza, aunque sí pueden variar el grado y la forma de ésta. A no ser que desechemos completamente el discurso del narrador,

Montresor empareda a Fortunato, pese a que las dudas del lector puedan recaer, por ejemplo, en las razones por las que lo ha hecho. Del mismo modo, podemos dudar de las razones de John Doe o de hasta qué punto su racionalidad debería ser cuestionada y si hay en él la presencia de algo sobrenatural, pero los asesinatos en sí no parecen ser puestos en duda a lo largo del relato. El asunto se complica cuando la ambigüedad nos permite preguntarnos si existe o no la amenaza como tal. En “The Witch”, Shirley Jackson nos presenta tres posibles visiones de un único acontecimiento. La anomalía empieza cuando un hombre le cuenta a un niño cómo mató a su hermana, de forma explícita:

“My little sister,” the man went on, “was so pretty and so nice that I loved her more than anything else in the world. So shall I tell you what I did?” [...] “I bought her a rocking-horse and a doll and a million lollipops,” the man said, “and then I took her and I put my hands around her neck and I pinched her and I pinched her until she was dead” [...] “I cut off her head and her hands and her feet and her hair and her nose,” the man said, “and I hit her with a stick and I killed her.” [...] “And I took her head and I pulled out all her hair and—” [...] “And I put up her head in a cage with a bear and the bear ate it all up” (JACKSON, *The Witch*, 55).

Hemos introducido en la cita el inicio del diálogo (recortado para convertirlo en monólogo) para mostrar de forma clara el surgimiento de la anomalía, cuando el extraño modifica el discurso sobre su hermana pequeña de lo agradable a lo macabro. La visión de la madre es sencilla, despojando a la anomalía, que indudablemente ha ocurrido, de toda amenaza más allá del mal gusto del hombre, ““He was teasing,” the mother said, and added urgently, ‘Just *teasing*’” (56). El niño cede sólo en parte a la breve explicación de la madre, sin descartar por completo que las palabras del hombre sean ciertas<sup>59</sup>. Si la madre estuviese en lo cierto despojaría a la anomalía de toda amenaza y, por tanto, al relato de todo terror (aunque sólo en su conclusión); si debemos compartir la duda del niño, la anomalía podría ser de corte sobrenatural, si el hombre fuese una bruja, o simplemente una anomalía de características perfectamente naturales, no explicitada por

---

<sup>59</sup> “The normative point of view, represented by the mother, cannot allow for the option of the horrific, the terrifyingly fantastic invading the everyday world, an option that her placating rhetoric quickly dismisses. The story’s implication that the boy’s version of what happened (the stranger really was a witch) might have validity undercuts the narrow, conventional, normative sort of adult thinking that disallows the possibility of witches. The fantastic reading of the story’s actions reinforces the child’s version of them” (EGAN, 45).

ningún personaje, pero que el lector puede dar perfectamente por válida, que es, entre la apresurada negación de la madre y la explicación sobrenatural del hijo, simplemente que el hombre haya asesinado, efectivamente, a la niña, independientemente de lo mucho o poco que adorne el acto. Pese a las numerosas vías que se le permiten al lector para resolver la encrucijada (vías no cerradas, vías sin solución), mientras al menos una de ellas presente la amenaza ésta existe en la anomalía y, por tanto, se produce el terror.

Se ha expuesto la amenaza como ligada a objetos, personas o criaturas, dándole un cuerpo material, sin embargo, puede ser un simple acontecimiento el que se revele como amenazador, pese a que su desarrollo suela ser más complejo y no tan claro como cuando tenemos una presencia física implicada. En otro relato de Jackson, “The Intoxicated”, un encuentro fortuito en una fiesta entre un invitado y la hija de los anfitriones se transforma, a través de una redacción escolar sobre el futuro del mundo, en una conversación sobre su fin: ““Somehow I think of the churches going first, before even the Empire State Building. And then all the big apartment houses by the river, slipping down slowly into the water with the people inside. And the schools, in the middle of Latin class maybe [...] ‘The subways will crash through, you know, and the little magazine stands will all be squashed’” (JACKSON, *The Intoxicated*, 7-8). Podríamos pensar en el fin del mundo como la anomalía, que ciertamente lo sería, aunque no ocurre ni ha ocurrido dentro de la ficción, pero el relato subraya otra anomalía, reduciendo ese hipotético apocalipsis al tema alrededor del cual gira el diálogo. Esa segunda anomalía es, de hecho, este tipo de discurso en la boca de una niña de diecisiete años, súbito por contexto (en una fiesta, con un adulto al que desconoce) y por contenido: ““It’s really a frightening time when a girl sixteen has to think of things like that.’ In my day, he thought of saying mockingly, girls thought of nothing but cocktails and necking” (7). La amenaza de la destrucción final ciertamente penetra en el discurso a través de sus consecuencias, encarnada en la toma de conciencia de la posibilidad de ese fin. Es, en realidad, una amenaza que pende del mundo constantemente, pese a que nadie se detenga a pensar en ella. Pero, como se lamenta (¿o se regocija?) la chica en un punto del relato, ““If only you could know exactly what *minute* it will come”” (8). La amenaza es, en este sentido, la eterna inminencia del fin. Sin embargo, la anomalía que es la actitud de la niña amenaza otro concepto mucho más abstracto que el mero peligro físico: qué es y cómo debería ser el mundo. La conclusión del relato es, sin duda, jocosa, por superficial, por cotidiana y por banal, sin renunciar a

reflejar claramente el sentir del personaje (o más bien de los adultos del lugar): “‘A really extraordinary girl.’ / His host shook his head ruefully. ‘Kids nowadays,’ he said” (9).

La problemática con el concepto de amenaza, y precisamente aquello que lo hace maleable, adaptable a una gran variedad de elementos en la narración, es su relativa amplitud. Poca duda cabe respecto al peligro que implica cuando nos referimos a la integridad física de alguien, pero resulta más difícil de focalizar cuando no posee esa connotación tan tangible. David Roas divide los efectos del miedo producido por lo fantástico en dos grupos. Por un lado, nos habla de que “El *miedo físico* (o *emocional*) tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso [...] En este nivel, el vampiro y el *serial killer* funcionan igual: dan miedo porque matan o, al menos, suponen una amenaza para la integridad física de los personajes con los que se enfrentan” (ROAS, 95). Por otro, hace mención al miedo metafísico o intelectual, que considera exclusivo de lo fantástico, el cual, “si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar” (96)<sup>60</sup>. Dejando a un lado el hecho de que Roas decante el miedo físico más hacia el lado de los personajes y el metafísico más hacia el del lector, vemos que la amenaza toma, en la última desviación, una naturaleza más abstracta. Este tipo de amenaza metafísica sería, en su representación más tenue, el simple cambio. Por supuesto, Roas apunta más alto que eso, pero la pérdida de pie frente al mundo no tiene por qué darse necesariamente a través de lo sobrenatural. Hablábamos del fin del mundo que amenazaba la integridad física en “The Intoxicated”, sin embargo, hemos omitido intencionadamente un fragmento del discurso de la chica que ahora puede sernos especialmente útil: “‘Things will be different afterward,’ she said. ‘Everything that makes the world like it is now will be gone. We’ll have new rules and new ways of living. Maybe

---

<sup>60</sup> En esta escisión sitúa Anna Carrasco Conde la diferencia entre miedo y terror: “Hay pues una diferencia radical entre el miedo y el terror: mientras que el primero implica que el sujeto que lo padece permanece dentro de un marco de referencia conocido, pero siente inseguridad en él ante una amenaza que cree posible por parte de un objeto que forma parte de nuestro mundo pero está ‘contra’ nosotros [...] el terror por el contrario es un estado que acontece ante la irrupción súbita de algo que desmorona el mundo tal y como era conocido por el sujeto. La amenaza ya no es posible, sino que ha devenido efectiva (*wirklich*). El sujeto es ahora objeto de su terror: no sabe ni puede orientarse ante un horizonte que ahora es desconocido para él. No sabe cómo funciona ni qué puede esperar. Se abandona al pánico. Lo indeterminado le genera angustia” (CARRASCO CONDE, 113). Vemos, asimismo, cómo el terror así definido entraría en la esfera terminológica de la angustia tal como la presentaba Roas.

there'll be a law not to live in houses, so then no one can hide from anyone else, you see” (JACKSON, *The Intoxicated*, 8). La amenaza del fin va más allá de la posible muerte propia, su peligro estriba también en el cambio radical del mundo. Y quizá ese cambio empiece por niñas de dieciséis, o diecisiete, años, tanto da, que deberían estar pensando en cócteles y romances (reales, no literarios), no en el fin de los tiempos tal como los conocemos, aunque esas niñas que piensan en aquello sobre lo que no deberían pensar sean, precisamente, los heraldos del fin.

Ligotti se deleita y regocija en ese desvelo del mundo tal como es y no como creemos que es. Hasta en sus relatos que hacen uso de una amenaza física, como el citado “*The Frolic*”, la figura común y corriente del asesino enajenado se modifica o se hace más compleja a nivel conceptual para entroncarlo con el desafío metafísico. La nota que deja atrás John Doe al secuestrar a la hija del protagonista es inquietante no sólo por el terrible hecho en sí, sino por las implicaciones cósmicas que conlleva, a partir del discurso previo del asesino en sus diálogos con el psicólogo. “*We leave this behind in your capable hands, for in the black-foaming gutters and back alley of paradise, in the dank windowless gloom of some intergalactic cellar, in the hollow pearly whorls found in sewerlike seas, in starless cities of insanity, and in their slums... my awestruck little deer and I have gone frolicking*” (LIGOTTI, *The Frolic*, 18). Otro mundo, que no es sino los recovecos inexplorados del nuestro, aquello que no vemos porque no podemos o no queremos, toma el nuestro, una anomalía que desconocemos en su totalidad, incapaces de definir, pues “*Its composition appeared to be of the blackest earth, of earth that had gone stagnant somewhere in its depths, where a rich loam had festered into a bog of shadows. Soon we realized that each of us had fallen silent, entranced by a deep blackness which seemed to absorb our sight but which exposed nothing to scrutiny except an abyss in the outline of a man*” (LIGOTTI, *The Shadow at the Bottom of the World*, 440). Poco a poco, esa sombra amenaza a la comunidad, no con un peligro directo, sino con la amenaza silenciosa de la recreación (la reconcepción, la remodelación) de la entera fábrica del mundo, manifestada primero en los sueños, en los que

we were consumed by the feverish life of the earth, cast among a ripe, firmly rotting world of strange growth and transformation. [...] The face of the land itself was knotted with so many other faces, ones that were corrupted by vile impulses [...] But despite their gross palpability, there remained something spectral at the heart of our new dreams. It moved in

shadow, a presence that was *in* the world of solid forms but not *of* it. Not did it belong to any other world that could be named, unless it was to that realm which is suggested to us by an autumn night when fields lay ragged in moonlight and some wild spirit has entered into things, a great aberration sprouting forth from a chasm of moist and fertile shadows, a hollow-eyed howling malignity rising to present itself to the cold emptiness of space and the pale gaze of the moon (442-443).

Para Lovecraft, tanto da si son seres mitológicos, muertos vivientes, dioses venidos del espacio, o todo a la vez, en una curiosa mezcla de ciencia ficción futurista y civilización ancestral, materialismo y leyenda. Dioses ajenos, civilizaciones olvidadas dominan, representándola, esta falla en el tejido cósmico, y la única salida una vez desvelado aquello que se encuentra al otro lado (porque, de hecho, no hay salida) es la locura o la muerte o ambas, cada una a su debido tiempo.

I am writing this under an appreciable mental strain, since by tonight I shall be no more. Penniless, and at the end of my supply of the drug which alone makes life endurable, I can beat the torture no longer; and shall cast myself from this garret window into the squalid street below. Do not think from my slavery to morphine that I am a weakling or a degenerate. When you have read this hastily scrawled pages you may guess, though never fully realise, why it is that I must have forgetfulness or death (LOVECRAFT, *Dagon*, 52).

¿O quizás sea el loco el único capaz de percibir esta anomalía, de aceptarla, aunque ello le cueste la razón?<sup>61</sup> “Men have called me mad; but the question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence [...] They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in awaking, to find that they have been upon the verge of the great secret” (POE, *Eleonora*, 468). Hasta que la amenaza del mundo

---

<sup>61</sup> La locura “parece asumir un aspecto distinto en el imaginario fantástico. En primer lugar se vincula con los problemas mentales de la percepción. Entre el loco y el cuerdo deja de haber una gran diferencia, un salto. Los límites entre el loco y el hombre de genio (como sostiene en alguna de sus páginas fundamentales Schopenhauer) se desdibujan. La locura se transforma en una experiencia, a su manera, cognoscitiva y adquiere el valor pesimista y trágico de descenso a las profundidades del ser. Es el conocimiento del límite, más allá del cual está la vulneración, la grieta de la esquizofrenia” (CESERANI, 121). Es la razón, según Hoffman, por la que Roderick Usher llama loco al narrador del relato: “Most readers think it odd that Usher, who is as crazy as a bedbug, should call Narrator a madman. But then, mad though he is, Usher knows more of the truth than Narrator, with all his common sense, could possibly guess. And, seeing that Narrator *still* has no idea of what is happening, or of what *has* happened, or of what *will* happen, Usher, with the impatience of the visionary as well as with the terror of the hysteric, assails his imperceptive companion as ‘mad’” (HOFFMAN, 309).

abandonando su familiaridad y abandonándose a lo inaudito cristaliza en la amenaza a nuestra propia identidad.

That a monstrous insect could burst forth from the anatomy of a human being should be no cause for consternation. Your prejudices about a clockwork world of sunrise schedules and lunar routines have been a real obstacle in the therapy I've been practicing with you. You've put me in the position of having to cater to your anxiety that the world is not ruled by regularity. But it's time you realized that nothing is bolted down, so to speak. And no more is that thing which we call the mind, with its craving for evermore novel sensations and perceptions (LIGOTTI, *The Cocoons*, 386-387).

Más aún cuando uno se mira al espejo y descubre que esa horrible distorsión estaba en él desde el principio, “For although nepenthe has calmed me, I know always that I am an outsider; a stranger in this century and among those who are still men. This I have known ever since I stretched out my fingers to the abomination within that great gilded frame; stretched out my fingers and touched *a cold an unyielding surface of polished glass*” (LOVECRAFT, *The Outsider*, 272). No hay forma más discordante de manifestar la destrucción de un mundo que descubriendo que uno mismo no es lo que cree ser<sup>62</sup>. La amenaza última que la anomalía puede plantear.

### 2.1.3. La esfera de influencia de la anomalía

En nuestro intento de cercar la anomalía tras múltiples ejemplos del modo en que se muestra y del papel de la amenaza en la consideración de la misma, ésta ya puede considerarse como mejor definida, aunque en ningún momento se ha explicitado con la concreción necesaria para qué o para quién esa anomalía lo es como tal. La mención a la posible existencia del terror en lo maravilloso puro, además de pretender mostrar con mayor exactitud el concepto de normalidad al que se contraponen la anomalía y cómo

---

<sup>62</sup> Donald Burleson le da otra vuelta de tuerca al problema, pues “The Outsider” pondría en duda no únicamente la identidad de la criatura, sino la misma posibilidad de ser, entendido como una entidad identificable, única y completa: “But the more intriguing problem lies in the consideration that if the Outsider is supposed to have come to know himself through the experience at the mirror, then it would follow that there is a single, identifiable ‘self’ to be known. As we have been in the process of seeing, however, the Outsider is a jumble of textual qualities scarcely characterizable in the reductive terms of possessing a simple self. Whether the Outsider really even *is* an outsider is undecidable, and there is no self-identical, single nature present in the creature who stands before the mirror struggling to comprehend what he sees (BURLESON, 61).

ambos elementos interactúan, también puede empujar a poner en liza precisamente los estratos en los que ésta actúa.

La anomalía actúa o puede manifestarse, en su nivel más básico, en dos niveles distintos: la normalidad ficcional (que podríamos traducir como la normalidad del autor implícito) y la normalidad real (que podríamos traducir como la normalidad del lector implícito). La del autor implícito es el mundo posible que se genera en la obra de ficción y la del lector implícito es la de la enciclopedia del mundo extratextual, lo que llamaríamos “mundo real”, aunque dicha normalidad se adapte posteriormente según el relato al que se enfrente. Así pues, contamos con dos esferas o planos, la dificultad reside en que diversos elementos pueden llegar a problematizar el estatus de la anomalía como tal. Esto es dado porque con lo que lidia en realidad la anomalía es con la percepción. La anomalía no es un ente con estatus objetivo, sino que es dependiente de una subjetividad; es, en sí misma, subjetiva. Aquello que se identifica como anomalía depende del punto de vista, es una apreciación, no un reconocimiento. A nadie escapará que en esas problematizaciones el narrador tiene un papel preponderante. Sin embargo, permítasenos obviarlo, o actuar como si fuese un narrador de absoluta fiabilidad, pues las discrepancias que introduce en este esquema serán estudiadas más adelante, ya que su figura, especialmente la del narrador no fiable, produce una serie de consecuencias y efectos relevantes que se tratarán con posterioridad. Por el momento, quedémonos únicamente con estas dimensiones de percepción.

Podando todo equívoco que pueda producirse (y se produce) en las realidades de los textos, tenemos, como eje vertical, la anomalía, y como eje horizontal dos receptores: el lector y, dada la extrañeza de nombrar aquí al autor como receptor (ya que estrictamente el receptor no es él, sino aquellos que pueblan su mundo posible), usemos a un personaje de los que pueblan la esfera de la ficción, siendo completamente conscientes de que no todos los personajes de una misma obra tienen por qué compartir la misma recepción de la anomalía. Los resultados de este cuadro de percepción debidamente simplificado se reducirían, estrictamente, a cuatro posibilidades:

- 1) Ni lector ni personaje lo perciben como anomalía.
- 2) El lector lo percibe como anomalía.



- 3) El personaje lo percibe como anomalía.
- 4) Ambos, lector y personaje, lo perciben como anomalía<sup>63</sup>.

De las cuales, a nivel práctico, únicamente tres sobreviven. Cuando absolutamente nadie percibe la anomalía como tal, el terror directamente no se produce.

Tenemos, en última posición, pero en primera instancia, el caso más común, cuando la percepción de lector y personaje coinciden, siendo así que la anomalía mantiene un mismo estatus (o lo suficientemente similar como para que sus componentes básicos sean los mismos) para ambos. Así ocurre en la mayoría de relatos que contienen elementos sobrenaturales como criaturas monstruosas o fantasmas. Esta *troupe* de entidades es anómala para personajes y lector al unísono, pese a que los personajes, según sus creencias o conocimientos, puedan mostrar un abanico variado de reacciones a la anomalía, del mismo modo que puede haber discrepancias entre el lector implícito y el real o entre distintos lectores reales. De hecho, cuando la normalidad del lector real diverge en demasía de la del lector implícito, o lo hace en algunos elementos clave, y eso interviene en su percepción de la anomalía, es entonces una de las razones por las cuales una obra de terror puede perder su efecto, aunque no deje de ser, por ello, terror.

Los casos de coincidencia personaje-lector en la percepción de la anomalía conforman la vasta mayoría de literatura de terror. Todorov establece como una de las características clave de la literatura fantástica (pese a no ser imprescindible), la relación entre la reacción del personaje y la del lector implícito: “esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella” (TODOROV, *Literatura fantástica*, 42). La conexión del uno con el otro suele ser básica para la vacilación fantástica y, a la vez, en referencia a lo que nos ocupa, para la generación de terror. De ahí la utilidad de una anomalía compartida entre personaje y lector, hecho reforzado, en diversos niveles, por otro elemento ya observado por Heller y ya citado aquí, la tendencia de este tipo de narraciones a “take place in worlds represented as essentially like our own” (HELLER, s/n). Compartir

---

<sup>63</sup> Campra realiza un análisis similar, respecto a la recepción del hecho sobrenatural, en el que sí introduce al narrador (CAMPRA, *Isotopía*, 167-169).

normalidad permite que la anomalía no sólo destaque inmediatamente, sino que mantenga un mismo estatus para lector y personaje al unísono.

Las otras dos posibilidades, la del lector como único perceptor de la anomalía, o la del personaje como receptor único de la misma son, en comparación, menos frecuentes. Más allá de sus posibilidades hipotéticas, ambas suelen ir ligadas, en la práctica, al discurso de los personajes, usualmente del narrador. La primera normalmente ocurre cuando los personajes mismos son la anomalía, siempre que estos crean no serlo. Es especialmente visible cuando el narrador es el personaje anómalo y así se nos revela a través de algunos marcadores de texto y la no coincidencia entre hechos y discurso. También existe la posibilidad de que los acontecimientos ocurran en un mundo suficientemente distanciado del lector, como en un contexto maravilloso o en uno de postapocalíptico, donde se ha producido un cambio en el *statu quo* y los personajes, habituados a la nueva situación o nativos en ella, pueden no percibir como anómalo aquello que sí lo es para el lector. Aunque, en este caso, el lector implícito adaptará su enciclopedia extratextual a las nuevas coordenadas proporcionadas. Deberán hallarse entonces otros puntos de anclaje entre el lector y el mundo ficcional para que se produzca el terror<sup>64</sup>. Dicho de otro modo, se deberá producir otra anomalía, o ubicar la ya existente bajo una nueva luz, para que lector y personaje puedan coincidir en la recepción de la anomalía.

El caso opuesto, el de la anomalía sólo percibida por el personaje, es quizás aún menos común, por lo menos en su vertiente más pura. Ésta suele verse limitada a producir un distanciamiento irónico del lector con el personaje para proporcionar una nueva perspectiva de la situación, parodiar, poner en evidencia la reacción de los personajes ficcionales a los hechos o casos similares<sup>65</sup>. Al final, claro está, el lector deberá verse afectado de algún modo si hay una pretensión de que el terror se produzca en base a esa anomalía sólo percibida por el personaje, así que la dinámica habitual del terror será precisamente buscar una empatía que se traducirá en un solapamiento perceptivo entre el

---

<sup>64</sup> De forma similar a como hemos visto que sucedía con el fragmento de *The Lord of The Rings*. Enanos y orcos puede que habiten en un mundo maravilloso, pero sus comportamientos y emociones son, en gran parte, humanos.

<sup>65</sup> Se podría argüir que este es el caso, en clave paródica, o como mínimo en forma de sátira, que ya hemos apuntado de *Norhanger Abbey*. Cuando las expectativas de la protagonista, percibiendo anomalías de un modo constante, se ven sistemáticamente negadas por la realidad de los hechos, está acaeciendo esta dinámica en la cual el lector percibe claramente la desviación en la mirada del personaje, que lo lleva a computar como anomalías circunstancias que no lo son. Cabe decir que dicho enfoque minimiza, o directamente extingue, el terror que puedan provocar las anomalías correspondientes.

lector implícito y los personajes, el narrador o, en general, con la situación ficcional proporcionada.

Estos ejemplos, aunque necesarios para ilustrar la esfera de influencia de la anomalía y su funcionamiento, tan sólo nos sirven para entrar en algunas de las problemáticas de este debate a destiempo, pues en nuestra intención de mostrar la percepción de la anomalía como primer generador de inquietud, desde todos los puntos de vista posibles, nos estamos inmiscuyendo en el estatus del narrador, y ya hemos hecho hincapié en la necesidad de retrasar el estudio de la figura. Por el momento, entendamos únicamente que la anomalía tiene que ser en relación con alguno de estos perceptores, pero que no necesariamente debe serlo en relación con ambos o únicamente hacia uno de los dos, y que carece de estatus objetivo y, por tanto, es dependiente del punto de vista. Las líneas precedentes, eso sí, dejan claro un aspecto: si debe generar terror, la anomalía debe ser percibida como tal, tarde o temprano, por el lector.

Hemos tratado la anomalía y sus tres posibilidades de influencia de un modo deliberadamente artificial, separando claramente hacia quién o quiénes va dirigida su percepción y sobre quién tiene influencia. Pese a nuestra exposición, en los textos literarios las clasificaciones dadas suelen entremezclarse (en parte a causa de la existencia de más de una anomalía en cada narración) y la anomalía raramente afecta de forma clara sólo a una u otra esfera. Contrastaremos la somera exposición teórica, demasiado delineada, con un ejemplo realmente problemático, en el que el narrador guarda un papel fundamental y donde las distinciones respecto a la percepción de la anomalía se desdibujan. Un único ejemplo que probablemente bastará para exponer la complejidad de la situación perceptiva de la anomalía en la normalidad del relato literario. Si desgranamos “The Tell-Tale Heart”, dividiendo su estructura narrativa guiados por la presencia de anomalías, y reduciendo la existencia de éstas a sus representantes principales, nos encontramos con tres elementos que podríamos considerar que asumen dicho estatus: el narrador/protagonista (o más bien, si buscamos ser específicos, su locura), el ojo de buitre del viejo y el corazón palpitante, que da nombre al relato.

El narrador y su obsesión están formados por dos anomalías que se suceden, y cuando una se agota surge de sus cenizas la siguiente. La primera es el ojo vigilante del viejo, fuente de desasosiego para el protagonista: “I think it was his eye! Yes, it was this! One

of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold” (POE, *Tell-Tale*, 555). Se trata, también, del desencadenante de la obsesión del narrador por matar al viejo “and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever” (555). El ojo no se le presenta al lector como una anomalía. De hecho, más bien sí, y es por ello que hablábamos de un ejemplo intencionadamente problemático. El punto de vista (la focalización) del narrador es único. Sólo habla una voz y sólo vemos a través de unos ojos ese mundo ficcional. El texto, a pesar de apartarnos mínimamente del discurso del narrador al estar representado el lector implícito, ese tú narratario al que el protagonista se está confesando, exige que empatizemos con el narrador. La narración, pues, empuja claramente a considerar al ojo como una anomalía, dado que el punto de vista es el de alguien obsesionado con él. Con sus descripciones, el narrador nos hace considerarlo bajo el carácter de lo ominoso; lo hace a través de su parecido al órgano del buitre, la pantalla que lo recubre o el simple hecho de que se nos muestre como el instigador de la obsesión, no como el resultado de la misma. Sin embargo, a no ser que el lector ceda empáticamente, y de un modo total y absoluto, ante esta visión parcial del narrador<sup>66</sup> (hecho que puede producirse, y de ahí parte de la generación del terror en el relato), el ojo no es una anomalía. Esto no es la desaparición de un marido el día de su boda, sino un ojo aparentemente normal que el narrador se encarga de imbuir de anormalidad. De hecho, individualiza en todo momento sus efectos. Tras la muerte del viejo, el narrador sustituye el objeto de su obsesión, ya que el ojo se ve reemplazado por el latido del corazón, con una diferencia clave en la característica de la anomalía. El corazón que late es el de un hombre muerto, asesinado ante nuestros propios ojos (léase, claro, en sentido figurado), por tanto, esta segunda anomalía, el corazón delator, afecta por igual a personaje y lector, más allá de los grados de esta afectación, claramente superiores en el protagonista. La anomalía del corazón, de hecho, recorre dos estadios, primero, cuando empieza a serlo únicamente para el personaje, al inicio de la transición entre ojo y corazón, cuando el viejo aún está vivo, “now, I say, there came to my ears a

---

<sup>66</sup> El dilema ocurre porque se produce una distancia (usamos intencionadamente el término distancia tal como lo aplica Wayne C. Booth entre el narrador y otros elementos del texto) entre los hechos tal como suceden, en el mundo ficcional, y la manera como nos son narrados. “For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not” (BOOTH, 158-159). En este caso, dicha distancia se pone de relieve especialmente a través de la retórica del propio narrador, una anomalía en sí misma.

low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well too. It was the beating of the old man's heart" (557), tras lo cual aumenta su estado anómalo para con el personaje y empieza a surgir como anomalía para el lector. "Meanwhile the hellish tattoo of the heart increased [...] It grew louder, I say, louder every moment! [...] amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror" (557). Finalmente, tomado ya el protagonista por esta segunda anomalía, reaparecerá en una nueva forma que hará que alcance su punto más álgido para el narrador y que se muestre claramente como anomalía para el lector. Será el mismo latido de corazón, pero sin cuerpo que haga normalidad de lo extremadamente anormal. En este caso, la anomalía, para el lector, va de la mano de lo sobrenatural, como ocurre en múltiples ocasiones. En cuanto la anomalía del corazón, actuando hasta ese momento en substitución de la anomalía del ojo e influyendo únicamente al personaje, abandona el terreno de lo posible, latiendo por sí solo (o latiendo en el cuerpo de un muerto), entonces a su foco añade el lector, incapaz de escapar de ella. Lector y personaje atrapados irremediamente por la misma anomalía. O así sería salvo por el discurso del propio narrador. Porque hay una tercera anomalía, percibida únicamente por el lector<sup>67</sup>, operando desde, literalmente, la primera frase del relato: "True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad?" (555). "These, as W. H. Auden was the first to notice, are the accents of lunacy—these triple iterations, these rhetorical inflations, these rhodomontades in which luxuriates an abandoned soul—accents which Poe gives his narrator as a means of establishing his character" (HOFFMAN, 210). Auden y Hoffman hablan de "William Wilson", pero se trata de un recurso que Poe usó en otros relatos como "The Black Cat" y, por supuesto, en "The Tell-Tale Heart"<sup>68</sup>. La posible locura del narrador protagonista (sólo posible, pese a

---

<sup>67</sup> Pese a que el narrador/protagonista reflexione sobre su propia locura, con poco convencimiento.

<sup>68</sup> "In 'The Tell-Tale Heart' the cleavage between author and narrator is perfectly apparent. The sharp exclamations, nervous questions, and broken sentences almost too blatantly advertise Poe's conscious intention; the protagonist's painful insistence [on] 'proving' himself sane only serves to intensify the idea of his madness" (GARGANO, 167). Gargano, además, va más allá, y sugiere que esta distancia entre narrador y relato, aplicable a otros relatos de Poe, divide las atenciones del lector, impidiendo que quede completamente absorbido emocionalmente por el relato, y que logre mantener ciertas habilidades analíticas: "Through the irony of his characters' self-betrayal and through the development and arrangement of his dramatic actions, Poe suggests to his readers ideas never entertained by the narrators. Poe intends his readers to keep their powers of analysis and judgment ever alert; he does not require or desire complete surrender to the experience of the sensations being felt by his characters. The point of Poe's technique, then, is not to enable us to lose ourselves in strange or outrageous emotions, but to see these emotions and those obsessed by them from a rich and thoughtful perspective. I do not mean to advocate that, while reading Poe, we should cease to feel; but feeling should be 'simultaneous' with an analysis carried on with the composure

que el relato nos empuja claramente hacia ella), es la anomalía para el lector que gobierna todo el relato, la pulsión que lo determina y atenúa o acentúa las demás anomalías. Se nos presenta a través de los actos del narrador, pues un asesinato es ya en sí una anomalía, amén de la extrañeza de sus afirmaciones, la suposición de sus sentidos sobrehumanos, su percepción de ojos que todo lo ven y de corazones cuyo robusto palpitar puede ser capaz hasta de despertar a sus vecinos. Sin embargo, y sobre todo, se nos muestra a través de la forma de la narración, con sus interjecciones constantes, sus súbitas exclamaciones y preguntas reiterativas, en la repetición continuada hecha hábito, conformando el discurso de un desequilibrado. Que el lector lo perciba como tal acentúa la distancia generada entre dos normalidades, ambas construidas en la ficción, la generada por el autor implícito y la perteneciente a una visión posiblemente desviada del narrador.

Se construye, pues, la anomalía, insertada en una compleja estructura que hemos observado de un modo únicamente superficial, en la cual los distintos elementos anómalos interactúan entre sí, complementándose y hasta modificando su propio estatus. Y cada una de estas anomalías construye, en cierto modo, su propia normalidad o, como mínimo, obliga a replantearse la normalidad que creíamos imperante en primera instancia. El narrador, como en el caso de “The Tell-Tale Heart” puede problematizar aún más las relaciones que se establecen entre las distintas anomalías. A pesar de ello, éstas conviven, pese a que los separemos, en su influencia hacia el personaje o hacia el lector. Y no sólo fluyen y se modifican en sus interrelaciones, sino que también debe tenerse en cuenta el factor tiempo del relato, que puede hacer mutar la dirección de una anomalía, jugando con la percepción del lector. Ya hemos visto que así ocurre en “The Outsider”, que empieza con una situación anómala para lector y personaje, pero cuya percepción se ve modificada al final del cuento, cuando el narrador protagonista se da cuenta que él mismo es la anomalía. Asimismo, Ligotti convierte el típico relato desde el punto de vista del asesino en la venganza de un niño en “Conversations in a Dead Language”. Nos da una tranquilizadora anomalía a la que el lector está habituado (el asesino) que se rompe en el desenlace. La anomalía no funciona en el estatismo ni en la categoría cerrada, pues sus

---

and logic of Poe’s great detective, Dupin. For Poe is not merely a Romanticist; he is also a chronicler of the consequences of the Romantic excesses which lead to psychic disorder, pain, and disintegration” (166).

características intrínsecas y la dirección y esfera de su influencia fluyen y se transforman a lo largo de un mismo relato.

#### 2.1.4. Un *crescendo* anómalo

Se han combinado, a lo largo del capítulo, y de forma un tanto indiscriminada, muchas tipologías de anomalía, pero casi siempre en singular, pese a que los ejemplos mostraban claramente distintas anomalías en un mismo texto. Es cierto que existe, en una amplia mayoría de narraciones, una anomalía central o principal, que es la que, de algún modo, dirige el texto, o tiene más presencia. El título suele delatarla sin disimulo: “The Red Tower”, “The Temple”, “The Black Cat”, *The Road Through the Wall*, “The Colour Out of Space”, “The Tsalal” o “William Wilson”. Hallaríamos docenas de ejemplos sólo en los autores escogidos, pero quizá el modo más claro de ejemplificarlo es acudiendo a narraciones que tratan sobre criaturas extrañas. Si nos fijamos en algunas de las narraciones de vampiros más conocidas (en las distintas ramificaciones de la criatura), es obvia la posición preeminente del correspondiente vampiro: *Drácula* de Bram Stoker, “The Vampyre” de Polidori, la “Carmilla” de Le Fanu, *Varney the Vampire*, “La dama pálida” de Alejandro Dumas o el “Vi” de Gógol<sup>69</sup>. Sin embargo, que exista una anomalía dominante, si es que puede llamársela así, no implica que sea la única. Sobre el telón de fondo que es la normalidad se lanzan una serie de anomalías que corrompen el lienzo de la tranquilidad y la seguridad.

Pluto es la anomalía principal de “The Black Cat”, o más bien el elemento sobre el que giran todas las anomalías que ocurren durante el transcurso del relato. A pesar de ello, la primera rotura de la narración es el cambio que se sucede paulatinamente en el narrador a través de los años “during which my general temperament and character—through the instrumentality of the Fiend Intemperance—had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse” (POE, Cat, 598). Las anomalías, con esa violencia del protagonista recrudescida por la mutilación del animal y culminada en el acto de ahorcar al gato como desencadenante, se sucederán hasta llegar al clímax: el incendio de la propia

---

<sup>69</sup> Pese a que, curiosamente, “Vi” no hace referencia a la bruja de rasgos vampíricos que domina, con su presencia, buena parte del relato, sino “al jefe de los gnomos, cuyos párpados llegan hasta el suelo” (GÓGOL, 213), cuya aparición no se produce hasta los compases finales de la narración. Lo dicho sobre el vampiro puede extenderse a la figura del monstruo en general.

casa, la marca en la pared tras el incendio, “as if graven in *bas relief* upon the white surface, the figure of a gigantic *cat*” (600), la aparición de otro animal, que poco a poco se nos desvela idéntico al anterior excepto por un parche de pelaje blanco que “had, at length, assumed a rigorous distinctness of outline. It was now the representation of an object that I shudder to name—and for this, above all, I loathed, and dreaded, and would have rid myself of the monster *had I dared*—it was now, I say, the image of a hideous—of a ghastly thing—of the Gallows!” (602-603). El asesinato de la mujer, antes del desenlace y, finalmente, la voz en la tumba: “a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman—a howl—a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation” (606).

M. R. James, al definir brevemente las características básicas de una *ghost story*, tomaba como uno de sus ingredientes fundamentales “the nicely managed crescendo” (JAMES, *Ghost Stories*, 407). Relacionaba esta tensión en aumento con el clímax y la construcción del suspense, pero nos interesa observar cómo se forma, para este decano del terror, ese *crescendo* con relación a nuestro uso de la anomalía: “Let us, then, be introduced to the actors in a placid way; let us see them going about their ordinary business, undisturbed by forebodings, pleased by their surroundings; and into this calm environment let the ominous thing put out its head, unobtrusively at first, and then more insistently, until it holds the stage” (407). La pregunta es cómo exactamente se logra que el objeto ominoso tome el escenario, y las respuestas son múltiples. Cuando hablamos de insistencia, ésta se puede mostrar en la pura repetición, que Poe domina con tanta exactitud<sup>70</sup>. También, como hemos visto en “The Black Cat”, el *crescendo* puede realizarse aumentando paulatinamente la extrañeza de los acontecimientos, en ocasiones hasta el grado de su imposibilidad, reduciendo cada vez más la probabilidad de una explicación natural.

Lovecraft se ha adherido, en algunos de sus relatos, a esta construcción del *crescendo*, logrando la exposición paulatina de unas anomalías progresivamente más intensas (más anómalas) precisamente a través de la introducción de un elemento externo que penetra

---

<sup>70</sup> “Repetition of various kinds is a device Poe relies on heavily, ranging from a simple linear structure for the purpose of emphasis or tone (epizeuxis), to a complex arrangement with an impact upon both structure and texture” (STAUFFER, 463).



lentamente en el contexto proporcionado<sup>71</sup>. El desvelo de los acontecimientos refleja en ocasiones mecanismos del relato policial, donde la investigación teje un rompecabezas a través de unas pistas (anomalías) cada vez más esclarecedoras<sup>72</sup>. *The Case of Charles Dexter Ward* deja, desde un inicio, bien claro que es un caso, pese a no ser estrictamente policial, y se comporta como tal. Gran parte de la breve novela es una analepsis que nos retrotrae de forma precisa al pasado de Ward, “One must look back at Charles Ward’s earlier life as at something belonging as much to the past as the antiquities he loved so keenly. In the autumn of 1918” (LOVECRAFT, Ward, 221), para descubrir en él el momento de esa primera gran anomalía durante el invierno de 1919–20.

Dr. Willet is certain that, up to this ill-omened winter of first change, Charles Ward’s antiquarianism was free from every trace of the morbid. Graveyards held for him no particular attraction beyond their quaintness and historic value, and of anything like violence or savage instinct he was utterly devoid. Then, by insidious degrees, there appeared to develop a curious sequel to one of his genealogical triumphs of the year before; when he had discovered among his maternal ancestors a certain very long-lived man named Joseph Curwen, who had come from Salem in March of 1692, and about whom a whispered series of highly peculiar and disquieting stories clustered (225).

La revelación final incluye un discurso conjugando todo lo acontecido y dándole sentido por parte del detective-doctor Willet.

I know how you wove the spell that brooded outside the years and fastened on your double and descendant; I know how you drew him into the past and got him to raise you up from your detestable grave; I know how he kept you hidden in his laboratory while you studied modern things and rove abroad as a vampire by night, and how you later shewed yourself in beard and glasses that no one might wonder at your godless likeness to him; I know what

---

<sup>71</sup> Para Peter Cannon, probablemente sería “The Rats in the Walls” el ejemplo perfecto de este tipo de desarrollo narrativo. “In this, indisputably Lovecraft’s most subtle and suspenseful tale, the plot consists of a series of small, portentous episodes, starting with de la Poer’s favorite cat sniffing at the walls [...] The agitated behavior of all the cats, the stirring of the arras, the sprung traps, de la Poer’s frightful dream [...] these and other details generate an acute sense of dread, anticipating and yet giving nothing away of the shocking denouement” (CANNON, 51).

<sup>72</sup> Rosalba Campra traza una analogía entre la novela policial y lo fantástico en cuanto a la reestructuración final de las pistas que se han ido sembrando a lo largo de la narración, con una diferencia relevante entre ambos, pues en lo fantástico “no necesariamente la reconstrucción revela el hecho en sí, o su agente: si el indicio policial desemboca canónicamente en una certidumbre, el fantástico, por su parte, descorre el telón sobre otras preguntas” (CAMPRA, Territorios de la ficción, 172) En lo fantástico, y también en múltiples ocasiones en el terror (especialmente en las obras donde se superponen), el final, y el rompecabezas que, en ocasiones, obliga a realizar de nuevo, actúa como una especie de revelación incierta.

you resolved to do when he balked at your monstrous rifling of the world's tombs, *and at what you planned afterward*, and I know how you did it (364-365).

Pero entre uno y otro momento se suceden las anomalías, que se presentan al lector como una marabunta de acontecimientos crecientes en extrañeza e intensidad unidos a la figura de Charles Dexter Ward.

En “The Summer People”, la pareja que conforman los Allison ve cómo su habitual retiro idílico se ve contaminado progresivamente por la actitud de los lugareños: se les niega el queroseno, ““That’s what they told me,’ the man said. ‘Can’t give you no oil, though.’” (JACKSON, Summer, 78); las cartas dejan de llegar, “Anne and Jerry were their son and daughter, both married, one living in Chicago, one in the Far West; their dutiful weekly letters were late; so late, in fact, that Mr. Allison’s annoyance at the lack of mail was able to settle on a legitimate annoyance” (79). Las anomalías aumentan, hasta llegar a quedarse aislados, incomunicados, solos: “He spoke to them, in the summer cottage, quite as though they still deserved to hear news of a world that no longer reached them except through the fallible batteries on the radio, which were already beginning to fade, almost as though they still belonged, however tenuously, to the rest of the world” (86). Cabe recordar, a pesar de eso, que son ellos los primeros que han roto sus comportamientos habituales. Como el texto se encarga de comunicarnos una y otra vez, nadie se queda durante el verano.

El *crescendo* en el que los acontecimientos anómalos aumentan, en número o en intensidad, paulatinamente, tiene en el paso del tiempo un aliado para subrayar esa fluidez continua hacia alguna parte, además de destacar, del mismo modo, la inevitabilidad de los acontecimientos. Así ocurre en “The Colour Out of Space”:

April brought a kind of madness to the country folk, and began that disuse of the road past Nahum’s which led to its ultimate abandonment [...] In May the insects came, and Nahum’s place became a nightmare of buzzing and crawling [...] It happened in June, about the anniversary of the meteor’s fall, and the poor woman screamed about things in the air which she could not describe [...] Thaddeus went mad in September after a visit to the well (LOVECRAFT, Colour, 378-381).

El paso de los meses muestra un empeoramiento sistemático de la situación y lo presenta como imparable, una fuerza cuya expansión a través del tiempo no puede detenerse.

El *crescendo* implica un aumento gradual de algo. Ya sea cuando parece funcionar como una mera acumulación de acontecimientos anómalos o cuando realmente se intuye o se explicita un crecimiento en la intensidad, es decir, en la anormalidad de los mismos. Pero, ¿qué es exactamente lo que aumenta gradualmente? La presencia de la anomalía en un mundo normal, sea cual sea la normalidad expuesta. Cuando la jerarquía de la anomalía en el relato aumenta sistemáticamente, implica con ello, de forma explícita o implícita, la reconfiguración del mundo en el que las anomalías se suceden. Por mucho que anomalía y normalidad hayan sido presentadas en conflicto, lo cierto es que la red de anomalías contamina la normalidad en la cual éstas se dan, en la que suceden. Se ha insistido en la anomalía como un fenómeno relativo y subjetivo, y las mismas características asolan a la normalidad planteada. Se modifica el estatus de la normalidad, se pone en tela de juicio su existencia objetiva. Lo que debía ser un telón de fondo se ve íntimamente modificado por fenómenos que no parecen pertenecer, que no queremos que pertenezcan, y sin embargo son.

La anomalía es, pues, relativa y subjetiva, y sobre esta premisa no especificada, ya que parte de otras funciones del terror es hacernos creer en la posibilidad de una anomalía absoluta y objetiva, recae uno de los pilares de la generación del terror. Puede tomar múltiples formas, resultar amenazante, afectar a una o varias esferas de recepción, pero sólo tiene sentido y logra cumplir su función en un contexto determinado: la normalidad. La anomalía es una constante del terror cuyo modo de representación, y a causa de su misma definición, resulta dependiente. Está en el corazón de muchas de las estrategias que desarrollaremos a lo largo de la tesis, pues el suspense se produce alrededor de su desvelo, y su carácter relativo y subjetivo arrastra con él los problemas sobre la distorsión sensorial y la duda del lector. Sin embargo, donde mayor influencia tiene la anomalía es en la misma normalidad, a la que se puede contraponer, superponer, complementar o alterar. La construcción de la normalidad, de la que la anomalía es completamente dependiente para existir en tanto que anomalía, es otro pilar fundamental del terror, porque la anomalía necesita de unas reglas de las que simular escindir. A su vez, la anomalía modifica activa o pasivamente la normalidad. En ocasiones este desvío es sólo aparente y la normalidad es restituida; otras veces, ni personajes ni lectores tienen tanta suerte. La relativización de la anomalía pone en cuestión también la supuesta estabilidad sobre la que se construye la normalidad.

## 2.2. La verosimilitud

En el último apartado hemos remarcado brevemente cómo la presencia de la anomalía contaminaba a la normalidad hasta tal punto que podía modificar su estatus, con ello refiriéndonos a las reglas que la conforman. La normalidad ha estado, de hecho, presente a lo largo de toda nuestra definición de la anomalía, debido a la extremada dependencia que tiene esta misma de su entorno. Se ha usado la normalidad como el marco normativo que la anomalía amenazaba y que, sin embargo, nunca llegaba a romper. Si lo hiciera completamente, lo que se perdería es la verosimilitud. El objetivo de la verosimilitud es, precisamente, reintroducir y reabsorber la anomalía en la normalidad. La verosimilitud actúa para que la anomalía no sea una rotura, sino una mera dislocación. Si sabemos o creemos que un acontecimiento está actuando fuera de unas reglas establecidas, estas reglas se verán obligadas a modificarse con tal de aceptar la existencia de lo anómalo si no queremos que el lector se separe completamente del texto; los antiguos parámetros, así, se ven en peligro, hasta pueden verse modificados sustancialmente.

La anomalía genera, pues, una simulación de alejamiento de la normalidad, sin embargo, lo que sucede es que pide concebirse como otro aspecto de la normalidad imperante. En este delicado equilibrio, de una anomalía que simula separarse, alejarse y singularizarse buscando pertenecer a la normalidad, mientras que la normalidad simula ser estable a la vez que genera en su seno las excrescencias que llamamos anomalías, se produce una tensión donde el texto muestra constantemente lo contrario de lo que pretende y que alcanza un punto de equilibrio en el cual se da el terror.

En la literatura fantástica, como en el terror, la transgresión forma parte de la naturaleza del texto, y por tanto, Rosalba Campra considera que

se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización. No es la transgresión la que se tiene que esforzar por ser creíble sino todo el resto, que tendrá que

responder al criterio de la realidad según el orden natural: lo fantástico se configura como una de las posibilidades de lo real (CAMPRA, *Lo fantástico*, 174-175)<sup>73</sup>.

Este es el tipo de verosimilitud clave en el cual la narración de terror toma prestadas las estrategias de la literatura realista para conformar ese marco en el que se dará la anomalía. Pese a ello, Campra es demasiado categórica en la anterior afirmación. En ambos géneros, fantástico y terror, también hay mecanismos de verosimilitud que afectan de forma directa al acontecimiento extraño, que lo interpelan y tratan de darle un sentido dentro de la normalidad presentada. Aunque el horizonte de expectativas del lector esté previamente avisado de dicha ocurrencia, debe apoyarse en otros elementos del texto para que funcione (aún más en el terror, tan dependiente de la empatía), aunque éstos no sean, quizás, los mecanismos a los que estamos más habituados. Al final, parte de la problemática reside en que precisamente hay una voluntad de unir dos elementos aparentemente contrarios, de lograr una conciliación, quedando el estatus de lo normal comprometido. Resulta arduo discernir qué justifica directamente la anomalía y qué es simplemente una generación de condiciones, porque ambos estratos, normalidad y anomalía (nueva normalidad generada por la anomalía) se entremezclan. Pese a que en ambos, fantástico y terror, la transgresión es un dado del género, y forma parte de las expectativas del lector, por lo menos en el segundo es imprescindible introducir una pátina de verosimilitud respecto a la anomalía que evite que ésta se desgaje completamente de su contexto, es decir, de la normalidad<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Campra lo desarrolla un poco más en el apartado dedicado a la verosimilitud de *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. “Si el texto realista dibuja un mundo de alguna manera isomorfo al del lector, el texto fantástico en cambio, adoleciendo de una especie de debilidad en este plano, elabora una serie de estrategias para probar su realidad: para probarse [...] Lo fantástico resulta así, paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud” (CAMPRA, *Territorios de la ficción*, 68). Verosimilitud que, matiza, se conforma a las leyes de su género, que da por supuesta esa transgresión inverosímil. Como ejemplo del texto probando su propia realidad, Campra muestra una afirmación típica de los personajes: “Lo que aquí se cuenta es imposible, y por lo tanto increíble, pero sucedió, y que se lo cuente es la prueba” (68). Y, aun así, a pesar de ese testigo que por sí mismo es su propia prueba, sigue habiendo un juego con la realidad extratextual del lector. Este tipo de verificación empírica, en la que el hecho ocurrido debe bastar para probarse a sí mismo, no es sólo una prueba de que el hecho sobrenatural debe aceptarse sin cuestionarse, sino también un intento de dar credibilidad al testigo que, al reconocer el escepticismo que puede generar la situación, se convierte en un espejo del lector real, (o, más bien, de lo que el lector implícito considera plausible en una persona extratextual, “realista”). No es el lector implícito entrando en la verosimilitud genérica, que exige una aceptación del hecho fantástico sin cuestionamiento porque es, por definición, inverosímil, sino el texto de ficción verosimilizándose, tratando de equipararse a la realidad extratextual, erosionando las barreras entre ficción y realidad a través de la actitud plausible de su personaje, aunque dicha actitud se limite al reconocimiento de que el hecho en cuestión es, efectivamente, increíble y, por tanto, el escepticismo del lector no sólo es comprensible, sino compartido. Esta elaborada red de interrelaciones atestigua la complejidad de lo verosímil en este tipo de textos.

<sup>74</sup> Stephen King, con su tendencia habitual de liberar de pomposidad al acto mismo de escribir y las intenciones ulteriores de los autores, hace referencia a los mecanismos de verosimilitud que pueden

No efectuaremos, en todo caso, aquí una distinción, tratando todos los mecanismos de verosimilitud por igual, independientemente de la escisión que Campra apunta.

Tzvetan Todorov hace referencia, en su introducción al número de *Communications* dedicado a lo verosímil, a la preciosa polisemia de la palabra. De entre sus significados, indica como el predominante (en su momento, pero consideramos que sigue siendo el mismo en la actualidad) era hablar “de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (TODOROV, Introducción, 13). El problema del texto de terror es que en su interior ficcional no subyace un conjunto de normativas, sino dos. Las que la normalidad fija y las que la anomalía insinúa. Pese a que, a nivel práctico y efectivo, el marco normativo de la normalidad del mundo ficcional suele ser el del mundo real, como ya hemos apuntado anteriormente, lo cierto es que la verosimilitud del terror actúa en dos estratos distintos, la de la anomalía y el marco normativo en el que sucede, y el de la relación del marco normativo de la normalidad, el mundo ficcional, con el mundo real.

Así pues, la verosimilitud de la que trataremos no es prácticamente ni la verosimilitud misma, entendida en la definición de Todorov, sino estrategias que proporcionan una pátina de verosimilitud. Los mecanismos parecen, así, en ocasiones vacíos, siendo una cáscara, toda apariencia, de verosimilitud, cuando afectan únicamente a sus propias reglas, no ya del género, sino del texto mismo. Como veremos, algunas estrategias actúan y cumplen su función sin hacer necesariamente referencia al mundo real, pese a que, a efectos prácticos, al final el marco de referencia sí sea ese, aunque sólo sea para contradecirlo, para ampliarlo. Todas las normalidades, en la narración de terror, son mutables. La normalidad extratextual, la ficcional y la ficcional que la anomalía establece se convierten en vasos comunicantes que deben convergir; todas ellas deben ser abiertas,

---

observarse en *Carrie*, “*Carrie*, as I’ve already noted, is a short novel about a picked-on girl who discovers a telekinetic ability within herself [...] There was no need to mess it up with bells and whistles, although I *did* add a number of epistolary interludes (passages from fictional books, a diary entry, letters, teletype bulletins) between narrative segments. This was partly to inject a greater sense of realism (I was thinking of Orson Welles’s radio adaptation of *War of the Worlds*) but mostly because the first draft of the book was so damned short it barely seemed like a novel!” (KING, *On Writing*, 198). No se nos ocurre un uso más práctico para esta clase de mecanismos.

flexibles, mutables. La verosimilitud, en el terror, no es sólo una máscara, sino la máscara de la máscara de la máscara.

### 2.2.1. La importancia del testigo

El punto de vista de aquél que ha percibido directamente la anomalía, la voz autorizada del que la ha visto, es uno de los aspectos clave de cualquier relato de terror, no sólo en referencia a la verosimilitud, circunstancia que ahora trataremos, sino también en relación con todos los aspectos de lo narrado, a los que afecta sin remedio. Por supuesto, sobresale aquí el narrador, sin embargo, el testimonio no se limita a esa figura y el narrador no siempre actúa como tal (es decir, que no siempre cumple esa función en el relato), a pesar de que en multitud de ocasiones uno y otro se solapan. Ya hemos visto cómo en “The Tell-Tale Heart” y “The Black Cat” los relatos se desarrollan como confesiones, la primera de carácter aparentemente oral, la segunda explícitamente escrita, en los que el principal testigo, el único, de hecho, puesto que el cuento cierra exclusivamente en ellos el punto de vista, impidiendo una confrontación de los hechos, es el mismo que relata la historia. Nos encontramos, además, con recursos que puntúan sus discursos, dando entidad al testigo como persona “real”, aunque se la quiten a su historia. La marcada oralidad del narrador de “The Tell-Tale Heart”<sup>75</sup>, o la prefiguración del escepticismo del lector, compartida por el narrador mismo, en “The Black Cat”, “I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence” (POE, Cat, 597), ayudan a fundamentar la credibilidad de su existencia e, indirectamente, introducen una primera posibilidad de la anomalía. Sin embargo, el aspecto clave del inicio de ambos relatos, y del papel en ellos del testigo, subyace en su introducción a la historia. Los protagonistas-narradores se exponen a sí mismos y su relato. Se presentan a la vez que hacen lo propio con la historia que será narrada, uniendo explícitamente (aunque, obviamente, la unión podría darse de forma implícita) la verdad de los hechos con la verdad de su persona. “Hearken! and observe how healthily—how

---

<sup>75</sup> Aspecto relevante para la verosimilitud si debemos atender a las afirmaciones de M. R. James: “To be sure, I have my ideas as to how a ghost story ought to be laid out if it is to be effective. I think that, as a rule, the setting should be fairly familiar and the majority of the characters and their talk such as you may meet or hear any day. A ghost story of which the scene is laid in the twelfth or thirteenth century may succeed in being romantic or poetical: it will never put the reader into the position of saying to himself, ‘If I’m not very careful, something of this kind may happen to me!’” (JAMES, Ghost Stories, 406).

calmly I can tell you the whole story” (POE, Tell-Tale, 555), exclama el narrador de “The Tell-Tale Heart” antes de contárnoslo todo de forma completamente opuesta a sus intenciones, si debemos creer sus declaraciones iniciales, mientras que “The Black Cat” se abre con la voluntad del protagonista de plasmar por escrito los sucesos: “For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen” (POE, Cat, 597). Ambos subrayan, además, el modo en el que van a relatar los hechos, el aspecto formal del relato, unido a la veracidad de lo que en ellos va a relatarse, por increíble que parezca<sup>76</sup>. “My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events” (597). Este bloque de coincidencias, casi un arquetipo a la hora de afrontar el inicio de un relato de terror con estas características básicas concretas, será seguido por otros autores, entre ellos un Lovecraft que lo ejecuta en algunos de sus relatos, como en ese principio casi idéntico de “Dagon” que ya hemos observado, donde otro protagonista-narrador trastornado se dispone a relatar los acontecimientos que lo han llevado a la situación actual: “I am writing this under an appreciable mental strain, since by tonight I shall be no more [...] When you have read this hastily scrawled pages you may guess, though never fully realise, why it is that I must have forgetfulness or death” (LOVECRAFT, Dagon, 52).

Por supuesto, en estos casos el testigo se nos presenta de forma muy explícita. En realidad, cualquier narrador homodiegético está cumpliendo, en parte, esta función. “We pronounced her name with a distinct “Z” sound—*Remember, Jack, remember*—the way some people slur Missus into Mizzuz. It was at her home in Grosse Pointe that she insisted our family, both its wealthy and its unwealthy sides, celebrate each Christmas Eve in a style that exuded the traditional, the old-fashioned, the antique” (LIGOTTI, Christmas, 111). En pocas líneas, una pequeña cantidad de detalles erigen rápidamente al narrador como testigo directo de los acontecimientos que se van a relatar, no sólo por la situación espacial que especifica, Grosse Pointe o la pertenencia a la familia, sino por el leve detalle, ínfimo, trivial, como es la pronunciación del nombre de la tía Elise, que da fe de la presencia factual del narrador en los hechos, subrayados por la apelación a recordar (no

---

<sup>76</sup> “Poe has learned well the need, in a fantastic adventure tale, of a credible witness—learned well from *Gulliver’s Travels* and *Robinson Crusoe* the indispensability, to the fabulist, of a downright, commonsensical narrator” (HOFFMAN, 140). Resulta obvio que, especialmente en “The Tell-Tale Heart”, y a diferencia de como ocurre en otros relatos como “MS. Found in a Bottle” (relato al que se está refiriendo aquí Hoffman), el testigo, en sí mismo una figura de verosimilitud, pierde credibilidad precisamente por esa distancia irónica que nos obligan a tomar sus exabruptos retóricos.



a inventar, ni a contar, ni a hacer, sino a recordar), pese a que en ese momento del relato, las líneas iniciales, no sabemos si es un comentario del narrador a sí mismo o hay una tercera persona involucrada pronunciando esas palabras.

En estos casos concretos el testigo se erige en alfa y omega del relato, principio y fin, porque ellos son todo lo que el autor se ha dignado a darnos. Su palabra es la ley, no por su fiabilidad, que a menudo debe ponerse en duda, si seguimos las señales del texto, sino porque la suya es una victoria por ausencia, pues todos los contrincantes, todos aquellos que podrían poner en cuestión su palabra, han abandonado antes de empezar. No estamos pendientes aquí, pues, de la verdad contenida en las palabras del narrador, sino del hecho que la construcción, con otra serie de técnicas de verosimilitud (que podríamos asociar perfectamente a la novela realista o la psicológica) de un testigo, en estos casos, además, de un testigo único, es en sí misma un mecanismo de credibilidad del relato.

Hay aún un método más complejo de dar entrada a un testigo-narrador, y es haciendo uso de los niveles narrativos. Cuando Pozuelo Yvancos explica las estratificaciones expuestas por Genette, lo hace con el ejemplo práctico de *Las Mil y Una Noches* (POZUELO YVANCOS, 249-250). La *matrioshka* de narraciones contenida en la narración de Sherezade (o, más bien, en el narrador extradiegético que la precede) es un recurso relativamente habitual en el relato de terror, y pese a que normalmente asociado a la clásica (y extensa) novela gótica, teniendo quizá en *Melmoth the Wanderer* su ejemplo más palpable<sup>77</sup>, es un recurso que no está limitado por la longitud de la obra. Maupassant, en sus relatos de terror, usaba en ocasiones una pequeña introducción de un narrador homodiegético y extradiegético, pues no se trata de un narrador externo, sino que es un personaje del cuento, pero con la única función de ceder paso, apenas iniciado el relato, a otra narración (aquella que realmente llevaba el peso, por significado y por extensión) relatada por un personaje-narrador intradiegético.

---

<sup>77</sup> Cuando un extraño en una taberna pronuncia ante el padre de Isidora estas palabras, “‘Of what I am about to read to you,’ said the stranger, ‘I have witnessed part myself, and the remainder is established on a basis as strong as human evidence can make it’” (MATURIN, 399), está abriendo el quinto nivel narrativo de la novela, al que pertenecen la acción y los personajes de “The Tale of Guzman’s Family”, contenidos en “Tale of the Indians”, el manuscrito que el judío Adonijah impele a copiar a Monçada, el español que le está narrando su historia al joven Melmoth, insertado en esta vorágine de historias al visitar a su moribundo tío. Cinco niveles narrativos: extradiegético, intradiegético y dos de hipodiegéticos, cuyo último narrador genera el quinto nivel, para conformar una cascada de narrativas que parece no terminar.

Este tipo de doble diégesis se puede desarrollar de formas menos obvias o explícitas, generando una apariencia de estratificaciones narrativas sin que la voz del narrador varíe. No hay, estrictamente, un cambio de nivel narrativo en “Dream of a Manikin”, puesto que el cuento está relatado, invariablemente, a través de la voz de un psicólogo<sup>78</sup>, pero sí se produce el apoyo en el testigo, puesto que el relato tiene, como elemento inicial, el sueño de la chica a la cual trata. Es precisamente este sueño la narración interna a la que hacemos referencia. Como en los ejemplos anteriores, nos interesa la forma en cómo se nos introduce este relato dentro del relato para dar importancia a la figura del testigo: “What will follow are the events of that dream as I have composed them from my tape of Miss Locher’s September 10th session” (LIGOTTI, Manikin, 45). Cabe subrayar, como ya apuntábamos, que el inicio del sueño no significa un cambio de narrador, que sigue siendo el psicólogo, en voz y en punto de vista, “In the dream our subject has entered into a new life, at least to the extent that she holds down a different job from her waking one” (45-46). Habríamos tenido suficiente con que el narrador afirmara que se trata de un sueño relatado por la paciente, pero al no cambiar el punto de vista, hace uso de una especificación más, encarnada, además, en un objeto material, las cintas, para representar la inmutabilidad del relato. Se trata de una forma muy inteligente de aportar verosimilitud al conjunto (más previendo los acontecimientos que seguirán, profundamente vinculados al sueño de Miss Locher, que por la descripción del sueño en sí que, a priori, no necesitaría de verificación, al tratarse, al fin y al cabo, de un sueño) sin necesidad de disociar el relato en varios niveles narrativos, como habría ocurrido si se le hubiese cedido la palabra directamente a la soñadora (que sería el nivel intradiegético, mientras que el contenido del sueño sería el hipodiegético). Hay aquí una pátina, como apuntábamos, de verosimilitud, una simulación de niveles narrativos, del mismo modo que el uso de las cintas, de sesiones, para más información fechadas, aporta otra capa de verdad al conjunto, pues presupone que el sueño presentado a través del psicólogo será fiel a las palabras de la paciente, la testigo, sin realmente aportar de forma directa el contenido de las cintas. Logra así verificar, ficcionalmente, ambos relatos (narrador y soñadora), sin realmente haberlo hecho, usando además un conjunto de reglas perfectamente aplicables

---

<sup>78</sup> Con, además, numerosas referencias a un interlocutor, presumiblemente su pareja, ya desde el mismo inicio “Once upon a Wednesday afternoon a girl stepped into my office for her first session. Her name was Amy Locher. (And didn’t you once tell me that long ago you had a doll with this same given name?)” (LIGOTTI, Manikin. 45). Esto ya es un primer modo de verosimilitud que no queda lejos de la forma de confesión que adopta la narración en “The Tell-Tale Heart”.

a la realidad extraficcional del lector. Disociamos así ya el testigo de narradores y protagonistas. Así pues, no es necesario que el testigo tome la palabra de una forma directa, como narrador, sino que puede ser expuesto en un diálogo, o que sus palabras sean reproducidas o comentadas por el narrador u otro personaje.

El terror, en muchas ocasiones, parece recluirse en una visión extremadamente individualizada de los hechos, focalizando la versión de los mismos en un solo personaje, persiguiendo, con ello, sus propios objetivos narrativos. De ahí que el ya mentado enfoque detectivesco que Lovecraft da, muchas veces, a sus relatos, nos permita abrir el campo de acción a través de las vivencias de otros personajes más allá del principal, testimonios que el lector interroga implícitamente en aras de desbrozar la verdad. Vale la pena citar todo un fragmento de “The Dunwich Horror” para observar en funcionamiento, plenamente insertados en la narración, los mecanismos que otorgan entidad al testigo:

There was a hideous screaming which echoed above even the hill noises and the dogs' barking on the night Wilbur was born, but no known doctor or midwife presided at his coming. Neighbours knew nothing of him till a week afterward, when Old Whateley drove his sleigh through the snow into Dunwich village and discoursed incoherently to the group of loungers at Osborn's general store. There seemed to be a change in the old man—an added element of furtiveness in the clouded brain which subtly transformed him from an object to a subject of fear—though he was not one to be perturbed by any common family event. Amidst it all he shewed some trace of the pride later noticed in his daughter, and what he said of the child's paternity was remembered by many of his hearers years afterward.

“I dun't keer what folks think-ef Lavinny's boy looked like his pa, he wouldn't look like nothin' ye expeck. Ye needn't think the only folks is the folks hereabaouts. Lavinny's read some, an' has seed some things the most o' ye only tell abaout. I calc'late her man is as good a husban' as ye kin find this side of Aylesbury; an' ef ye knowed as much abaout the hills as I dew, ye wouldn't ast no better church weddin' nor her'n. Let me tell you suthin'—*some day yew folks'll hear a child o' Lavinny's a-callin' its father's name on the top o' Sentinel Hill!*” (LOVECRAFT, Dunwich, 422-423)

Hay un buen número de elementos a destacar y que conforman la imagen que el lector debe tener del testigo: en primer lugar, se trata del único presente en el nacimiento (dando a la madre por descontada); en segundo, cuando la historia llega a otros oídos ya ha pasado

una semana. También es interesante destacar el visible estado de agitación en el que se encuentra el hombre, representado en el cambio en sus formas y el discurso incoherente. Aún más importante, antes del salto al discurso directo se nos especifica la presencia de unos oyentes. El narrador, de hecho, tal como une ambos discursos, el propio y el del viejo Whateley, mediante el hilo de aquellos que presenciaron sus palabras, deja la puerta abierta a que el discurso directo no sea sino el recuerdo, años más tarde, de las palabras de Whateley a través del filtro de la memoria aparentemente infalible de los oyentes. Así, el lector presencia una escalera de testimonios a través de la cual le llega un testimonio de segunda mano, o unos acontecimientos de tercera. Por último, todo el discurso directo simula claramente el lenguaje oral, de forma además muy marcada, hecho que se aprecia a simple vista.

Esta conjunción de elementos construye un testigo tremendamente veraz, pese a que su discurso pueda verse legítimamente cuestionado, pues no hay duda de que muchos elementos socavan su credibilidad: el hecho de que sea el único testigo, la subrayada incoherencia de su discurso, hecha aún más patente por la visible agitación que supuestamente mostraba, o el hecho de que su testimonio nos llegue a través de terceros. La construcción del personaje, en cuanto a su limitada función como testigo, es mucho más sólida que la veracidad de los acontecimientos que relata. En este equilibrio entre el misterio de los acontecimientos, entre la duda razonable que asalta al lector, y la potestad del testigo, con los elementos que apoyan su figura, se encuentra la clave de lo apropiado de su posición en el relato de terror, su función de verosimilitud en un contexto tan delicado, en tanto que puede desmoronarse con facilidad, como el relato de terror. Su fiabilidad está en entredicho, no puede decirse lo mismo de su figura: real, creíble, veraz. Aquello que dice no está reñido, necesariamente, con aquello que es.

Al final, el discurso del testigo, mitad recuerdo mitad profecía, bien podría resumirse en un “¡Yo lo vi! Y si vosotros lo hubierais visto...”. Deja a merced del lector el fiarse de su palabra, que, como decimos, el texto nos indica que puede (casi debe) ser cuestionada, y sin embargo, también demuestra que la única razón por la que es puesto en duda es, simplemente, porque el receptor no estaba ahí con él, y que de haberlo estado, se resolverían de un plumazo todas sus precauciones y sus recelos. El lector es libre de cuestionar al testigo, sin embargo, el testigo hace lo propio con el lector, de ahí que su

discurso transpire un cierto desdén hacia el oyente, una llamémosle condescendencia, de la que el lector no es capaz de librarse.

### 2.2.2. El texto: entre el testigo y el objeto

A través de los ejemplos expuestos de la figura del testigo, se habrá observado que, en ocasiones, éste transmite la historia de forma oral (o simulando una oralidad), pero que, sin embargo, muchos de ellos también lo hacen de forma escrita. El narrador de “The Black Cat” lo especifica en la ya citada introducción al relato, y la fijación del relato en un papel, mecánica o manualmente, es un recurso inestimable, que combina el estatus del testigo (que parece acrecentarse por el simple hecho de darse por escrito) con el de un objeto físico, en ocasiones explícitamente descrito, otra medida para dar cuerpo a las especulaciones. Algunas obras, de hecho, han usado el texto para conformar toda la narración, su sino, y también para permitirse, a través de ello, acceder a mecanismos que le estaban vetados de otro modo. Los acontecimientos ocurridos en *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg, nos son relatados por partida doble. Primero es el editor mismo el que nos cuenta los hechos, para a renglón seguido presentarnos el manuscrito de Robert, una autobiografía que nos re-relata los acontecimientos que el editor ya ha contado, pero esta vez desde un punto de vista interno, el del propio pecador, justificado o no<sup>79</sup>. Quizás el ejemplo de Hogg sea un extremo, pero no hay duda de que el papel de la palabra escrita, del documento impreso, es relevante en cuanto a testimonio material de los acontecimientos en otras obras de terror. También es de sobra conocida la novela epistolar, y cómo algunos clásicos del terror, como *Dracula*, han hecho uso de los recursos propios de este género<sup>80</sup> a su favor con el objetivo, entre otros, de provocar espanto en el lector.

---

<sup>79</sup> Es relevante subrayar aquí, pese al uso del texto hallado (y editado, en este caso) como testimonio de lo ocurrido, que en ningún caso la doble visión de pecador y editor esclarece los hechos, más bien al contrario: “A juxtaposition of apparently objective and subjective accounts does not place authority with either of them: it undermines both” (JACKSON, Fantasy, 106). La pátina de realidad no tiene por qué fijar la verdad de los acontecimientos.

<sup>80</sup> Cabe destacar que desarrollar una narrativa a través de cartas intercaladas resulta provechoso para fomentar características habituales del terror, como la vacilación que pueden generar los distintos puntos de vista o la creación del suspense con la posibilidad del contrapunto.

El diario es, probablemente, uno de los recursos de este tipo más habituales<sup>81</sup>, no sólo porque suela usarse en aras de quebrar la fiabilidad del narrador o situar los acontecimientos inmediatamente en un tiempo concreto, sino por el aspecto tangible y reconocible del objeto mezclado con el peso del narrador-testigo. Tiene, en definitiva, el diario, algo de narrativa encontrada, o documento hallado, pese a que no se especifique explícitamente en algunas de las obras. En “Les Fleurs”, independientemente de los acontecimientos “reales” del cuento, el relato entero está compuesto por entradas de diario, que se nos presentan además como un ciclo. La primera, “**April 17th.** Flowers sent out in the early a.m.” (LIGOTTI, *Les Fleurs*, 19) y la última de las entradas, “**November 17th.** 12:00 a.m. Flowers” (26), cierran un círculo, por contenido (las flores) y por fechas (empieza y termina en un día 17). La narración en sí comienza de modo aparentemente normal, mundano, hasta *naïf*: “**May 1st.** Today—and I thought it would never happen again—I have met someone about whom, I think, I can be hopeful. Her name is Daisy. She works in a florist shop!” (19), para terminar desembocando en un lenguaje complejo, cubierto de tintes cósmicos, en lo que puede parecer, a simple vista, el relato de un enamorado:

“Now, however, all has changed; my romantic misjudgment has seen to that. They expressed absolute horror that an outsider should know so much. I feel it myself. Day is a stranger now, and I wonder what her loquacious self might disclose about her former friend, not to mention his present ones. A marvelous arcana is threatened with exposure. The inconspicuousness we need for our live could be lost, and with it would go the keys to a strange kingdom” (25-26).

El relato decanta la balanza cada vez más hacia esta irrealidad perpetrada por el narrador, y sin embargo siempre se mantiene fijado en el papel, por la potestad que le da el documento escrito que lo compone, convalidando así la extrañeza de la que hacen gala los acontecimientos.

“Les Fleurs”, igual que otro relato de Ligotti donde el papel del diario es aún más evidente, ya que se anuncia en el mismo título, “The Journal of J. P. Drapeau”, está

---

<sup>81</sup> En “El Horla” tenemos un ejemplo ilustre que empieza, además, sin un ápice de inquietud: “8 de mayo: —¡Delicioso día! He pasado toda la mañana tumbado en la hierba, delante de mi casa, bajo el enorme plátano que la cubre, abriga y sombrea por completo” (MAUPASSANT, 2325). Maupassant aprovechará, además, esta situación idílica para ir introduciendo la anomalía que infectará al narrador hasta hacer su situación insostenible.

compuesto únicamente por las entradas de diario, por lo que esos textos son la única fuente (y también el único punto de vista) del relato. Nos encontramos, como en otros ejemplos anteriormente expuestos, con un personaje que comparte las funciones de narrador, testigo y protagonista. Pero los textos también pueden verse diseminados por la obra. En *Hangsaman*, junto con relato del narrador conviven, principalmente, dos tipos de texto: el intercambio epistolar entre Natalie y su padre, y el diario de la primera. Es en estos últimos en los cuales podemos encontrar algunas de las aportaciones más trascendentes a la novela. Ya que la obra muestra la espiral descendente de Natalie en la incertidumbre de sus percepciones y emociones, resulta obvio que estos fragmentos textuales cumplen otras funciones, pero cabe no desdeñar la existencia, junto a ellas, del efecto de verosimilitud:

Natalie's journal; middle October:

I suppose you have been wondering for a long time, my darling Natalie, what I can find to be thinking about. I suppose you have even noticed—Natalie seems so strange lately, she seems so withdrawn and distant and quiet, I wonder if Natalie is coming along all right, or if there is something troubling her. Perhaps you have been thinking, dearest, that Natalie had something she wanted to say to you. Perhaps, you thought, Natalie is frightened and perhaps she even thinks sometimes about a certain long ago bad thing that she promised me never to think about again. Well, that's why I'm writing this now (JACKSON, *Hangsaman*, 105-106).

Observamos en este fragmento ese desdoblamiento de la personalidad tan habitual en la literatura de terror<sup>82</sup>. Natalie hablándole a Natalie, Natalie consolando a Natalie, Natalie explicando, justificándose ante Natalie. El texto mismo es la anomalía o, más bien, es en el texto mismo donde la anomalía se desarrolla. ¿Qué mayor marca de fiabilidad, que mayor prueba de veracidad, qué mayor aportación de verosimilitud que ver el hecho anómalo desarrollarse ante nuestros ojos en un texto “real”, no condicionado por el

---

<sup>82</sup> Curiosamente, el que sea, probablemente, con permiso de “William Wilson”, el cuento de *alter ego* más famoso jamás escrito, el *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, de R. L. Stevenson, también desvela su anomalía, de forma mucho menos sutil, más directa, en un texto que ocupa todo un capítulo de la narración: “Henry Jekyll's full statement of the case”. Texto insertado en el relato ficcional a través de una carta del mismo Jekyll al Dr. Lanyon que revela la gran verdad: “that man is not truly one, but truly two” (STEVENSON, 52). Una duplicidad del hombre que el terror seguirá desgajando en una multiplicidad mayor, tal como el mismo Jekyll augura, y que Stevenson manifiesta físicamente en el desdoblamiento entre los opuestos Jekyll y Hyde.

narrador del relato, pese a estarlo aún más, por estar escrito por el puño y letra de la protagonista? El diario de Natalie cumple funciones paradójicas, pues realmente ancla las verdades del texto, pese a que a la vez las ponga en duda, pues éstas se muestran como múltiples, porque conviven sin que ninguna de ellas logre superponerse a la otra. Todas son verdad y ninguna lo es<sup>83</sup>. Es de este modo, principalmente, en el que un texto mayormente realista, en el cual hasta los acontecimientos extraordinarios, pese a su estatus único (anomalía), no son sobrenaturales, hace uso de la verosimilitud que proporcionan los documentos escritos.

El peso del texto escrito para verificar los acontecimientos puede alcanzar posiciones absolutamente dominantes. Tanto como para que, sin él, pudiese desmoronarse la verosimilitud de la narración entera o, como mínimo, ponerla seriamente en cuestión. El conocido relato de Lovecraft “The Call of Cthulhu” basa gran parte de su poder de persuasión respecto a la verdad de los hechos en un artículo del *Sydney Bulletin* (cuyo autor no se nombra), de cuya importancia el mismo narrador da inmediatamente buena cuenta: “Eagerly clearing the sheet of its precious contents, I scanned the item in detail; and was disappointed to find it of only moderate length. What it suggested, however, was of portentous significance to my flagging quest; and I carefully tore it out for immediate action” (LOVECRAFT, Cthulhu, 44-45). El texto trata de imitar el estilo periodístico, pese a que en la práctica consista, básicamente, en inundar al lector de datos, para luego introducir la historia de un superviviente encontrado en un barco a la deriva, el único testigo de los acontecimientos: “This man, after recovering his senses, told an exceedingly strange story of piracy and slaughter” (45). De la historia de ese hombre, verificada por su aparición formal como pieza periodística, depende gran parte de la credibilidad de la narración.

Nos hemos ido separando de la función del testigo a través del papel al texto en su forma más física, donde su estatus de objeto cobra cada vez más importancia. Es en esta forma donde debemos insertar el papel del manuscrito encontrado. De la miríada de obras de

---

<sup>83</sup> “Le récit fantastique, qui se donne le cas pour objet narratif, traite du vraisemblable à travers le thème de la fausseté, lui-même inséparable de la multiplicité des vraisemblables mis en œuvre (nature et surnature, thèse physique, thèse religieuse) et contradictoires. Cette élection de la fausseté distingue le fantastique, comme procédé narratif du simple mystère, de la simple énigme. Ici, il y a invraisemblable, mais aussi vérité : la solution indique nettement que l'événement qui semble échapper à une vraisemblance au premier degré se subsume sous une vraisemblance au second degré, qui elle-même recouvre le vraisemblable du premier degré” (BESSIERE, 20-21).



terror que hacen uso de este recurso (especialmente prolífico en la primera etapa de la literatura gótica), quizá dos sean las que sobresalgan en este aspecto. Por un lado, la obra que comúnmente es considerada como punto de partida de la literatura gótica, *The Castle of Otranto*, y por el otro la novela de Jan Potocki *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de elocuente título para nuestros intereses. Ambas se presentan como textos descubiertos por casualidad, en una suerte de paratexto simulado. Sería conveniente citar los textos completos de ambas obras en los cuales se explicita y explica concienzudamente el falso hallazgo de las respectivas novelas, sin embargo, tendrá que bastar con un fragmento del prefacio de la primera edición de la obra de Walpole como muestra inestimable de la estrategia: “The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that favours of barbarism. The style is the purest Italian” (WALPOLE, 5). El autor se presenta, así, como un mero traductor, aprovechando para realizar una irónica autocrítica: “It is natural for a translator to be prejudiced in favor of his adopted work. More impartial readers may not be so much struck with the beauties of this piece as I was. Yet I am not blind to my author’s defects” (6). Como ocurre con la mayoría de técnicas y mecánicas que estamos poniendo en liza como claves en la generación de terror, ésta no se da únicamente en el género, pero sí cabe destacar en él su uso evidente para dar verosimilitud a los acontecimientos. El efecto cobra especial importancia cuando lidiamos con acontecimientos difíciles de tomar como verídicos por el lector, de ahí el uso de este tipo de recursos.

Por supuesto, “Les Fleurs”, por citar un ejemplo ya dado, es, también, un manuscrito encontrado, en el sentido en que es una pieza de ficción que adopta una apariencia formal que implica simulación de entradas de un diario personal. Es implícito que “Les Fleurs” no es sino un diario encontrado, y sin embargo nunca se nos explicita como tal, y con ello queda confinado a la ficción pese a la apariencia de realidad que le proporciona su aspecto formal. Aquello de lo que carece “Les Fleurs” es de mediación, la que proporciona Walpole gracias a la figura de traductor de la obra. Es precisamente esta mediación, que marca al texto irremediabilmente, la que lo empuja hacia otros derroteros. No es tan simple como la justificación dentro de la misma ficción de este tipo de textos, su origen

y sus circunstancias; la mitad de las narraciones de Lovecraft, por ejemplo, contienen diarios, confesiones, artículos, todo tipo de documentos dejados atrás para su hallazgo. El manuscrito encontrado tiene que ver con introducir la entera ficción en la realidad. Edgar Allan Poe es quien riza el rizo a este respecto:

Upon my return to the United States a few months ago, after the extraordinary series of adventure in the South Seas and elsewhere, of which an account is given in the following pages, accident threw me into the society of several gentlemen in Richmond, Va., who felt deep interest in all matters relating to the regions I had visited, and who were constantly urging it upon me, as a duty, to give my narrative to the public. [...] One consideration which deterred me was, that, having kept no journal during a greater portion of the time in which I was absent, I feared I should not be able to write, from mere memory, a statement so minute and connected as to have the *appearance* of that truth it would really possess, barring only the natural and unavoidable exaggeration to which all of us are prone when detailing events which have had powerful influence in exciting the imaginative faculties. Another reason was, that the incidents to be narrated were of a nature so positively marvellous, that, unsupported as my assertions must necessarily be (except by the evidence of a single individual, and he a half-breed Indian), I could only hope for belief among my family, and those of my friends who have had reason, through life, to put faith in my veracity—the probability being that the public at large would regard what I should put forth as merely an impudent and ingenious fiction. [...] Among those gentlemen in Virginia who expressed the greatest interest in my statement, more particularly in regard to that portion of it which related to the Antarctic Ocean, was Mr. Poe, lately editor of the Southern Literary Messenger, a monthly magazine, published by Mr. Thomas W. White, in the city of Richmond. [...] He afterward proposed (finding that I would not stir in the matter) that I should allow him to draw up, in his own words, a narrative of the earlier portion of my adventures, from facts afforded by myself, publishing it in the Southern Messenger *under the garb of fiction*. To this, perceiving no objection, I consented, stipulating only that my real name should be retained. Two numbers of the pretended fiction appeared, consequently, in the Messenger for January and February (1837), and, in order that it might certainly be regarded as fiction, the name of Mr. Poe was affixed to the articles in the table of contents of the magazine (POE, Pym, 1007-1008).

Una ficción haciéndose pasar por un relato real que a su vez se hace pasar por una ficción escrita, en parte, por un intermediario (Poe) de la persona que realmente ha sufrido los acontecimientos (Pym) y publicada, en un principio, por separado, para verse completada

en el libro final por el relato del testigo mismo<sup>84</sup>. Un fraude literario de tomo y lomo iniciado, como *The Castle of Otranto*, ya en su prefacio, y coronado por la nota final:

The circumstances connected with the late sudden and distressing death of Mr. Pym are already well known to the public through the medium of the daily press. It is feared that the few remaining chapters which were to have completed his narrative, and which were retained by him, while the above were in type, for the purpose of revision, have been irrecoverably lost through the accident by which he perished himself. [...] No means have been left untried to remedy the deficiency. The gentleman whose name is mentioned in the preface, and who, from the statement there made, might be supposed able to fill the vacuum, has declined the task—this for satisfactory reasons connected with the general inaccuracy of the details afforded him, and his disbelief in the entire truth of the latter portions of the narration. [...] The loss of the two or three final chapters (for there were but two or three) is the more deeply to be regretted, as, it cannot be doubted, they contained matter relative to the Pole itself, or at least to regions in its very near proximity; and as, too, the statements of the author in relation to these regions may shortly be verified or contradicted by means of the governmental expedition now preparing for the Southern Ocean (1180).

Ambos, nota y prefacio, amasan todo tipo de marcas de verosimilitud: la referencia al supuestamente ya conocido fallecimiento de Pym (que es tratado como una persona real); la previa publicación de los capítulos iniciales y la referencia a personas y objetos reales, insertando la ficción directamente en la realidad, haciendo de la referencia al ámbito extraficcional algo más que una simple mención; las alusiones a un tiempo (enero y febrero de 1937) y a un espacio (Nueva York para la llegada, Richmond para la publicación, la Antártida para la ficción); las dudas racionales de todo tipo reflejando las del lector, desde lo extraordinario de los acontecimientos iniciales, a causa de los cuales Pym no cree que valga la pena escribir, ya que no cuenta con testigos ajenos a él (excepto por uno, cuya credibilidad queda mermada por su etnia), y ni tan siquiera guarda un diario escrito *in situ* (la importancia del testigo directo, la verosimilitud del documento hallado),

---

<sup>84</sup> Sobre el papel del narrador y el del autor en esta maraña, Eco realiza un breve análisis que concluye de forma jocosa: “¿Quién es, en todo este embrollo textual, el autor modelo? Quienquiera que sea, es la voz, o la estrategia, que confunde a los varios supuestos autores empíricos para que el lector modelo quede atrapado en este teatro catóptrico” (ECO, Seis paseos, 28).

por lo que queda completamente expuesto a la fiabilidad de la memoria<sup>85</sup>; hasta la propuesta inicial de Poe de presentar la narración como ficción y su escepticismo final respecto al último tramo de los acontecimientos, escritos por el mismo Pym.

Difícil aunar más en menos, y usar de tal modo y hasta tal punto las estrategias de referencialidad del texto, unidas a la importancia del testigo, para conformar un texto de acontecimientos increíblemente extraordinarios de un modo sólidamente verosímil.

### 2.2.3. Un mundo referencial y la materialización de la realidad

En el camino que hemos realizado desde el papel del testigo hasta la conversión del testigo en papel, es decir, de la importancia del testigo por aquello que dice hasta la importancia de aquello que dice el testigo por el lugar donde se imprime, hemos hecho cobrar más y más relevancia al objeto en sí, como entidad material. No queda lejos de aquello que Bellemin-Noël, ejemplificándolo precisamente en Lovecraft, llama autorreferencia implícita: “Se trata de los efectos de cita (de sus propias obras literarias) y de intertextualidad (el mundo narrativo lovecraftiano) que redundan en un “seudo-efecto de realidad” [...] *fabricar lo designado con lo significado*, o, si se prefiere, de hacer creer en un referente mediante una cierta forma de manipular los signos. El objetivo buscado es que el lector sitúe “alguna cosa” tras las palabras” (BELLEMIN-NOËL, 138). Lovecraft anega al lector en referencias a elementos reales y ficticios, indistintamente, y la cita no es, ni mucho menos, la menos frecuente de todas ellas.

Ya hemos observado cómo un texto ficticio puede ser el cómputo parcial o total de una narración, hasta el punto de estructurar el texto o, en su defecto, ser el motor de la acción, en forma de diario, de noticia, informe o demás manifestaciones textuales. Nos movíamos en todo momento en textos ficticios, sin embargo, esta especie de referencia de cita también puede darse aludiendo a textos extratextuales, es decir, textos reales que son nombrados, referenciados o citados en la obra ficcional. El ejemplo seminal de este efecto

---

<sup>85</sup> La importancia de la memoria resurgirá con fuerza en autores como Walter de la Mare y Henry James. “This instability of memory is habitually conveyed by the merest of hints, the slightest verbal clues which throw doubt upon the texture of the whole. There are no grand or general mythological or historical schemes here, only vast areas of psychological doubt, on the brink of which individual narrative perches precariously” (PUNTER, Vol. 2, 48). La literatura de terror acude a la inconsistencia de la memoria con asiduidad.

en Lovecraft bien podría ser *At the Mountains of Madness* y su conexión con *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, con el que no sólo comparte escenario, la Antártida, sino donde también hay algunas referencias directas al texto de Poe, entre las cuales la más memorable sea cierto sonido fácilmente reconocible:

Danforth has hinted at queer notions about unsuspected and forbidden sources to which Poe may have had access when writing his “Arthur Gordon Pym” a century ago. It will be remembered that in that fantastic tale there is a word of unknown but terrible and prodigious significance connected with the antarctic and screamed eternally by the gigantic, spectrally snowy birds of that malign region’s core. “*Tekeli-li! Tekeli-li!*” That, I may admit, is exactly what we thought we heard conveyed by that sudden sound behind the advancing white mist—that insidious musical piping over a singularly wide range (LOVECRAFT, *Mountains of Madness*, 145).

Lovecraft sigue el juego de Pym que ya habíamos observado, y hace referencia al texto de Poe como la novela que es. Sin embargo, la trata, a su vez, tal como el mismo Poe había hecho, como una obra con base real, hecho simbolizado por la sospecha de Danforth del acceso de Poe a fuentes desconocidas. No está meridianamente claro si los personajes de Lovecraft tratan la historia de Pym en sí como no ficción, pues reconocen a Poe como su autor, pero sí tratan su contenido (o parte del mismo) como algo real.

En la combinación de referencialidades, da igual de qué tipo y clase, a sus propios textos, a la ficción ajena, a la realidad palpable, a la obra inexistente o a los productos de su propia imaginación, germina una mitología propia que impregna el corazón de las narraciones de Lovecraft, los famosos Mitos de Cthulhu, generados no sólo a través de sus muy variados dioses extraterrestres, sino desde el elemento más simple hasta esas localizaciones de su particular y perversa Nueva Inglaterra. Entre los más discretos objetos, entre los aparentemente menores, uno de ellos cobra especial importancia: el Necronomicón. El Necronomicón aparece constantemente, a veces como cita, en muchas ocasiones como mención fugaz, habitualmente rodeado de congéneres: libros prohibidos, manuscritos perdidos, textos malditos, conformando una augusta (y angustiosa) biblioteca del terror:

In a rear vestry room beside the apse Blake found a rotting desk and ceiling-high shelves of mildewed, disintegrating books. Here for the first time he received a positive shock of objective horror, for the titles of those books told him much. They were the black, forbidden

things which most sane people have never even heard of, or have heard of only in furtive, timorous whispers; the banned and dreaded repositories of equivocal secrets and immemorial formulae which have trickled down the stream of time from the days of man's youth, and the dim, fabulous days before man was. He had himself read many of them—a Latin version of the abhorred “Necronomicon”, the sinister “Liber Ivonis”, the infamous “Cultes des Goules” of Comte d’Erlette, the “Unaussprechlichen Kulden” of von Junzt, and old Ludvig Prinn’s hellish “De Vermis Mysteriis”. But there were other he had known merely by reputation or not at all—the Pnakotic Manuscripts, the “Book of Dzyan”, and a crumbling volume in wholly unidentifiable characters yet with certain symbols and diagrams shudderingly recognizable to the occult student (LOVECRAFT, *Haunter*, 460).

Este fragmento es el ejemplo perfecto porque, como ocurría con el diario de *Hangsaman*, los libros son la anomalía misma, ya que la encarnan físicamente y, haciéndolo, la prueban. Desviación y justificación a la vez, se autodemuestran, se autoacreditan. Pero la muestra de catálogo, ya sea con textos ficcionales, ya con textos imaginarios, ya con una combinación de ambos, (no es relevante, en este sentido, para la argumentación) no es un fenómeno exclusivo de Lovecraft, bien al contrario, tiene presencia un muchos otros autores, pese a que en él quizá tenga un tinte de compulsión. Poe también se regocija, en ocasiones, en este vértigo de las listas:

Our books—the books which, for years, had formed no small portion of the mental existence of the invalid—were, as might be supposed, in strict keeping with this character of phantasm. We pored together over such works as the *Ververt et Chartreuse* of Gresset; the *Belphegor* of Machiavelli; the *Heaven and Hell* of Swedenborg; the *Subterranean Voyage* of Nicholas Klimm by Holberg; the *Chiromancy* of Robert Flud, of Jean D’Indaginé, and of *De la Chambre*; the *Journey into the Blue Distance* of Tieck; and the *City of the Sun* of Campanella. One favorite volume was a small octavo edition of the *Directorium Inquisitorum*, by the Dominican Eymeric de Gironne; and there were passages in Pomponius Mela, about the old African Satyrs and Ægipans, over which Usher would sit dreaming for hours. His chief delight, however, was found in the perusal of an exceedingly rare and curious book in quarto Gothic—the manual of a forgotten church—the *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae* (POE, *House of Usher*, 328).

Se ha producido ya la conversión del libro como texto al libro como objeto, sin que éste haya dejado ni deje de ser, por supuesto, ambas cosas a la vez. Un libro, pese a que

únicamente el título nos sea proporcionado, nunca dejará de ser una entera visión del mundo<sup>86</sup>. Nos limitamos a ejemplificar, en este panorama del catálogo, cómo cobra importancia la entidad física del libro como mero objeto, como simple encarnación de anomalía, usada como canal para aportar verosimilitud a la misma o al conjunto de circunstancias en las cuáles se da. Partíamos del texto, que hemos observado en todo su espectro de posibilidades, veamos ahora el objeto en sí, su importancia y sus cualidades como entidad física.

“The Haunter of the Dark” es uno de esos ejemplos claros. También en él el objeto mismo es la anomalía o, hasta cierto punto, parte de ella, pues en su interior alberga un monstruo. “The four-inch seeming sphere turned out to be a nearly black, red-striated polyhedron with many irregular flat surfaces; either a very remarkable crystal of some sort, or an artificial object of carved and highly polished mineral matter” (LOVECRAFT, Haunter, 462). Hablábamos de meros objetos, y quizás hacíamos trampas con ello, pues ningún objeto puede ser mero objeto. “This stone, once exposed, exerted upon Blake an almost alarming fascination. He could scarcely tear his eyes from it, and as he looked at its glistening surfaces he almost fancied it was transparent, with half-formed worlds of wonder within” (462). A este tipo de representantes de otro mundo, a los objetos que canalizan los distintos estratos de la realidad, Lucio Lugnani los denomina objetos mediadores: “Bisogna dunque pensare che l’oggetto mediatore svolga la sua funzione specifica nel racconto fantastico per il fatto che si tratta d’un racconto in cui c’è un *dislivellamento di piani di realtà* il passaggio fra i quali *non è previsto dal codice e viene perciò marcato* da un forte effetto soglia, e in cui *l’oggetto mediatore attesta una verità equivoca* perché inspiegabile e *incredibile* quia inepta” (LUGNANI, 225). Por supuesto, hay mesas y sillas comunes y corrientes en la literatura de terror, y libros y cristales que forman un escenario o decoran un espacio, sin más. Sin embargo, si el objeto debe ser una anomalía, o prefigurarla, o encarnar una entidad o un acontecimiento, ningún objeto puede, como decíamos, ser simplemente eso. Debe transmitir su estado y función a través de sus cualidades físicas, o porque el lector tiene previo conocimiento (o simplemente

---

<sup>86</sup> Lo realiza de un modo suficientemente explícito Sheridan Le Fanu. Las “series of sentences indicated by a pencilled line at the margin” (LE FANU, 14) del *Arcana Caelestia* de Swedengorg, parecen proporcionar la base teórica de “Green Tea”, además de funcionar como una especie de *mise en abîme* de los hechos mientras actúan como preludeo de las visiones que acecharán al protagonista. Todo ello solidificado al tomar la forma de un objeto material que es, en este caso, un texto real.

intuye) aquello que representa. Darle un contorno definido tan sólo nos permite otorgarle entidad física tratando asuntos que muchas veces no la tienen o son directamente imposibles según las reglas naturales conocidas, dándole así al autor, además, la oportunidad de describirlo, y al lector la oportunidad de comprenderlo. Por encarnar, el objeto puede hacerlo hasta con el caos mismo. No es casualidad que la primera parte de “The Call of Cthulhu” lleve por título “The Horror in Clay”, pues la criatura del bajorrelieve que el protagonista halla debe representar “terrifying vistas of reality, and our frightful position therein” (LOVECRAFT, Cthulhu, 22), un conocimiento tal que modificará la entera faz del mundo, que en realidad es nuestra inocente visión del mismo.

El objeto clave de “The Frolic” quizás ayude a esclarecer más la importancia de que la anomalía tome un modelo físico que actúe, en cierto modo, de canalizador, y apoye en la labor de verosimilizar el texto. Es, además, pese a sus posibles implicaciones inquietantes y hasta sobrenaturales, un objeto perfectamente realista, que podría existir sin dificultades en la realidad extratextual y, por tanto, resulta extremadamente útil en el sistema de referencias del lector. En cierto momento del relato, la mujer del protagonista, un psicólogo en una prisión, le muestra un objeto artístico realizado por un recluso, que funciona como una terrible écfrasis. “He looked at the object. Of course he had seen it before, watched it being tenderly molded and caressed by creative hands, until he sickened and could watch no more. It was the head of a young boy, a lovely piece discovered in gray formless clay and glazed in blue. The work radiated an extraordinary and intense beauty, the subject’s face expressing a kind of ecstatic serenity, the convoluted simplicity of a visionary’s gaze” (LIGOTTI, The Frolic, 11). El escultor es un preso que gustaba de jugar (si se nos permite una traducción un tanto burda del término *frolic*), o sería más exacto denominarlo retozar, con niños. Un pederasta no debería necesitar, a priori, ningún código de verificación, pero este maníaco en concreto dice ser una entidad parcialmente sobrenatural, por lo que nunca sobra un poco de verosimilitud en su representación. Sea como fuere, de nuevo el objeto, su descripción, su inserción en ese momento del relato, puede cumplir multitud de funciones, pero una de ellas es indudablemente el mostrarse como una representación física, en este caso, de una mente perturbada, una muestra presente del crimen pasado, una encarnación de lo indecible.



El referente físico es una fuente inestimable de anclaje del mundo ficcional<sup>87</sup>. Ya apuntábamos al inicio de la compleja relación entre la normalidad ficcional y la anomalía, ya que esta última no sólo se presenta en el mundo ficcional, sino que a su vez lo modifica, hace cambiar forzosamente su estatus. De ahí, podríamos decir que los objetos, entre otras marcas de verosimilitud, no sólo pueden representar la anomalía, sino que también sirven para justificar el mundo en el que ésta debe aparecer, en cierto modo, como señalábamos al principio del capítulo a través de Rosalba Campra, para preparar a la normalidad para su llegada y la mutación que la sobrellevará, hacer de esa transición algo fluido para el lector, sin que se rompa el pacto narrativo. En esta voluntad de solidificar el contexto en el cual la anomalía se produce, uno de los recursos más comunes es determinar de forma más o menos exacta la situación espacio-temporal de los hechos. Es un recurso muy directo para lograr lo que Barthes llama “efecto de realidad”<sup>88</sup>.

No nos detendremos demasiado en el tiempo, del cual ya hemos visto varios ejemplos. Parece obvio que situar los acontecimientos en una época y un momento determinados es un mecanismo de verosimilitud, y los autores hacen uso constantemente de este recurso, explicitando el tiempo en el que transcurre la historia, estableciendo, en ocasiones, dataciones extremadamente precisas: “It was on the twenty-first of February, 1901, that the thing finally occurred” (LOVECRAFT, Wall of Sleep, 79); “M. Valdemar, who has resided principally at Harlaem, N. Y., since the year 1839, is (or was) particularly noticeable for the extreme spareness of his person” (POE, Valdemar, 833); “On July 16, 1923, I moved into Exham Priory after the last workman had finished his labours” (LOVECRAFT, Rats, 374). Asimismo, las hay de ligeramente más indeterminadas: “Early last September I discovered among the exhibits in a local art gallery a sort of performance

---

<sup>87</sup> “Being impossible, an abstract belief can only be trusted through its manifestations, the actual shape of the god perceived, however dimly, against the solidity he displaces. Not one of the people around Aunt Fanny believed her father’s warning, but they were all afraid of the snake” (JACKSON, The Sundial, 34).

<sup>88</sup> “Semióticamente, el ‘detalle concreto’ está constituido por la connivencia *directa* de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma [...] Aquí reside lo que se podría llamar la *ilusión referencial*. La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo ‘real’ reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo [...] es la categoría de lo ‘real’ (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada; dicho de otro modo, la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad” (BARTHES, 100).

piece in the form of an audiotape” (LIGOTTI, Bungalow, 202); “During the autumn of 18—, while on a tour through the extreme Southern provinces of France, my route led me within a few miles of a certain *Maison de Santé*, or private Mad House, about which I had heard much, in Paris, from my medical friends” (POE, Doctor Tarr, 699); “One gray morning not long before the onset of winter, some troubling news swiftly travelled among us” (LIGOTTI, Manager, 22). Hasta, por ausencia, el tiempo hace acto de presencia cuando el narrador se niega a mentar la datación exacta: “Horror and fatality have been stalking abroad in all ages. Why then give a date to the story I have to tell?” (POE, Metzengerstein, 134).

Hasta Shirley Jackson, que suele eludir las marcas temporales, quizá porque sus entornos cotidianos y anomalías mundanas tampoco exigen mucho en términos de la verosimilitud que estudiamos, llega a usarlo ocasionalmente. En *The Sundial*, donde el tiempo es un elemento clave, pese a no establecer el tiempo absoluto sí nos proporciona una cierta datación. “Since we have only until August thirtieth, as I say, I believe that August twenty-ninth would be the most proper day” (JACKSON, *The Sundial*, 152); “Toward the end of August the weather turned strange; various and unusual phenomena were reported from one end of the country to the other: freak snow storms, hurricanes, hail form a clear sky” (179). No nos importa la época, el contexto temporal en el que suceden los acontecimientos, sino el tiempo relativo, con el apocalipsis que tiene que suceder como punto de referencia. Por supuesto, todos los anteriores son ejemplos de referencias explícitas, dataciones relativamente precisas, pero hay todo tipo de elementos en las narraciones que pueden situar al relato en un tiempo más o menos determinado como el uso de personajes históricos, el tipo de vestimenta o el lenguaje usado.

Las referencias cronológicas parecen ejecutarse de un modo sencillo, como recurso simplemente para fijar un espacio temporal o, como en el ejemplo de Jackson, también para contribuir al suspense. Por su lado, en las referencias al lugar, más flexibles que las del tiempo, en cuanto tienen que ver con el entorno físico que envuelve a los personajes, es particularmente interesante observar cómo dos situaciones contextuales diametralmente opuestas pueden usarse ambas con el objetivo de acrecentar la verosimilitud de la narración. Por supuesto, hay, como en el tiempo, la referencia explícita a un entorno concreto que, del mismo modo que la mención de una fecha precisa, conecta automáticamente la realidad ficcional con la extratextual. Uno recuerda inevitablemente

el cuento de Cortázar, “Axolotl”, y su breve recorrido por las calles de París<sup>89</sup>. Lovecraft, quién si no, es el mejor ejemplo de esta ansiedad por proporcionar un sólido armazón de realidad al relato. “On August 20, 1917, I, Karl Heinrich, Graf von Altberg-Ehrenstein, Lieutenant-Commander in the Imperial German Navy and in charge of the submarine U-29, deposit this bottle and record in the Atlantic Ocean at a point to me unknown but probably about N. Latitude 20°, W. Longitude 35°, where my ship lies disabled on the ocean floor” (LOVECRAFT, *The Temple*, 156). Tiene un cierto deje de comicidad, probablemente no intencionada, el hecho de que, tras afirmar encontrarse en paradero desconocido, el oficial alemán proceda a dar las coordenadas exactas en las que se encuentra. Todo, de hecho, en el inicio de este cuento que simula ser un manuscrito, desde el rango hasta la clase de submarino, es de una aparente precisión exquisita. Sin embargo, como decíamos, esta precisión es un arma de doble filo, ambos igualmente efectivos, valga concretar, en la búsqueda del efecto de verosimilitud.

Es comúnmente aceptado que uno de los giros efectuados entre el gótico tradicional y el terror moderno (si se nos permite generalizar así con la nueva etapa de terror con influencias románticas cuyo inicio podría encarnar E. T. A. Hoffmann o el mismo Poe) es el cambio hacia la cotidianeidad de los entornos. David Punter atribuye ese desplazamiento, en concreto, a Charles Brockden Brown, “it is Brown’s peculiar contribution to the Gothic that he manages to portray the machinations of superstition and delusion, not in distant castles or remote countries but in a contemporary and recognizable American world” (PUNTER, Vol. 1, 158). Así pues, al acercar las anomalías a la realidad cotidiana, se vuelve automáticamente más próxima la ficción a la realidad del lector. Poe (y algunos de sus contemporáneos, como Hawthorne), trasladan sus relatos a la madera de las casas comunes, al entorno familiar, habitual, de sus lectores. El lector actual quizá

---

<sup>89</sup> “El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada. Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St.-Marcel y l’Hôpital, vi los verdes entre tanto gris y me acordé de los leones” (CORTÁZAR, *Axolotl*, 141). La mención a las calles que toma el narrador y protagonista para llegar al Jardín des Plantes conforma un mundo posible realista, un espejo del París real en el que poco importa si el recorrido indicado es el verdadero ni si en ese acuario hay o ha habido, de veras, los axolotl, pues aquello que “confiere ‘realidad’ es el procedimiento de nominación en sí, la idea de reenvío— aunque se trate de un reenvío ficticio” (CAMPRA, *Territorios de la ficción*, 72). Pero Cortázar no se conforma, pues la última frase del cuento genera una nueva conexión: “Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl” (146). En las capas de la verosimilitud, en los tientos entre normalidades, el relato busca conectarse con la realidad extratextual del lector reconociendo su propio estatus como ficción. No aspira a lo realista, sino a lo real.

no compartirá el mismo entorno, pero si apreciará el cambio hacia lo cotidiano, la ascensión del aspecto íntimo, cercano, habitual, del contexto. Lovecraft puede inventar espacios nuevos, pero asienta muchos de sus relatos en un entorno derivado de su Nueva Inglaterra natal, que ficcionaliza y desubica en algunos aspectos, pero mantiene ligada a la realidad en muchos otros. Ligotti y Jackson, excepto cuando en el primero lo abstracto e indeterminado desubica hasta la extenuación los acontecimientos y su contexto espacial, no suelen moverse de un entorno altamente cotidiano, como podría ser una farmacia, la casa del vecino o un hogar de los suburbios.

¿Qué hacer, pues, cuando la naturaleza del lugar es completamente opuesta a lo cotidiano, cuando está lo más lejos posible, geográfica y conceptualmente, del lector implícito? Hemos afirmado que esta situación también aportaba una particular contribución a la verosimilitud, pero lo hace de una forma muy distinta. Cuando Terry Heller está caracterizando *At the Mountains of Madness* como *marvelous horror thriller*, afirma que podemos observar una “continuity between it and the older Gothic tradition in traces of conventions, such as the isolated castlelike setting” (HELLER, s/n). Heller no se centra en exceso en lo maravilloso ni en cómo el lugar en el que ocurren los acontecimientos influye en su percepción, y su clasificación de la novela de Lovecraft tiene más que ver con otros mecanismos del autor de Providence para no romper la distancia estética con el lector. Sin embargo, sí hace una breve e interesante mención, al inicio de su disertación, compartida por otros académicos, que conecta con el *castlelike setting* que es la Antártida en *At the Mountains of Madness* y, a su vez, con la verosimilitud proporcionada por el entorno que queremos destacar:

Perhaps more to the point, when tales of terror make use of the marvelous or the apparently marvelous, they seem to take pains to insert the marvelous seamlessly into our world. The most effective marvelous tales of terror seem pointedly placed in worlds contemporary with their readers. Of course, in the early Gothic romances and in the more horrifying fairy tales, we see marvelous horrors in worlds quite distant from our own or even from the worlds of the original readers of the texts. Generally speaking, though, such tales, if they ever had much power to horrify adults, have not retained it in any great degree” (s/n).

Pero la Antártida no es otro mundo sino el nuestro. El castillo gótico, desde el hogar húngaro de “Metzengerstein” hasta la norteamericana Hill House, pasando por los Apeninos del castillo de Udolpho, las casas españolas de *The Monk* o el exotismo oriental

de *Vathek*, se encuentra impreso, de un modo u otro, en todas estas obras: por aislamiento<sup>90</sup>, por desconocimiento, por enigmático, y, sin embargo, ninguno de estos lugares deja de ser nuestro mundo. No se trata de una fantasía paralela y completamente desgajada de la realidad. Suficientemente conocida como para resultar real, suficientemente desconocida como para albergar lo extraordinario. Quizás se pierda el efecto de proximidad, quizás el terror de aquello que podría ocurrirle, al lector real, aquí y ahora, pero se gana en la verosimilitud de saber que si lo sobrenatural puede ocurrir lo hará en estos espacios imbuidos en un halo de misterio, en lugares aún no del todo conocidos, donde lo imposible se guarda el derecho a ocurrir.

Contexto y objetos, ambos, proporcionan fisicidad a lo imposible, lo materializan. Estamos escarbando en la base, llegando hasta uno de los aspectos más primarios de la referencialidad, que no es sino la descripción. La lengua y aquello a lo que alude se ejecuta en la mayoría de las ocasiones a través de una descripción, sea cual sea la naturaleza específica del objeto, de la criatura o del acontecimiento. Se trata, como resulta obvio, de un aspecto clave para la verosimilitud, puesto que la visión del lector (y, así, parte de la credibilidad que dé a la anomalía), dependerá de la capacidad de la descripción para formar una imagen con un supuesto referente real (en el cómputo total de la construcción de los elementos o en alguna de sus partes) o simular que lo hace. Hemos observado, a través de esta gran variedad de ejemplos, todo tipo de descripciones, y la pregunta que se genera a través de su observación probablemente sea (o debería ser): ¿tiene la narración de terror algún tipo de descripción específica? Dicho de otro modo, ¿tiene la narración de terror una forma única de describir? No es así, sin embargo, quizá sí puedan aislarse tipo de descripciones recurrentes o habituales al tratar con objetos de terror.

El estudio de la descripción en la literatura de terror y géneros tangenciales suele limitarse al monstruo. Así lo hace, por ejemplo, Noël Carroll en su *The Philosophy of Horror*, que centra gran parte de su estudio en las características que la criatura debe tener, y Bellemin-Noël es específico al hablar de los recursos de su descripción:

Objeto o momento central de la aventura, es por definición *indescriptible*. Una representación irrepresentable. Sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena.

---

<sup>90</sup> “The emphasis on the isolation of the house of Usher helps the impression of a self-contained world, a totality” (BEEBE, 124).

Una retórica particular se pone, entonces, en funcionamiento para evocarlo, para sugerirlo, para imponer su “presencia” mediante las palabras, y más allá de éstas. Pero las palabras no tienen un más allá. [...] El autor fantástico debe obligarlas, sin embargo, durante un cierto momento, a producir un “aún no dicho”, a *significar un indesiguable* [...] Es por eso que el autor recurre tanto a los neologismos [...] como a una especie de lítote [...] y, frecuentemente, subraya ese malestar reconociendo su impotencia [...] y utilizando el arsenal de tropos, fundamentalmente la comparación [...] pero forzada y prolongada a veces por su nuevo empleo en la sucesión del discurso narrativo (BELLEMIN-NOËL, 110-111).

En los entresijos de la ambigüedad, lo no dicho, y su importancia en la generación del terror, entraremos en un apartado posterior, pero podemos observar que, efectivamente, este tipo de descripción es habitual en los relatos de terror que lidian con algún aspecto sobrenatural. “The problem is that such supernatural inventions are indeed quite difficult to imagine. So often they fail to materialize in the mind, to take on a mental texture, and thus remain unfelt as anything but an abstract monster of metaphysics—an elegant or awkward schematic that cannot rise from the paper to touch us” (LIGOTTI, *Nethescurial*, 325). De nuevo, Lovecraft (que, como vemos, tiende a cumplir laboriosamente todas las bases de verosimilitud que permite un relato con componente sobrenatural, asegurando cada resquicio de escepticismo que pueda tener el lector) se erige en el ejemplo perfecto para observar el fenómeno de dar fisicidad y convertir en material lo inimaginable. En apenas dos páginas, el escritor describe de tres formas complementarias pero distintas. Por un lado, es capaz de presentar una descripción más o menos concreta, mediante la comparación<sup>91</sup> con un referente real (un mono), de una criatura, “When they had thinned out enough to be glimpsed as separate organisms, I saw that they were dwarfed, deformed hairy devils or apes—monstrous and diabolic caricatures of the monkey tribe”

---

<sup>91</sup> La comparación es un recurso siempre útil, porque proporciona una visión general de la entidad sin necesidad, realmente, de describirla. Sin embargo, no siempre es usada para esclarecer ni lo comparado ni aquello con lo que se compara. “The only way I can describe the visions I witnessed with even faint approximation is in terms of other scenes which might arouse similar impressions of tortuous chaos: perhaps a festival of colors twisting in blackness, a tentacled abyss that alternately seems to glisten moistly as with some horrendous dew, then suddenly dulls into an arid glow, like bone-colored stars shining over an extraterrestrial desert. The vista of eerie disorder that I observed was further abetted in its strangeness by my own feelings about it” (LIGOTTI, *Nortown*, 339). La comparativa de Ligotti no apela tanto al hecho sino a la emoción que suscita, y en ningún caso parece ser un vehículo para la verosimilitud. Pretendiendo esclarecer, el narrador en realidad ahonda en lo indescriptible. Este tipo de efecto será tratado en profundidad más adelante, pero sirva este ejemplo como piedra de toque para lo que vendrá.

(LOVECRAFT, *Lurking*, 372). El problema es que, antes de lograr esa diferenciación, la turba de organismos se nos había presentado de forma muy distinta, casi indescriptible:

The thing came abruptly and unannounced; a daemon, rat-like scurrying from pits remote and unimaginable, a hellish panting and stifled grunting, and then from that opening beneath the chimney a burst of multitudinous and leprous life—a loathsome night-spawned flood of organic corruption more devastatingly hideous than the blackest conjurations of mortal madness and morbidity. Seething, stewing, surging, bubbling like serpents' slime it rolled up and out of that yawning hole (371).

La cosa y su visión derivan, casi irremediabilmente, en una última descripción, que no se limita a ese terror acechante que son las criaturas, sino que parece desembocar en la alucinación de un universo entero:

Shrieking, slithering, torrential shadows of red viscous madness chasing one another through endless, ensanguined corridors of purple fulgurous sky... formless phantasms and kaleidoscopic mutations of a ghoulish, remembered scene; forests of monstrous overnourished oaks with serpent roots twisting and sucking unnamable juices from an earth verminous with millions of cannibal devils; mound-like tentacles groping from underground nuclei of polypous perversion... insane lightning over malignant ivied walls and daemon arcades choked with fungous vegetation.... (372)

Nos encontramos con las dificultades de un método para describir lo indescriptible y, así, con las distintas estrategias para lograrlo (si es que se puede llamar lograrlo, puesto que el lector sigue sin contar, tras la descripción, con una imagen definida del objeto, la criatura o el fenómeno en general). La descripción de lo sobrenatural puede vivir de la generalidad, de los adjetivos de lo informe o de las especificaciones indeterminadas, pero, como se ha visto, también suelen funcionar gracias a la mera acumulación. Terry Eagleton, hablando de una obra tan diametralmente opuesta como es *Madame Bovary*, lo explica de forma diáfana:

A writer may pile phrase upon phrase and adjective upon adjective upon adjective in order to pin down the elusive essence of a thing. But the more language he throws at a character or situation, the more he tends to bury it beneath a heap of generalities [...] The more a writer specifies, the more information he provides. Yet the more information he provides, the more room he creates for divergent interpretations on the reader's part. And the result

of this may not be vividness and specificity but haziness and ambiguity (EAGLETON, 55-56).

El autor se refiere aquí a la descripción de un sombrero que se nos hace, pese al cúmulo de información proporcionada, absolutamente imposible de visualizar. Es lo diametralmente opuesto a la falta de especificidad y al triunfo de la ambigüedad, puesto que se ahoga al lector en un mar de datos, pero la combinación de todos los elementos, algunos de encaje imposible entre ellos, producen algo que no puede existir o, en su defecto, que el receptor es incapaz de visualizar<sup>92</sup>. Como con el testigo, la veracidad puede ser sólo una pátina de verosimilitud, un engaño en la red de engaños.

El Ligotti más críptico probablemente sea de los pocos autores dedicados al terror que alcanza resultados similares a los de Lovecraft, si bien su estilo es más tenue, menos consistente en apilar datos y más sutil, combinando la indeterminación más absoluta con pinceladas de concreción que allanan el camino<sup>93</sup>. Son pocos los que se han atrevido a describir la muerte:

Then it began to appear to him, glowing with a glacial illumination, a subterranean or extrastellar phosphorescence. Initially, the radiant corpse he saw seemed to be in a stiffly upright position; but he had no way of calculating his angle of perspective, which may actually have been somewhere directly above the full length of the body, rather than frontally facing its height. No less than its mold-spotted clothes, the flesh of the cadaver

---

<sup>92</sup> “To convey any idea of these monstrosities is impossible. They were of the reptile kind, with body line suggesting sometimes the crocodile, sometimes the seal, but more often nothing of which either the naturalist or the paleontologist ever heard. In size they approximated a small man, and their fore legs bore delicate and evidently flexible feet curiously like human hands and fingers. But strangest of all were their heads, which presented a contour violating all known biological principles. To nothing can such things be well compared—in one flash I thought of comparisons as varied as the cat, the bulldog, the mythic Satyr, and the human being. Not Jove himself had so colossal and protuberant a forehead, yet the horns and the noselessness and the alligator-like jaw placed the things outside all established categories” (LOVECRAFT, Nameless, 241).

<sup>93</sup> Pese a que Lovecraft era más polifacético de lo que pudiera parecer. Aunque son habituales sus descripciones exactas, explícitas en ciertos aspectos específicos de sus criaturas, la imagen final suele ser nebulosa: “A dogmatic acquaintance of mine once objected to the Lovecraftian monster Cthulhu on the grounds that ‘a dragon with an octopus head is not scary.’ But that is not exactly how Cthulhu is described [...] The fact that the t-shirts and fantasy paintings of the world depict Cthulhu straightforwardly as a dragon with an octopus head is not Lovecraft’s fault [...] capitalizing on the indirect character of literature as opposed to painting or cinema, Lovecraft *hints* at an octopoidal dragon while also suspending that literal depiction in three separate ways: (1) he downplays it as merely the result of his own ‘extravagant imagination’; (2) he evasively terms his description ‘not unfaithful to the spirit of the thing’ rather than as dead-on correct; (3) he asks us to ignore the surface properties of dragon and octopus mixed with human and to focus instead on the fearsome ‘general outline of the whole,’ suggesting that this outline is something over and above the literal combination of these elements” (HARMAN, 24).



was in gauzy tatters, lips shriveled to a powdery smudge on a pale shroud of a face, eyes dried up in the shells of their sockets, hair a mere sprinkling of dust. And now he imagined the feeling of death as one previously beyond his imagination (LIGOTTI, *Death Without End*, 158).

Empieza con nada salvo luces y sombras, sin tan siquiera una percepción clara del espacio, y termina con una descripción exacta y tónica del muerto. Sólo con eso le basta para imaginar la muerte, que transmitirá al lector con una concisa y sencilla oración: “This feeling was simply that of an eternally prolonged itching sensation” (158). Ligotti siempre guarda espacio para el humor.

#### 2.2.4. La virtud de razonar: lógica y ciencia

No es casualidad que S. T. Joshi, en su estudio sobre el horror sobrenatural, lo sitúe en la encrucijada entre la fantasía, el relato policial o de suspense, y la ciencia ficción<sup>94</sup>. Los puntos de coincidencia que halla son diversos, y a ellos se podrían añadir, probablemente, algunos más. Ya hemos visto, de hecho, en nuestras observaciones anteriores, cómo un relato de terror podía resultar, a nivel de estructura narrativa, similar a una novela policíaca, así como no habrán pasado por alto las ocasiones en las cuales existen temáticas compartidas en el aspecto más relacionado con el peligro terrenal, la anomalía más físicamente amenazante, sin rasgos sobrenaturales (encarnada perfectamente en la figura del asesino), y, respecto a la ciencia ficción, con aspectos aparentemente fantásticos o sobrenaturales justificados mediante conocimientos científicos hipotéticos o proyectados. De hecho, si debemos hacer caso a la célebre afirmación de Lovecraft de que “the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown” (LOVECRAFT, *Supernatural Horror*, 82), entonces no es de extrañar que el uso de temáticas que lidian con lo ignoto típicas de la ciencia ficción aparezcan una y otra vez en el relato de terror, como tampoco resulta sorprendente que Lovecraft sea uno de los abanderados del cruce entre terror y ciencia ficción, como atestiguan algunas de sus obras más reconocidas como “The Colour out of

---

<sup>94</sup> “In my understanding, the broad paradigm within which supernatural horror functions is ‘imaginative fiction,’ which includes three fairly separate and distinct genres—science fiction, fantasy, and supernatural horror. (Whether mystery or suspense fiction should be regarded as a component of imaginative fiction is a matter of dispute; in my judgment, it should not be, even though this genre has significant relations to supernatural fiction.) There is in my view a certain overlap in all the genres mentioned” (JOSHI, *Unutterable Horror*, Vol. 1, 5).

Space” o “The Shadow out of Time”. Ya habíamos hecho referencia a estos géneros afines, y en el uso de la ciencia y la lógica los límites se desdibujan aún más.

Hablamos, sin embargo, de verosimilitud, y es en este aspecto donde recae el símil que aquí exploraremos, en los puntos de contacto que el terror tiene con la ciencia ficción y el relato detectivesco para lograrla. La ciencia ficción hace uso de recursos que podrían perfectamente ser calificados como sobrenaturales, pero los inserta en sus relatos a través del uso de la ciencia y la tecnología (conocida o desconocida, con mayor o menor éxito, y más o menos basada en conocimientos ya existentes). Recubre sus elementos sobrenaturales de esta pátina científica, y logra así darles una explicación que se asemeje a lo posible o a lo futuramente posible. Verosimilitud a través de la explicación o el razonamiento científicos<sup>95</sup>, habitualmente perteneciendo al espectro de las ciencias naturales, aunque especialidades como la antropología y la psicología, a caballo entre las ciencias naturales y las sociales, también puedan tener un papel relevante. Respecto a lo que denominamos “lógica” el término es, a priori, más impreciso, ya que podríamos estar refiriéndonos estrictamente a la lógica matemática o a lógica en un sentido más amplio y coloquial. Resumido en una frase, entendemos, en este caso, como lógica, la exposición, a través de la razón o el raciocinio, de leyes básicas de causa-consecuencia de apariencia natural. Antecedentes justificados, consecuencias legítimas, con especial énfasis en el proceso de razonamientos que llevan hasta ellas. Dicha afirmación es también extrapolable a las actitudes de los personajes, que ayudan, en caso de hablar y actuar de forma razonada y razonable, a solidificar la verosimilitud de los acontecimientos.

¿Cuántos detectives mezclan en sus casos elementos sobrenaturales o vinculan sus casos explícitamente con terror? Uno de los más destacados probablemente sea el John Silence de Algernon Blackwood, pero también encontramos ejemplos en William Hope Hodgson (con su Thomas Carnacki) o en Robert E. Howard (y el detective Steve Harrison). Hasta investigadores que normalmente no se ocupan de casos sobrenaturales, como Sherlock Holmes, en ocasiones se adentran en espacios oscuros, casi terroríficos, como se ve en su

---

<sup>95</sup> “Despite the categorical counter-gothicism of much of enlightenment science, substituting knowledge for superstition, writers of fiction in the gothic mode found a creative opportunity in science” (ELLIS, Gothic, 122).

ejemplo más claro, *The Hound of the Baskervilles*. En sus relatos detectivescos, Edgar Allan Poe es insistente respecto al uso de la lógica tal como apuntamos en este apartado:

There are few persons, even among the calmest thinkers, who have not occasionally been startled into a vague yet thrilling half-credence in the supernatural, by *coincidences* of so seemingly marvellous a character that, as *mere* coincidences, the intellect has been unable to receive them. Such sentiments—for the half-credences of which I speak have never the full force of *thought*—are seldom thoroughly stifled unless by reference to the doctrine of chance, or, as it is technically termed, the Calculus of Probabilities. Now this Calculus is, in its essence, purely mathematical; and thus we have the anomaly of the most rigidly exact in science applied to the shadow and spirituality of the most intangible in speculation (POE, Marie Rogêt, 506-507).

Poe, y especialmente tres de sus relatos, “The Murders in the Rue Morgue”, “The Mystery of Marie Rogêt” y “The Purloined Letter” (que se fueron despojando, gradualmente, del factor terrorífico), puede ser considerado el precursor del género policíaco, y C. Auguste Dupin fuente de inspiración para multitud de personajes detectivescos posteriores. En este y otros casos similares, lo que hace la razón es disipar el terror hasta eliminarlo por completo. Por supuesto, una explicación posterior no anula necesariamente el efecto de terror producido en el instante, de un modo similar a la vacilación que caracteriza a lo fantástico según Todorov: “el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede recibir una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos—en ambos casos—que lo fantástico no existió” (TODOROV, *Literatura fantástica*, 54). Este tipo de uso sistemático de la racionalización de lo sobrenatural, cuando se termina proporcionando una explicación natural relativamente satisfactoria a los hechos, es conocida con el nombre de “sobrenatural explicado”. Sin embargo, la dictadura de la lógica sólo elimina por completo el terror cuando tiene un éxito total y logra readoptar cualquier trazo de anomalía, sin dejar cabos sueltos. La explicación *per se* no necesariamente hace menos terrorífica la anomalía, en ocasiones puede hasta acrecentar el efecto. Cabe recordar que el narrador de “The Murders in the Rue Morgue”, antes de que Dupin revele el verdadero perpetrador, pero tras haber sido analizados todos los hechos, realiza su propia deducción:

“I felt a creeping of the flesh as Dupin asked me the question. ‘A madman,’ I said, ‘has done this deed—some raving maniac, escaped from a neighboring *Maison de Santé*.’” (POE, Rue Morgue, 423). Es destacable que el resultado de su reflexión es completamente lógico y desemboca en algo completamente natural: un asesino. La incapacidad manifiesta de situarlo en la esfera de lo normal, negándose a ubicar al loco en el reino de lo humano, es signo de que si el brutal asesinato de la Rue Morgue hubiese sido perpetrado por un ser humano en sus cabales lo haría, probablemente, más terrible. De hecho, la vehemencia del narrador respecto al carácter completamente separado del loco (que podría ser perfectamente uno de los narradores que pueblan los relatos de Poe), podría considerarse un mecanismo de defensa.

Cuando el uso de la lógica alcanza, precisamente, su apogeo en el terror, es cuando tiene un éxito sólo parcial, o directamente no lo tiene. Cuando la narración hace perpetrar la duda y los recursos lógicos no bastan, cuando trata de explicar lo inexplicable sin éxito, en un intento fallido de racionalizar lo absolutamente anómalo. Lo interesante es que, fallido o no, el simple intento ya cumple parte del objetivo, y proporcionar una explicación plausible de una parte puede ayudar proporcionar, en cierta medida, verosimilitud al todo.

No es necesario, en todo caso, que el personaje sea un detective<sup>96</sup>, aunque sí ayuda que sea un investigador de algún tipo, porque predispone al lector, y porque da cuartel al personaje para que actúe de forma razonable y razonada, tratando de comprender las dinámicas, proporcionando, precisamente, esta pátina de necesaria lógica. La mayoría de los protagonistas de Lovecraft son académicos de algún tipo o, en aquellos casos en los que no es así, son gente instruida y, aún más importante, que se proponen buscar la verdad a través de la razón. Pero esta racionalización también puede darse a través de la estructura de la historia, especialmente en los casos muy marcados en los cuales se cuenta en un orden lógico perfectamente estructurado. Pese a la tendencia de Lovecraft a iniciar sus relatos en un presente ficcional, en el que el narrador va a confesar su pasado, tras ello la analepsis se produce, y el relato suele desarrollarse de forma lógica y ordenada:

---

<sup>96</sup> Aunque existen algunos casos en relatos que usualmente no consideramos como pertenecientes al género policíaco, como el protagonista de “The Horror at Red Hook”. “He was, it developed, a New York police detective named Thomas F. Malone, now on a long leave of absence under medical treatment after some disproportionately arduous work on a gruesome local case which accident had made dramatic” (LOVECRAFT, Red Hook, 481).

“A sense of duty to science is all that impels me to recall, in these last years of my life, scenes and happenings fraught with a terror doubly acute because I cannot wholly define it. But I believe that before I die I should tell what I know of the—shall I say transition—of Juan Romero” (LOVECRAFT, Juan Romero, 96). Cada acontecimiento deriva, consecuentemente, en otro, hasta el punto en que esa ficción de orden, o más bien su desarrollo, justifica, en cierto modo, su propio punto de partida. No se trata del orden cronológico, sino de hacer explícito que los acontecimientos derivan los unos de los otros, formando una cadena lógica de sucesos.

Del mismo modo, a medida que damos por asumidas ciertas dinámicas internas de causa-consecuencia, tendemos a olvidar la solidez (o la no solidez) de la primera causa, que determina o no todo lo anterior. Tomemos, por ejemplo, un caso exagerado, y uno que no tiene nada de lógico, ya que cuenta con un elemento sobrenatural como la justificación misma de la anomalía principal. En *The Sundial* a la tía Fanny le ha sido vaticinado el fin del mundo, pero la única prueba de que ese fin del mundo va a llegar es la aparición de su padre muerto. Ella, como un Hamlet venido a menos, extrae la verdad de un espectro, y la novela sigue su curso, uno en el que, poco a poco, esa verdad se va asumiendo sin pudor. ¿Y por qué cree la Fanny? No hay, en su personaje, un cuestionamiento de la posibilidad de un muerto comunicándose con un vivo, tan sólo la lógica extraída del carácter de su padre:

“Aunt Fanny,” Essex said, “it is not possible that you might be wrong?”

“Wrong about what, Essex?”

Essex fumbled. “Wrong... about your father?”

“How could I be wrong about my father? He was a man of complete integrity. Tall, and with a Good presence. Bred well,” and Aunt Fanny glanced, fleetingly, at Mrs. Halloran.

[...]

“I should try to understand, if I were you, that when my father takes the trouble to come so far, the business must be very serious indeed. And I am persuaded that the end may come sooner than we realize, although of course my father has engaged to let us know in enough time.”

“And you believe him?”

“Believe my father, Essex? My *father*?” (JACKSON, *The Sundial*, 108)

Es una lógica retorcida, pues su padre nunca le mentiría, nunca le haría eso, su padre es fuerte, es bueno y, por tanto, su padre dice la verdad, el tipo de lógica de una niña con fe inquebrantable en alguien. Pero esa es la lógica de la tía Fanny, no necesariamente (seguro que no) la del lector. Aún hay más en el desarrollo, pues a medida que los personajes se comportan de forma natural (de forma lógica, asumiendo patrones razonables) a como lo haríamos si el fin del mundo viniera, haciendo acopio de víveres y recursos variados o teniendo en cuenta la necesidad de reproducirse que tendrá la humanidad tras el cataclismo, vamos olvidando (o, por lo menos, se torna cada vez más irrelevante) que el origen de todo es una falsedad cataclísmica, un hecho irrisorio basada en una abuela de convicciones aniñadas.

El uso de esta *troupe* de investigadores y científicos, de académicos y periodistas, esta ansiedad de subrayar el desarrollo lógico de los acontecimientos, de remarcar las leyes internas de objetos y personas, ya se solapa, en realidad, con las ciencias naturales y la tecnología, cuyo uso para justificar directamente la anomalía o el mundo en el cual ésta se inserta (o ambos a la vez) es frecuente en la literatura de terror. Edgar Allan Poe, como ya había hecho antes Hoffmann, entre otros, usó el mesmerismo como fuente de verosimilitud en algunos de sus relatos. El escritor de Baltimore solía acudir a la ciencia en sus cuentos, con resultados variados, como así hizo en “The Balloon-Hoax” o “Maezel’s Chess Player”, pero es en “The Facts in the Case of M. Valdemar” donde vemos explotada en plenitud la capacidad de verosimilitud de una explicación científica en un cuento de terror. El título ya habla por sí solo, afirmando una presentación de hechos. No estamos ante una historia, ni ante una elucubración, ni ante una fantasía, sino que “It is now rendered necessary that I give the *facts*—as far as I comprehend them myself” (POE, Valdemar, 833). Y los hechos tienen, ante todo, una sólida base científica: “My attention, for the last three years, had been repeatedly drawn to the subject of Mesmerism; and, about nine months ago, it occurred to me, quite suddenly, that in the series of experiments made hitherto, there had been a very remarkable and most unaccountable omission: —no person had as yet been mesmerized *in articulo mortis*” (833). Observemos cómo la barbaridad científica (aunque pudiese ser no tan implausible en la época) de mesmerizar a alguien instantes antes de morir se entreteje sin esfuerzo en la continuidad del enfoque experimental de los hechos. Y no sólo el mesmerismo nos es

presentado como ciencia, sino que, para aportar unidad al conjunto, la mención al estado médico del paciente solidifica la impresión de verosimilitud:

After pressing Valdemar's hand, I took these gentlemen aside, and obtained from them a minute account of the patient's condition. The left lung had been for eighteen months in a semi-osseous or cartilaginous state, and was, of course, entirely useless for all purposes of vitality. The right, in its upper portion, was also partially, if not thoroughly, ossified, while the lower region was merely a mass of purulent tubercles, running one into another. Several extensive perforations existed; and, at one point, permanent adhesion to the ribs had taken place. These appearances in the right lobe were of comparatively recent date. The ossification had proceeded with very unusual rapidity; no sign of it had been discovered a month before, and the adhesion had only been observed during the three previous days. Independently of the phthisis, the patient was suspected of aneurism of the aorta; but on this point the osseous symptoms rendered an exact diagnosis impossible. It was the opinion of both physicians that M. Valdemar would die about midnight on the morrow (Sunday). It was then seven o'clock on Saturday evening (835).

La medicina y la biología son recursos habituales para explicar lo inexplicable, y también lo explicable (o lo sólo aparentemente inexplicable) a través del método científico. Por supuesto, a pesar de que a veces la explicación científica se usa como mera base lógica a partir de la cual desarrollar el relato, normalmente, cuando la ciencia es usada, se torna en el centro de la narración. Porque la ciencia en el terror (casi) siempre sale mal: "When I reached the lake, I saw them all scrambling along the shore [...] none of them was larger than a dinner plate and their multiple radiating legs (with pincers by now) made them look like unholy pinwheels spinning in the moonlight. *Very* dreadful. And the doctor was right, they still had much of their brains left. Too much... they *knew* what was happening to them" (LIGOTTI, *The Physic*, 167).

El epítome del terror materialista que es Lovecraft tiene explicación para absolutamente todo, y las más de las veces recurre a la ciencia para que el conjunto cobre sentido<sup>97</sup>. Están presentes la hipnosis y la psicología, así como otros saberes arcaicos como la alquimia, y también recurre a las ramas más duras mostradas en los experimentos biológicos de

---

<sup>97</sup> "Las ciencias, en su titánico esfuerzo de descripción *objetiva* de lo real, le proporcionarán esa herramienta de reducción visionario que necesita. HPL aspira a un terror objetivo. Un terror liberado de cualquier connotación psicológica o humana" (HOUELLEBECQ, 78).

“Herbert West—Reanimator”<sup>98</sup> o *At the Mountains of Madness*. En estas narraciones la explicación científica gobierna con mano de hierro gran parte de la historia. Pero en Lovecraft la ciencia lo inunda todo, está presente en casi todos sus relatos: para mantener el deterioro de una muerte de 18 años atrás a raya, “Any marked rise of temperature might, if prolonged, affect him fatally; and the frigidity of his habitation—some 55 or 56 degrees Fahrenheit—was maintained by an absorption system of ammonia cooling, the gasoline engine of whose pumps I had often heard in my own room below” (LOVECRAFT, *Cool Air*, 15); o para explicar con detalle la biología de una raza ancestral, en un relato, “The Shadow out of Time”, que mezcla sin pudor algo similar a proyecciones astrales que son, en la práctica, viajes en el tiempo, arqueología, antropología extraterrestre y geología. Lovecraft nos amenaza con toda esta información, “Of the physiology, psychology, folkways, and detailed history of the Great Race my visions preserved but little information, and many of the scattered points I here set down were gleaned from my study of old legends and other cases rather than from my own dreaming” (LOVECRAFT, *Shadow*, 402) y no duden que cumple con su amenaza.

Pero la verdadera problemática de la ciencia lovecraftiana, el dilema constitutivo de la ciencia usada en pro del terror, es que su uso para afianzar un nuevo *statu quo* en el cual lo increíble pueda suceder mengua el alcance de la normalidad preconcebida<sup>99</sup>. Destruyendo la realidad desvela la verdad, generando una continuidad en la cual la ciencia ilumina la perdición del hombre<sup>100</sup>:

---

<sup>98</sup> “He had wild and original ideas on the independent vital properties of organic cells and nerve-tissue separated from natural physiological systems [...] Two biological points he was exceedingly anxious to settle—first, whether any amount of consciousness and rational action be possible without the brain, proceeding from the spinal chord and various nerve-centres; and second, whether any kind of ethereal, intangible relation distinct from the material cells may exist to link the surgically separated parts of what has previously been a single living organism (LOVECRAFT, *Herbert West*, 316).

<sup>99</sup> “Many of the issues raised by science and technology in the nineteenth century continue to serve as sources of destabilization in the works of H. P. Lovecraft. In particular, his fiction focuses on the possibility that the search for knowledge shall lead to revelations that will forever change humanity’s view of the universe and its place in it. That science and technology cannot explain the mysteries of the cosmos also serves as an important source of destabilization in his work” (OAKES, 29). Aquello que descubren los personajes de Lovecraft es la certeza de que la normalidad, expresada en los mecanismos usados para medirla, tiene límites que han sido traspasados, y que adquiriendo ese conocimiento ellos mismos se ubican en una posición imposible, obligados a aceptar lo inaceptable y a vivir en un mundo donde la posición de la humanidad se ha visto completamente modificada. La normalidad como la seguridad de lo conocido y lo conocible, de lo cuantificable, hundiéndose bajo nuestros pies.

<sup>100</sup> “Discoveries in the sciences only served to aggravate a sense of alienation and further disturb notions of human identity. During the later eighteenth century, traditional metaphysical and theological investigations



Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemonic hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species—if separate species we be—for its reserve of unguessed horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. If we knew what we are, we should do as Sir Arthur Jermyn did; and Arthur Jermyn soaked himself in oil and set fire to his clothing one night” (LOVECRAFT, Arthur Jermyn, 171).

La ciencia abraza lo sobrenatural porque nunca lo fue, destierra las supersticiones para solidificarlas. No destruye la normalidad, sino que la adapta a nuevas reglas, quizá aún desconocidas, pero no por ello menos plausibles.

We were not, as I have said, in any sense childishly superstitious, but scientific study and reflection had taught us that the known universe of three dimensions embraces the merest fraction of the whole cosmos of substance and energy [...] To say that we actually believed in vampires or werewolves would be a carelessly inclusive statement. Rather must it be said that we were not prepared to deny the possibility of certain unfamiliar and unclassified modifications of vital force and attenuated matter; existing very infrequently in three-dimensional space because of its more intimate connexion with other spatial units, yet close enough to the boundary of our own to furnish us occasional manifestations which we, for lack of a proper vantage-point, may never hope to understand (LOVECRAFT, Shunned, 468-469).

La ciencia no es un limitador, nunca lo fue; no acerca las normas de la ficción a las de la realidad, sino las de la realidad a las de la ficción.

Biología, psicología, hipnosis, alquimia... Toda una *troupe* de ciencias y pseudociencias pueblan los parajes del terror, conviviendo en armonía con las temáticas clásicas del género, uniendo planos de realidad aparentemente irreconciliables, porque su intención no es explicar lo imposible, sino ampliar el espectro de lo posible<sup>101</sup>, modificando el estatus de una normalidad mucho más fluida de lo que en un inicio podríamos concebir.

---

into the meaning of life began to be displaced by secular and materialist explorations of its origins and nature” (PUNTER; BYRON, 20).

<sup>101</sup> En la etapa que califica como la “Edad de oro” de lo fantástico, Castex resume así la actitud, alrededor de 1830, frente a lo aparentemente sobrenatural: “Telle est bien la tendance nouvelle parmi ceux qui s’intéressent au monde inconnu : il ne s’agit plus d’atteindre par des méthodes secrètes à une vérité occulte, mais d’élargir le champ de l’enquête scientifique et s’expliquer les anomalies au lieu de les admettre *a priori* ou de les nier contre l’évidence” (CASTEX, 57).

Ni tan siquiera Shirley Jackson es capaz de eludir estas explicaciones cazafantasmáticas en *The Haunting of Hill House*, lo que ejemplifica hasta qué punto estos recursos son usados, desde la aparatología tecnológica hasta el análisis minucioso de las distancias y las temperaturas, pasando por el acceso a médiums, todo vale con tal de ser, resultar, tan siquiera parecer mínimamente verosímil. A pesar de que la novela de Jackson lo haga con ironía, sin ingenuidad.

### 2.2.5. La erosión de la máscara: la ficción al descubierto

¿Es la ingenuidad del lector un elemento necesario del terror? Uno podría considerar que así es, ¿cómo aterrorizarse sin conservar la parte o el todo de esa inocencia ante los acontecimientos? No significa eso que el lector no sea consciente de las convenciones del género, sin embargo, ese conocimiento, esa consciencia de la sapiencia del lector de la obra que consume, puede ser usada dentro del texto a su favor, para subvertir sus expectativas, para empujarlo más hacia el texto y, finalmente, para hacer a este último más plausible. La forma última de verosimilizar el terror es mostrando sus costuras, y con forma última nos referimos al recurso final para hacer creíble el relato ante el lector escéptico, y con mostrar sus costuras hablamos de exponer las formas en las cuales el terror se genera a través de la literatura.

El debate sobre el terror está patente en muchas de las obras del género, puesto que las consecuencias de sus efectos, como la locura o la muerte, son habituales. Desde la literatura gótica hasta obras contemporáneas como los cuentos de Cristina Fernández Cubas, donde la metaficción es un recurso más común y se sitúa en el punto de mira<sup>102</sup>. No sería, por ejemplo, preciso afirmar que Poe ejerce la metaficción cuando el narrador de “The Fall of the House of Usher” reflexiona sobre cómo se genera el terror,

What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the

---

<sup>102</sup> De entre ellos, probablemente el más claro sea “La noche de Jezabel”: “Una bonita historia. Edgar Allan Poe la tituló, hace más de cien años, ‘El retrato oval’. Y de pronto Jezabel, introduciendo algunas variaciones que en poco la favorecían, se tomaba la licencia de soltárnosla como propia” (FERNÁNDEZ CUBAS, 153).

unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression (POE, House of Usher, 317-318).

Pero el relato sí podría considerarse una apostilla a su obra y quizás al terror en general. ¿Acaso no es cierto que Usher muere, literal y literariamente, de miedo?<sup>103</sup> Sin metaficción quizá, ¿pero no es cierto que bien podríamos estar hablando de metaterror?

Cuando hablamos de debatir sobre el terror (explorarlo, comprenderlo, reflexionar sobre él), en realidad estamos abarcando una gran variedad de formas entre las cuales destacaremos especialmente tres: el reflejo en la obra del previsible escepticismo del lector, el uso del humor, normalmente mediante la ironía o el sarcasmo<sup>104</sup>, y la metaficción. Un rango de posibilidades que permite al autor equipararse al lector a través de la narración, el género y la tradición a la que pertenece. La verosimilitud del texto a través de la destrucción de sus mecanismos, sus propios objetivos. ¿Qué defensa le queda, ante esto, al más incrédulo de los lectores?

No es extraña, más bien resulta común, la presencia en obras de terror de una voz escéptica, razonable y razonada, en boca de un personaje o del mismo narrador, que se muestra desconfiada ante los acontecimientos y criaturas extraordinarias que acechan en la narración. Ya que acabamos de sacar a colación los acontecimientos de la casa Usher, no está de más recordar el escepticismo constante que demuestra el narrador, respecto a la enfermedad de Usher (al que tacha de hipocondríaco) y sus teorías de la conciencia “of all vegetable things” o en relación con la atmósfera de la casa. Por supuesto, este escepticismo se verá apoyado y complementado por el tipo de explicaciones que ya hemos

---

<sup>103</sup> “For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold—then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated” (335).

<sup>104</sup> Parece evidente que el humor funciona como un mecanismo de distanciamiento, y así se ha usado en obras que parodian las obras de terror. Sin embargo, hay modos sencillos de hacer que el humor acentúe el efecto, en vez de disiparlo. Víctor Alarcón propone un ejemplo sencillo, pero efectivo, de esta dinámica: “La confianza dada por el humor y, por ende, la risa, evitan que el lector se adelante a los hechos, incluso hace que los mire con excesiva incredulidad [...] Así, después de haber construido una supuesta zona segura, donde lo vemos todo por encima del hombro, irrumpe un hecho que da traspié a nuestra noción de lo real [...] No sólo se ha evitado la previsión por parte del lector, también se ha expuesto que estos sucesos sobreviven a pesar de la risa volviéndose más inquietantes” (ALARCÓN, 84-85).

visto anteriormente, pero el simple hecho de no creer en un primer momento, de que el personaje trate de ceñirse a las normal de la normalidad conocida y rechace la fe inmediata en lo que está ocurriendo, ya es un guiño al lector. ¿Quién puede ser más escéptico, menos propenso a las fantasías del alma, que un tipo sin imaginación?

I have often been reproached with the aridity of my genius; a deficiency of imagination has been imputed to me as a crime; and the Pyrrhonism of my opinions has at all times rendered me notorious. Indeed, a strong relish for physical philosophy has, I fear, tintured my mind with a very common error of this age—I mean the habit of referring occurrences, even the least susceptible of such reference, to the principles of that science. Upon the whole, no person could be less liable than myself to be led away from the severe precincts of truth by the *igues fatui* of superstition. I have thought proper to premise thus much, lest the incredible tale I have to tell should be considered rather the raving of a crude imagination, than the positive experience of a mind to which the reveries of fancy have been a dead letter and a nullity (POE, Bottle, 189).

El narrador sabe lo que pensamos y está de acuerdo con nosotros, hasta que ya no lo esté.

Shirley Jackson es mucho más corrosiva cuando quiere mostrar la incredulidad de sus personajes. En *The Sundial*, nadie de la familia da crédito a la visión de la tía Fanny, ni tan siquiera los miembros más jóvenes del grupo. Del mismo modo, el Dr. Montague, a pesar de ser el promotor de la “expedición” a Hill House es el primero en mostrar un sano escepticismo inicial respecto a la realidad del embrujo en la casa, “Dr. Montague’s letters did not say openly that Hill House was haunted, because Dr. Montague was a man of science and until he had actually experienced a psychic manifestation in Hill House he would not trust his luck too far” (JACKSON, Hill House, 244). También hemos visto ya cómo la razón y la lógica dirigen a la mayoría de personajes de Lovecraft, y esto deriva inevitablemente en una posición inicial en muchas ocasiones extremadamente escéptica. De hecho, usa a su favor la figura del académico para insertar los acontecimientos en discursos científicos o antropológicos:

A few of the tales were exceedingly picturesque, and made me wish I had learnt more of comparative mythology in my youth [...] most vivid of all, there was the dramatic epic of the rats—the scampering army of obscene vermin which had burst forth from the castle three months after the tragedy that doomed it to desertion [...] Around that unforgettable

rodent army a whole separate cycle of myths revolves, for it scattered among the village homes and brought curses and horrors in its train” (LOVECRAFT, Rats, 380).

Hasta cuando ya son firmes creyentes de los hechos anómalos, dejan ver que comprenden el rechazo, por parte del receptor del relato, de la verdad de la anomalía, llegando a retorcer ese mismo escepticismo a su favor. La culpa, claro está, es nuestra:

In relating the circumstances which have led to my confinement within this refuge for the demented, I am aware that my present position will create a natural doubt of the authenticity of my narrative. It is an unfortunate fact that the bulk of humanity is too limited in its mental vision to weigh with patience and intelligence those isolated phenomena, seen and felt only by a psychologically sensitive few, which lie outside its common experience (LOVECRAFT, The Tomb, 38).

Iguálábamos a “Dagon” con “The Tell-Tale Heart” y “The Black Cat” en cuanto al papel de testigo que en ellos ejercía el propio narrador. También en este aspecto nos podemos permitir unirlos, puesto que los tres narradores hacen referencia, de un modo más o menos directo, a lo increíble de sus relatos, y examinan explícitamente la credulidad o incredulidad del lector. ¿Acaso no es la declaración del ficticio escritor una apertura al lector y un rasgo inconfundible de intimidad respecto al previsible escepticismo que pueda tener? ¿Y acaso reconocer ese escepticismo no ayuda, como mínimo, si no a dar verosimilitud a la anomalía, si a proporcionársela a aquél que la ha vivido?

Cuando el acontecimiento clave de *My Work Is Not Yet Done*, la oscuridad que engulle a Frank Dominio y le proporciona poderes sobrenaturales, ocurre, Ligotti plantea, desde el punto de vista del protagonista, una serie de preguntas: “How had I gotten there? Where was I before the darkness blinded my mind? [...] How could this be happening? What had been done with my body?” (LIGOTTI, Not Yet Done, 64). Igual que las reacciones de los personajes de *The Sundial* al apocalipsis podían ser las más habituales o verosímiles de una persona real en esa situación, estas preguntas bien podrían ser las que el lector se está, a la vez que el protagonista, planteando. Preguntas retóricas, preguntas sin respuesta, porque el escritor se niega a proporcionarlas, “There were so many frightening things, so many questions and conundrums during this dream-like phase of an experience that I knew was no dream at all. But any answers were evasive and fled into opaque regions where my mind could not pursue them” (64). Es, en parte, la simple constatación de que

lo extraordinario le está ocurriendo al hombre más común y, en parte, la afirmación de que no todo vale para el punto de vista del protagonista. El escepticismo es un juego de mínimos, el triunfo del sentido común. A pesar de ello, no es Ligotti un autor excesivamente interesado en razonar, ni en buscar o dar respuestas, ni tampoco suele tener tiempo de ser escéptico. Su terreno es el de la siniestra carcajada de un mundo consumido en su propio nihilismo.

El humor puede ser también un canal para llegar a este escepticismo, con el que está íntimamente relacionado. Eso no significa que no haya humor de otro tipo en los relatos de terror. Sin ir más lejos, *The Sundial* comienza, como denota Victor LaValle en su introducción a la novela, con un párrafo profundamente cómico, aunque su comicidad sea oscura: “After the funeral they came back to the house, now indisputably Mrs. Halloran’s [...] Young Mrs. Halloran, looking after her mother-in-law, said without hope, ‘Maybe she will drop dead on the doorstep. Fancy, dear, would you like to see Granny drop dead on the doorstep?’” (JACKSON, *The Sundial*, 1). Sin embargo, no es éste un humor que colabore en la verosimilitud. Más bien lo contrario, pues es en la rotura de lo que consideraríamos normal en el mundo extraficcional, en esa subversión de las convenciones en un momento tan sumamente delicado social y emocionalmente hablando (la muerte de un ser querido), lo que nos provoca la carcajada. La pregunta posterior de la nieta, Fancy, no hace sino ahondar en la herida: “‘Shall I push her? Fancy asked. ‘Like she pushed my daddy?’” (1). Si algo tiene este humor es que es inverosímil.

Por el contrario, otro personaje de Jackson, Luke Sanderson, sí usa el humor en conjunción con el escepticismo para describir con ironía y sarcasmo los acontecimientos, para delatar el marco en el que se mueve. Sus tres primeras intervenciones bastarán para observar claramente la dinámica del personaje:

“‘These being dead,’” he said, “‘then dead must I be.’ Ladies, if you are the ghostly inhabitants of Hill House, I am here forever.” [...] “A sour old beldame with a face of curds welcomed us, thank you,” he said. “‘Howdy-do,’ she told me, ‘I hope I see you alive when I come back in the morning and your dinner’s in the sideboard.’ Saying which, she departed in a late-model convertible with First and Second Murderers.” [...] “‘Since we are listing our cast of characters,’” he said, “‘my name is Luke Sanderson.’” (JACKSON, *Hill House*, 280)

Este humor *tongue-in-cheek*, característico de Jackson, domina por entero el personaje y se fusiona con su escepticismo, complementando y ahondando en su función. Pero Jackson no sólo está introduciendo humor para subrayar la condescendencia con la que Luke contempla toda la mitología que rodea a la casa. A su vez, lo que está haciendo es reírse de esas convenciones del género que lo atenazan y lo fijan, con el objetivo de hacerlas trastabillar, de transgredirlas, pese a que finalmente, en realidad, ella misma caiga en muchas de ellas, aunque para cuando lo haga, ya las habrá derrotado.

Claro que, de igual modo que no todo humor es escéptico en el terror, tampoco todo escepticismo es humorístico. De hecho, ciñéndonos a los autores escogidos, Lovecraft tiene una cierta aversión humorística, y Poe, pese a usar la comedia, tiende a separar terror de humor, y rara vez los combina claramente<sup>105</sup>. Aparte de Jackson, que es probablemente la que más usa el recurso, Thomas Ligotti, de un modo quizá más difícilmente apreciable, también suele guiñarle el ojo al lector. En un relato sobre un terrorífico payaso (junto con las marionetas, uno de sus fetiches), lo usa con devastadores resultados:

Since Mr Vizniak's shop was located on an obscure backstreet, the neighborhood outside was profoundly inactive during the later hours of the night. And since most of the streetlamps in the neighborhood were either broken or defective in some way, the only thing I could see through the small front window of the shop was the neon lettering in the window of the meat store directly across the street. These pale neon letters remained lit through the night in the window of the meat store, spelling out three words: BEEF, PORK, GOAT (LIGOTTI, Clown, 54).

La situación es perfectamente terrorífica, si nos ceñimos al contexto ambiental planteado, y sin embargo, lo que realmente hay escrito en las letras de neón quiebra esa ilusión para que el lector se dé cuenta de que Ligotti está jugando con tópicos situacionales, aunque no lo suficiente como para que se rompa el suspense, que el autor fomenta con otros recursos. Ligotti tiene algo serio que decir, pero tras la visión de las letras de neón, continúa el relato de un modo claramente ligero y humorístico, “Sometimes I would stare at these words and contemplate them until my head became so full of meat nonsense, of beef and pork and goat nonsense, that I had to turn away and find something to occupy myself in the back room of the medicine shop, where there were no windows and thus no

---

<sup>105</sup> Rara vez, lo cual no significa nunca, como se puede observar en algunos de sus relatos como “King Pest” o “Hop-Frog”.

possibility of meat-store visions” (54). Cuando habla de *nonsense* realmente se está refiriendo a una desesperada situación nihilista, a una visión muy oscura de la humanidad, por ello su humor suele ser muy seco, pues se inserta en esa visión terrible de la vida, pero lo hace con una sonrisa de suficiencia<sup>106</sup>. El juego con las convenciones, sin perder de vista esta combinación fatalismo-comedia, sigue brotando a lo largo del relato:

Certainly when the light changes to a reddish-gold tint I am being forewarned that an appearance is about to occur, but this has never enabled me to witness the *actual manifestation*, and I had given up trying by the time of the medicine-shop visit. I knew that if I looked to my left, the appearance would take place in the field of vision to my right; conversely, if I focused on the field of vision to my right, the appearance would take place, in no time at all, on my left. And of course if I simply gazed straight ahead, the appearance would take place just beyond the edges of my left or right fields of vision, silently and instantaneously (56-57).

Aquí, de nuevo, nos damos de bruces con las convenciones del terror.

Pero el revisionismo de Ligotti alcanza su máxima expresión cuando asume posiciones creativas metaficcionales. Hemos visto retazos de metaficción en Poe, como en los paratextos de Pym, y el autor de Boston era muy amigo de practicar el noble arte del *hoax*, el engaño, la burla, vicio del que sus relatos de terror no están exentos<sup>107</sup>. También Lovecraft cuenta, en “The Unnamable” con un relato que, precisamente, combina escepticismo, humor y metaficción alrededor de, evidentemente, lo innombrable. El narrador, discutiendo con un buen amigo, Joel Manton, en un escenario cuanto menos sugerente, un cementerio en Arkham, se encuentra con el rechazo de su interlocutor respecto a lo innombrable:

my constant talk about ‘unnamable’ and ‘unmentionable’ things was a very puerile device, quite in keeping with my lowly standing as an author. I was too fond of ending my stories with sights or sounds which paralysed my heroes’ faculties and left them without courage,

---

<sup>106</sup> “There is always an arch detachment in Ligotti’s fiction. His stories are not painful, self-pitying cries; they are *appreciations* of the absurdity of existence [...] This attitude is consistent throughout the whole body of Ligotti’s work, whose dominant characteristic may be therefore described, not as *horror* or *fear*, but truly dark and terrible laughter” (SCHWEITZER, 132).

<sup>107</sup> “Nowhere is his skill more noteworthy than in securing verosimilitude for the improbable, the incredible, one of the most obvious of his expedients being the auto-biographical form, for which he shows the notorious partiality of the so-called habitual liar” (BROWNELL, 154). No dispensa Brownell muchos elogios hacia Poe, y algunos de ellos son, como el presente, elogios sólo en parte, loas envenenadas; pese a ello, sí reconoce, como vemos, la capacidad de Poe de verosimilizar prácticamente cualquier ocurrencia.



words, or associations to tell what they had experienced. We know things, he said, only through our five senses or our religious intuitions; wherefore it is quite impossible to refer to any object or spectacle which cannot be clearly depicted by the solid definitions of fact or the correct doctrines of theology” (LOVECRAFT, *The Unnamable*, 397).

Por supuesto, Manton terminará sufriendo un encontronazo con una criatura inconcebible. El final, como el remate de un chiste, es que se ve incapaz de definirlo: “*No—it wasn’t that way at all. It was everywhere—a gelatin—a slime—yet it had shapes, a thousand shapes of horror beyond all memory. There were eyes—and a blemish. It was the pit—the maelstrom—the ultimate abomination. Carter, it was the unnamable!*” (405).

Estos ejemplos, aun así, en ningún momento alcanzan el descaro con el que Ligotti expone los mecanismos de su propia producción de terror. No estamos únicamente hablando de los numerosos autores que pueblan sus páginas, rasgo que también comparten Poe y Lovecraft, sino de relatos directamente dirigidos a desmembrar el proceso creativo mientras nos aterrorizan. De entre esa producción, dos cuentos destacan por encima de los demás: “Professor Nobody’s Little Lectures on Supernatural Horror” y “Notes on the Writing of Horror: A Story”.

Las *little lectures* del profesor Nobody son precisamente eso, brevísimas lecciones alrededor de la creación de horror sobrenatural. Tratan sobre la ambientación o atmósfera (“The Eyes That Never Blink”), sobre el protagonista (“On Morbidity”), sobre el papel de lo sobrenatural (“Pessimism and Supernatural Horror—Lecture One”), sobre la lógica del horror (“Pessimism and Supernatural Horror—Lecture Two”), y sobre el humor en el horror (“Sardonic Harmony”). Se trata de un relato a caballo entre el cuento y el ensayo. Tanto, de hecho, que observando en perspectiva la obra de Ligotti, y especialmente el papel en ella de su libro de no ficción, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*, estamos tentados de considerar estas lecciones, pese a estar insertadas en un libro de relatos, como no ficción ellas mismas. A pesar de que, en cada una de las lecturas, cuando ejemplifica su teoría parece querer empezar a desarrollar una narración clásica, nunca lo lleva más allá, se queda en el ejemplo. Aquello que trata de hacer el profesor Nobody constantemente es traer la ficción de terror sobrenatural a la misma realidad, primero cuestionando sus cimientos, “In the right surroundings our entire being is made of eyes that dilate to witness the haunting of the universe. But really, do

the right surroundings have to be so obvious in their spectral atmosphere?” (LIGOTTI, Professor Nobody, 183), para inmediatamente hacernos ver lo absurdo de limitar el horror a ese contexto preparado para ello artificialmente, “Yet at any time and in any place, our bunkers of banality may begin to rumble. You see, even in a stronghold of our fellow beings we may be subject to abnormal fears that would land us in an asylum if we voiced them to one another” (183). La problemática es que la realidad es un relato de terror. No debemos buscar más verosimilitud porque el mismo narrador se encarga de desmontar el dualismo ficción-realidad. Nos dice cómo se genera la primera, para vincularla lentamente a la segunda. Ligotti no está tratando de verosimilizar únicamente el relato del que se ocupa, sino su obra entera, usando al mismo lector y a su experiencia para hacerlo, desde que es mero espectador, “Supernatural horror, in all its eerie constructions, enables a reader to taste treats inconsistent with his personal welfare” (188), hasta que él mismo adopta esa mirada y la aplica a su mundo, “But those who have gotten a whiff of other worlds and sampled a cuisine marginal to stable existence will not be able to stay themselves from the uncanny feast of horrors that has been laid out for them. They will loiter in the moonlight, eyeing the entranceways of cemeteries, waiting for some propitious moment to crash the gates and see what is inside” (188). Está justificando el horror porque no tiene nada de ficcional, simplemente es real. La ficción es la puerta a través de la que el lector cruza hacia la verdad. El lector lleva consigo el terror.

“Notes on the Writing of Horror: A Story” es un relato muy similar y, a su vez, muy distinto. Donde en las lecciones Ligotti es honesto (o simula serlo) con el lector, aquí éste queda sometido al engaño, pues cree estar atendiendo a una disertación, pero ésta se transforma a medida que sucede, convirtiéndose en un relato de terror y arrastrando al lector con él. Los primeros compases son, de hecho, muy expositivos:

The way I plan to proceed is quite simple. First, I’m going to sketch out the basic plot, characters, and various other features of a short horror story. Next, I will offer suggestions on how these raw elements may be treated in a few of the major styles which horror authors have exploited over the years [...] At certain spots along the way I will examine specifics of technique, come to highly biased conclusions regarding intents and purposes, submit general commentary on the philosophy of horror fiction, and so forth (LIGOTTI, Writing of Horror, 91).

El narrador no falta a su palabra, y realmente nos ofrece eso canalizado a través de “a rough draft of a story that in its finished form was meant to appear in the published works of Gerald K. Riggers (myself in literary guise if you didn’t know)” (91). Tras exponer el narrador todo aquello, sucede en el relato el suceso que cambia el punto de vista del lector irremediamente, y cuyo desarrollo es preparado con cautela: “Now that we are nearing the conclusion of these notes, it is time to reveal my own prejudice concerning how a horror story should be written” (103). La clave de la historia es la revelación efectuada por el narrador en este instante, el de la voz propia que debe tener un relato de terror. “In other words, the proper voice of horror is really that of the *personal confession*” (103). Sabemos que hay un autor tras el narrador, y obviamente identificamos ambas voces, las tornamos una. Así, el relato debe de ser también una confesión. Es un puente hacia los narradores de Lovecraft y, especialmente, a los de Poe, a través del cedazo del postmodernismo. Para aquellos que aún dudan, Ligotti se lo plantea de un modo todavía más claro: “Nothing could be more obvious, I argue, except perhaps that the tale teller, ideally, should himself be a writer of horror fiction, if not by trade then at least by temperament. That really is more obvious. Better. But how can the *confessional technique* be applied to the story we’ve been working with?” (103-104). A partir de este punto, las posiciones ya se han mezclado irremediamente, entre el autor, el narrador (en este caso, autor en la ficción) y su personaje, al que a continuación se dedica a aplicar ese estilo confesional y decide convertir, a su vez, en escritor de relatos de terror. A partir de aquí la historia ya ha quedado engullida por la realidad o la ficción ha hecho lo propio con el mundo extratextual. Es un *tour de force* y también una manifestación de altivez considerable cuando, al desvelarnos los secretos detrás de la creación del terror (o sólo algunos y, quizás, intencionadamente mal revelados), Ligotti decide, a través de un borrador, como su narrador mismo lo llama, aterrorizarnos, con toda efectividad. Una oda autoproclamada a sus capacidades como escritor enredada en un juego de máscaras que se mueven de forma fluida entre la realidad y la ficción, y, a su vez, el desarme total del escepticismo del lector.

En esta tensión constante entre la anomalía que trata de desgajarse de la normalidad y la normalidad tratando de ligarla a través de la verosimilitud, hallamos el terror. Del mismo modo en que el surgimiento de la anomalía no era más que una simulación de confrontación, la normalidad siempre deja una puerta abierta a la anomalía. Cuando los

mecanismos de verosimilitud se ponen en funcionamiento toman y reabsorben la anomalía, pero haciéndolo socavan, a su vez, las propias fundaciones de la normalidad. Establecen los límites que ésta puede abarcar, no porque la anomalía sea imposible, sino porque es incomprensible, porque los mecanismos de los que disponemos para verificarla no alcanzan a comprenderla, y en ese limbo prospera el terror, girando a la verosimilitud en contra de la normalidad y estableciendo ésta última como insuficiente. Del mismo modo que la anomalía se singularizaba para luego invadir la normalidad, la verosimilitud integra la anomalía para auto inmolarse. Poniendo en evidencia el estatus de la normalidad a la que trata de aferrarse, se vuelve en el instrumento de su propia destrucción. Nos hallamos en un lugar donde la verosimilitud lo único que demuestra es que ésta no puede darse.

Así llegamos al mundo del terror, en el cual la ciencia tradicional no puede explicar todo lo que sucede. La lógica más firme choca con la percepción de aquello que queda más allá de ella. Los testigos pueden o no ser fiables o la metaficción no es un método de tranquilizar al lector ante la obra de arte, sino el modo de eliminar los límites entre ficticio y real. Los mecanismos de verosimilitud fracasan constantemente, entendido como que lo que ponen de relieve es que con la enciclopedia que el lector implícito tiene del mundo real no le bastará. No significa que no pueda explicarse, sino ampliar lo que es considerado explicable y, con ello, posible.

Así pues, la anomalía genera una separación parcial que la verosimilitud reabsorberá, pero no como una vuelta a la normalidad, como parece ocurrir en lo sobrenatural explicado, sino como una inserción e integración totales de la anomalía dentro del contexto de una nueva normalidad. La problemática subyace en que esa nueva normalidad resulta inasumible, grotesca, terrorífica. A veces, la muerte o la locura es la única salida para los personajes que la contemplan. La anomalía debía presentarse como rotura, o simulación de rotura, pero, al absorberla la verosimilitud, el estatus de lo que se está modificando no es el de la anomalía, sino el de la normalidad. La normalidad engulle la anomalía, pero, para lograrlo, se ve obligada a ampliar sus fronteras<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> “Where Ligotti departs from most of his contemporaries is in his use of doubt as an end in itself. Rather than depict a world in which the natural and supernatural co-exist side by side, distinct from one another, Ligotti so decomposes the certainty of the ‘real’ world of his stories that characters are forced to redefine what they consider ‘real’ and ‘unreal,’ ‘natural’ and ‘supernatural’”. (DZIEMIANOWICZ, 38). El terror obliga

La consecuencia más perturbadora de dicho proceso sobreviene cuando, efectivamente, esa verosimilitud actúa también en el mundo real. Apuntábamos en la apertura del capítulo a la definición de Todorov de verosimilitud y a cómo, en el terror, parecía operar en dos ámbitos: la normalidad ficcional y la real. Cuando hacemos del mundo ficcional un espejo de lo real no se trata, en última instancia, de dar a la ficción una apariencia de lo real. Lo que pone de relieve es que la normalidad del lector, su estrato de la realidad, es limitado. Es el mundo real, en la tranquilidad de su normalidad ficticia, el que debe asemejarse al ficcional.

### 2.3. La fatalidad

“Suspense” es una palabra engañosa, puesto que inmediatamente, y casi involuntariamente, remite a los géneros literarios que le son afines: el thriller, el relato policíaco, la ficción de misterio, la muy precisamente llamada narración de suspense (nombres distintos para agrupar obras que, en la mayor parte de los casos, se solapan) y, por supuesto, la ficción de terror. En realidad, la presencia del suspense en la narrativa, y más aún a partir de la ficción moderna, es casi omnímoda o, dicho de un modo mucho más elocuente, “Every story with a beginning, middle, and end has suspense” (HIGHSMITH, 3)<sup>109</sup>. Terry Eagleton, refiriéndose a la necesidad de conclusión que impera en el lector, se refiere al suspense, a nivel de presencia extendida en la literatura, en términos parecidos: “Yet if we want our curiosity to be satisfied, we are also wary of such fulfilment. If the pleasures of closure come too soon, they ruin the delights of suspense. We long for assurance, but we also desire to defer it. We need to be gratified, but we also revel in the anxiety of not knowing. Unless a solution is temporarily withdrawn, there can be no story. It is its absence which keeps the narrative going” (EAGLETON, 104).

Pese a todo, y aunque podamos dar por sentada la presencia del suspense en obras de muy distinta índole, David Punter, a través de Tompkins en *The Popular Novel in England*, va más allá, y liga íntimamente los mecanismos literarios que lo generan al surgimiento de

---

a redefinir conceptos supuestamente cerrados. Aunque no coincidimos con Dziemianowicz en su primera aseveración, en la que limita este efecto a un grupo selecto de autores, sí lo hacemos con los efectos que describe, así como con la importancia vehicular de la duda, que exploraremos más adelante en la tesis.

<sup>109</sup> Patricia Highsmith, en su práctico libro, desestima iniciar una discusión al respecto, cerrando así la citada frase: “a suspense story presumably has it more so” (HIGHSMITH, 3).

la literatura gótica. “It is to the Gothic, she [Tompkins] claims, that we owe the entire apparatus of novelistic suspense; it is only for the Gothic writers that complexity of plotting was necessary, because it was only for them that the process of suspense and release was an essential fictional mechanism” (PUNTER, Vol. 1, 14). Independientemente de que el suspense en la narrativa esté ligado íntimamente al terror, ya sea por el papel que pudiera tener en sus orígenes, por una ascendencia común, o simplemente por su presencia destacada en los relatos de miedo, su existencia en cualquier tipo de narración de miedo parece innegable. La cuestión es de nuevo cuáles son los mecanismos usados en las narraciones de terror para generar suspense y si hay entre ellos algunos de específicos o únicos al horror.

Si fijamos la definición de suspense en la expectativa generada por la espera del desenlace de unos acontecimientos, veremos que no hay mecanismos que operen única y específicamente en los relatos de terror más allá de lugares comunes o algunas estrategias típicas (que no únicas); sin embargo, sí nos centraremos, en este capítulo, en una forma concreta de generar suspense, o más bien en un suspense de características específicas del que el terror en general, y los cuatro autores seleccionados en particular, hacen uso extensivo: la sensación de fatalidad generada, principalmente, a través de la premonición o la anticipación. Usamos fatalidad en su sentido común, sin embargo, permítaseme citar una de las clases de Julio Cortázar para fijar mejor el término: “Una de las formas en que lo fantástico ha tendido siempre a manifestarse en la literatura es en la noción de fatalidad; lo que algunos llaman fatalidad y otros llamarían destino, esa noción que viene desde la memoria más ancestral de los hombres de cómo ciertos procesos se cumplen fatalmente, irrevocablemente a pesar de todos los esfuerzos que pueda hacer el que está incluido en ese ciclo” (CORTÁZAR, La fatalidad, 71-72). Lo ligamos al suspense del terror especialmente cuando esa fatalidad tiene un desenlace terrible. No tiene por qué serlo; la misma fatalidad, pese a que pueda parecer más útil para provocar un efecto dramático, también ha sido explotada con efectos cómicos. Pero si unimos la fatalidad al desenlace sistemáticamente negativo (negatividad extrema: lo impensable, lo terrible, lo catastrófico) surge algo muy parecido, precisamente, al concepto de suspense que Highsmith afirma que se usa en el sector del libro: “In this book I shall use the word *suspense* in the way the book trade uses it, as meaning stories with a threat of violent physical action and danger, or the danger and action itself” (HIGHSMITH, 3). Resulta

sencillo realizar un paso atrás para recordar el papel clave que otorgábamos a la amenaza al definir la anomalía. Combinamos la amenaza constante, que sobrevuela imperativamente el relato (y que Highsmith limita al plano físico porque está hablando del género en el cual ella desarrolla sus historias, la *suspense fiction*), con la fatalidad que Cortázar une a la literatura fantástica. El suspense en el terror es el terrible destino inevitable.

Este suspense fatídico, o esa fatalidad que implica un constante suspense, la genera, en cierto modo, el lector, pero lo hace a través del texto. Umberto Eco, al referirse al suspense en uno de sus paseos por los bosques narrativos, destaca la necesidad de una proyección ejercida por el lector para que éste se dé: “La actividad de previsión por parte del lector constituye un ineliminable aspecto pasional de la lectura, que pone en juego esperanzas, y temores, y la tensión que se origina de la identificación con el destino de los personajes” (ECO, Seis paseos por los bosques narrativos, 60-61). La fatalidad es el principal modo a través del cual el texto pone en tensión al lector, y lo hace anticipándole, en mayor o menor medida, y de forma más o menos explícita, aquello que va a suceder<sup>110</sup>. La presencia de lo terrible, en un relato de terror, no se limita al momento en que culminan las expectativas, sino que sobrevuela la narración en su totalidad.

Hay otros factores innegables que influyen en la posible proyección del lector, desde la causalidad propia de la realidad empírica hasta las convenciones genéricas, y podría ser perfectamente ligado al horizonte de expectativas que puede generar la tradición en la que está insertada, la obra anterior del autor o, a un nivel aún más práctico, la etiqueta genérica en la que cualquier obra de terror se encuentra, con todos sus paratextos reforzando un mensaje: sabemos que una obra es de terror, y nos predisponemos a ella, mucho antes de leer ni tan siquiera la primera palabra que la compone. Más aún, en muchas de ellas, sabemos exactamente qué ocurrirá a cada paso del relato. La cruz y la cara del relato de terror, la tragedia de su naturaleza subversiva reducida a una estructura temática y

---

<sup>110</sup> Cabe destacar que, pese a que presentamos la fatalidad como una contribución al suspense, Roger Bozzeto desvincula precisamente este conocimiento anticipado del suspense propiamente dicho. “Le texte lovecraftien utilise peu le suspense : tout est plus ou moins dit dès le départ, le récit n’en est que le développement, ce qui explique le sentiment d’angoisse plutôt que de peur qui est une des caractéristiques du récit lovecraftien. De plus, le lecteur est souvent en avance par rapport aux personnages ou au narrateur dans l’interprétation des indices, ce qui tue l’effet de surprise et accentue le malaise, en donnant l’impression d’un ‘déjà là’ que la victime ne voit pas encore” (BOZZETO, 177) Bozzeto parece vincular la sorpresa con el suspense, mientras que para nosotros ambos fenómenos están más cerca de ser opuestos que de resultar complementarios.

narrativamente repetitiva fácilmente reconocible por sus lectores, pero que no por ello anula el terror (en ocasiones lo acrecienta), es expresada por David Punter al referirse a los relatos de Arthur Conan Doyle y M. R. James:

the tendency of the ghost story to reside in the trappings of the historical past has itself become reduced to a formula, a formula no doubt still capable of interesting variation, but nonetheless altering our reactions to the fiction from fear towards a more reassured awareness of the self-conscious fictionality of the works. Part of the terror to be derived from Conan Doyle or M. R. James arises not from ways in which the stories overturn our predictions, but precisely from the way in which they conform to them, the way in which, from the very first sentence, from the first act of settling into an armchair, or from the first intrusion of the surprise visitor, we know in advance the intention and approximate structure of what we are reading (PUNTER, Vol. 2, 68).

Lo cual no significa automáticamente que esas expectativas respecto a las típicas formas usadas no sean subvertidas ocasionalmente por esos autores, así como tampoco implica, necesariamente, y hete aquí un importante elemento en nuestro razonamiento, que ese giro aparentemente impredecible, desligado de las convenciones del terror, no haya sido anticipado por el autor, o más bien por el texto. Es relevante dejar claro que, para que exista el suspense “es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense” (TRUFFAUT, 67). Hitchcock lo desarrollará con su ya célebre ejemplo de la bomba bajo el asiento. Si el receptor no ha sido informado de que hay una bomba bajo el asiento, cuando explote reaccionará con sorpresa, no así si sabe perfectamente que la bomba está ahí, pero se habrá ganado en suspense. “En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense” (69). Que el lector posea cierta información previa es un elemento fundamental del suspense en general y de la fatalidad en particular.

Es a través de estos tres elementos clave, la anticipación de la información, la amenaza omnipresente y la inevitabilidad de los hechos, que desgranaremos el uso de la fatalidad como forma del suspense en el terror.



### 2.3.1. La premonición como elemento clave

Sea o no la premonición compartida por un personaje dentro de la ficción, parece obvio que la existencia de un signo anticipatorio de aquello que va a ocurrir (y ya hemos puntualizado que nosotros vamos más lejos en esa afirmación, subrayando la inevitabilidad de los acontecimientos) es un poderoso generador del suspense y un elemento clave para nuestra concepción de la fatalidad en el terror<sup>111</sup>. Sin embargo, dicha anticipación, que requiere de un entendimiento del lector de los acontecimientos con la información que se le proporciona, y una proyección a futuro de los lugares por los cuales discurrirá la historia, se manifiesta en un rango amplio y extremadamente variable de formas. Al fin y al cabo, no hay ni elementos ni estrategias fijas para mostrar una anticipación que es absolutamente dependiente de la singularidad de la narración, pese a los puntos en común que podamos hallar entre ellas.

La anticipación de lo terrible puede mostrársele al espectador a través únicamente de un ligero indicio, en ocasiones una mera sensación deslocalizada de un personaje que empieza a arrastrar hacia la fatalidad al resto del relato: “There was a question of my *deliberately* avoiding an encounter with this extraordinary individual, but even I myself had no idea whether or not this was true. My curiosity was just as developed as that of the rest of them, more so in fact. Yet some kind of scruple or special anxiety kept me away from what the others celebrated as the ‘spectacle of Severini’” (LIGOTTI, Severini, 227). La confusión es total, hasta el punto en que ni el personaje y narrador mismo está seguro de si está evitándolo, de si realmente una sensación lo frena. Poco importa, la semilla está plantada en el lector, y cuando el personaje se encuentre finalmente con Severini, cuando asista a su espectáculo, sabemos que nada salvo lo terrible puede ocurrir. El sentimiento de fatalidad es intencionadamente vago, pero su mera existencia ya marca levemente el curso de la acción, pues liga los futuros acontecimientos a lo terrible o, como mínimo, a la extrañeza que desembocará en terror. “Williams was a dreamer, and only twenty-three, and when he moved into the ancient house he felt a strangeness and a breath of cosmic wind” (LOVECRAFT, The Descendant, 400). Un solo hecho, una sola

---

<sup>111</sup> Peter Penzoldt es uno de los pocos autores que le dedica en su obra un apartado al estudio sistemático de la estructura de este tipo de narrativas. Distingue entre tres tipos de inicio: el que hace alusión al clímax desde el principio, el que construye una atmósfera terrorífica, y el tercero en discordia, el que no sugiere ningún elemento discordante en absoluto (PENZOLDT, 20).

insinuación, no puede marcar definitivamente el curso del argumento o, por lo menos, no mientras éstos se mantengan en la relativa indeterminación de los ejemplos anteriores, pero es importante subrayar cómo una considerable cantidad de narraciones de terror preludian la desgracia en que desembocará el relato ya desde sus primeras líneas.

El inicio de “The Fall of the House of Usher” (en realidad, el relato entero) es canónico en muchos aspectos, y uno de ellos es el inmediato sentimiento del protagonista, previo a cualquier ocurrencia extraña o desagradable. “I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible” (POE, House of Usher, 317). El contexto, ya sea en forma del lugar, natural o humano, o de aquellos que lo habitan, es clave en este sentido y responde a una cierta perversión lógica, a una impureza elemental que no siempre se puede (o los personajes logran) concretizar. “La casa del monstruo es el espacio que nos muestra su desorden mental, es su mejor retrato. Una mente desestructurada proyecta un entorno desordenado” (MARURI, 171-172). La formación de un lugar tiene ya un significado, lo imbuje de maldad o de terror, si éste cumple las características adecuadas.

Al hablar de la verosimilitud hemos realizado una breve mención a los lugares en los cuales se da el terror, aunque hemos eludido convenientemente casi toda función contextual cuando nos referíamos a la anomalía. Haciéndolo, hemos generado un claro vacío, ya que pocas anomalías existen más evidentes que hacer del lugar de los hechos, el entorno en el cual se desarrollará la historia, una fuente de anomalía por sí mismo. Entretejemos esa ligera sensación del personaje, apenas un comentario al aire, una sensación desagradable, indicios minúsculos pero necesarios, con una visión más amplia, el contexto que los provoca. Aún estamos lejos de anticipaciones más explícitas, sin embargo, la naturaleza del entorno proporciona una información clave, absolutamente fundamental. Cuando todo el mundo es una anomalía, es imposible que en su interior no ocurra lo terrible. La mera descripción de un lugar puede situar automáticamente al lector en un espacio y un ambiente de tensión que preludia la desgracia, pese a que no la

especifique<sup>112</sup>. Lovecraft abre algunos de sus relatos con largas descripciones del terreno en el cual va a desarrollarse la acción, imbuyéndolos de tanta rareza que no hace falta más para saber que allí sólo lo más terrible puede ocurrir, pues está latiendo en la misma tierra maldita:

West of Arkham the hills rise wild, and there are valleys with deep woods that no axe has ever cut. There are dark narrow glens where the trees slope fantastically, and where thin brooklets trickle without ever having caught the glint of sunlight. On the gentler slope there are farms, ancient and rocky, with squat, moss-coated cottages brooding eternally over old New England secrets in the lee of great ledges; but these are all vacant now, the wide chimneys crumbling and the shingled sides bulging perilously beneath low gambrel roofs (LOVECRAFT, *Colour*, 367).

La unión del paisaje con los elementos de alerta es íntegra, arremolinada en torno a un ambiente de decadencia típico del gótico al que Lovecraft pertenece sin pertenecer. El relato prosigue sin interrupción, acercando lo físico a lo mental: “The old folk have gone away, and foreigners do not like to live there. French-Canadians have tried it, Italians have tried it, and the Poles have come and departed. It is not because of anything that can be seen or heard or handled, but because of something that is imagined. The place is not good for the imagination, and does not bring restful dreams at night” (367-368). Cualquiera historia que transcurra en este lugar, está, como la misma tierra, condenada. Dunwich, otro paisaje estremecedor, merece una presentación aún más detallada:

When a traveller in north central Massachusetts takes the wrong fork at the junction of the Aylesbury pike just beyond Dean’s Corners he comes upon a lonely and curious country. The ground gets higher, and the brier-bordered stone walls press closer and closer against the ruts of the dusty, curving road. The trees of the frequent forest belts seem too large, and the wild weeds, brambles, and grasses attain a luxuriance not often found in settled regions. At the same time the planted fields appear singularly few and barren; while the sparsely

---

<sup>112</sup> “Paula at last forgot her resolution and turned to look; she saw, looming impossibly large over her head and with the red sunset behind, a great black jagged rock, without signs of humanity or sympathy, with only dreadful reaching black rocks and sharp incredible outlines against the sunset” (JACKSON, *The Rock*, 128). A lo que añadimos el comentario de Houellebecq sobre las terribles estructuras de Lovecraft: “Las estructuras ciclópeas y demenciales que imaginó HPL provocan en la mente un trastorno violento y definitivo, más violento incluso (lo cual es paradójico) que los magníficos dibujos arquitectónicos de Piranesi o Monsu Desiderio” (HOUELLEBECQ, 57).

scattered houses wear a surprisingly uniform aspect of age, squalor, and dilapidation (LOVECRAFT, Dunwich, 417-418).

Vemos cómo la casual indicación de direcciones deja paso, poco a poco, a la extrañeza y la perversión de la naturaleza. Así como, en un proceso inverso al relato de Ligotti, donde el hombre anómalo contaminaba la tierra, aquí parece ser la tierra anómala la que contamina a sus habitantes. “Without knowing why, one hesitates to ask directions from the gnarled, solitary figures spied now and then on crumbling doorsteps or on the sloping, rock-strown meadows. Those figures are so silent and furtive that one feels somehow confronted by forbidden things, with which it would be better to have nothing to do” (418). La descripción del lugar y de sus habitantes se alargará aún durante varias líneas, hasta dejar al lector sin escapatoria<sup>113</sup>.

Nos ceñimos a la mera ubicación inicial de los hechos, no tanto a su desarrollo posterior, para tratar de mostrar el papel que juega el entorno en la preparación de los acontecimientos y las emociones que deben suscitar. El contexto interviene en esa función de forma directa, pues “Cualquier lector o espectador avezado en el género sabe que lo esencial para provocar el miedo [...] es la atmósfera. Y la atmósfera es, esencialmente, producto del escenario, del decorado, entendido en su concepción más amplia posible” (PALACIOS, 195). El recurso no siempre se usa (ya hemos visto relatos de terror que se desarrollan en espacios aparentemente “inocentes” que no se ven modificados, si es que eso ocurre, hasta que la trama se encuentra suficientemente avanzada), y el ejemplo perfecto ya lo hemos observado, de hecho, en Shirley Jackson, que, salvo excepciones, precisamente hace uso del contraste de un entorno perfectamente normal puesto en duda a medida que avanza el relato. Sin embargo, los ejemplos de lo contrario son suficientemente comunes como para subrayarlos y tenerlos en consideración. A pesar del objetivo final, no siempre la descripción de estos lugares anómalos busca el impacto emocional directo, o por lo menos, no siempre lo hace de un modo tan evidente. La

---

<sup>113</sup> Graham Harman destaca cómo, a pesar de que el inicio de “The Dunwich Horror” es lo opuesto al estilo habitual de Lovecraft, logra conjurar sensaciones compartidas por sus otros relatos: “In stylistic terms, this is hardly Lovecraft shtick, since it lacks any indescribable substrata or vast agglomerations of contradictory qualities, or even favorite adjectives along the lines of “eldritch” or “abominable” or “monstrous” [...] Instead, Lovecraft begins with a subtly menacing tone that succeeds in stirring up a serious and slightly worried mood in the reader (HARMAN, 43-44).

descripción puede ser suficientemente aséptica como para ni tan siquiera enunciar las emociones que suscita.

The ruined factory stood three stories high in an otherwise featureless landscape. Although somewhat imposing in its own terms, it occupied only the most unobtrusive place within the gray emptiness of its surroundings, its presence serving as a mere accent upon a desolate horizon. No road led to the factory, nor where there any traces of one that might have led to it at some time in the distant past. If there had ever been such a road it would have been rendered useless as soon as it arrived at one of the four, red-bricked sides of the factory, even on the days when the facility was in full operation. The reason for this was simple: no doors had been built into the factory; no loading docks or entranceways allowed penetration of the outer walls of the structure, which was solid brick on all four sides without even a single window below the level of the second floor (LIGOTTI, *Tower*, 65).

A Ligotti se le escapa algún adjetivo connotativo especialmente tendencioso (*imposing, desolate*), pero la descripción se mantiene, en líneas generales, suficientemente neutra como para que corresponda al lector el sacar sus propias conclusiones. No es hasta que ha finalizado el proceso que el narrador, y también protagonista, hace realmente patentes sus propias emociones: “The phenomenon of a large factory so closed off from the outside world was a point of extreme fascination to me” (65). En ocasiones las sensaciones son vagas y difusas, tan sólo generadas por pequeños indicios o simplemente partiendo de la nada; en otras, las señales, pese a quedar medio ocultas en la bruma de la indeterminación, son más claras, y también hemos visto descripciones que hacen de la evidencia su principal arma. En las ocasiones en que los elementos presentados no hacen uso de un personaje que refleje las emociones del lector, las vicisitudes del contexto pueden apelar directamente al receptor de la narración. *The Haunting of Hill House* empieza con una espeluznante declaración de intenciones que parece dirigirse al lector, sin rodeos y sin tapujos:

No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone (JACKSON, *Hill House*, 243).

Difícil ser menos sutil, y no se trata Shirley Jackson precisamente una autora que carezca de la habilidad ni de la voluntad para serlo, pero *The Haunting of Hill House* es una exploración de la maldad en la psique humana y no se entretiene en más superfluidades de las necesarias. Parte del presupuesto de que la mansión es terrorífica (Jackson carga a sus espaldas con toda la tradición de casas encantadas de la ficción) y lo declama al lector como afirmación, no como sugerencia ni como sugestión. El arrastre emocional existe posteriormente (cuando Ellen la contempla por primera vez, por ejemplo), pero no finge una discusión sobre la naturaleza del lugar. La casa es malvada, punto y final<sup>114</sup>.

Todos los ejemplos expuestos no sólo ocurren durante los primeros compases de las respectivas narraciones a las que pertenecen, sino que directamente las abren. Sin embargo, y pese a lo obvio de que una vez mostrado el contexto en el que se desarrollarán los acontecimientos de la historia la naturaleza de éste condiciona claramente al lector, ya que lo prepara para un terrible final, no es menos cierto que la premonición que pueden suscitar estos lugares anómalos no es, ni mucho menos, explícita, sino que simplemente se trata de introducir al lector directamente en un mundo que supone por sí mismo una amenaza constante. El hecho de situar los acontecimientos en un espacio de las características expuestas en estos distintos inicios implica o predispone al lector a pensar que en ellos debe ocurrir un evento, sea cual sea, catastrófico.

En el contexto espacial proporcionado percibimos los primeros brotes de anomalía, ese tipo de ligeras dislocaciones que parecían funcionar simplemente por acumulación, y que, en realidad, actúan como una red. En eso nos centrábamos al hablar de la multiplicidad de anomalías, mientras desvelábamos que iban contaminando el relato, dotándolo de un cariz distinto al planteado inicialmente. Lo que la anomalía premonitoria nos señala no importa tanto por la amenaza (indudable, eso sí) sino por su inevitabilidad. Las anomalías se vinculan unas a otras para obtener una comprensión previa al hecho de los acontecimientos que van a suceder. “Soon my thoughts became fixed upon a town near the northern border. Then I remembered that there was a hilltop graveyard that hovered not far beyond the edge of town. I have never told a soul about this graveyard, which for

---

<sup>114</sup> De hecho, como Joshi observa, la casa se imbuye de connotaciones, y cuando no lo hace por sí misma se caracteriza por otros factores. “Even in those stories in which the house itself remains relatively passive, the hostility of its occupants or of the outside community render the house something akin to a prison” (JOSHI, *Modern*, 46).

a time was a source of great anguish for those who had retreated to the barren landscape of the northern border” (LIGOTTI, *Foreign Town*, 119). Un cementerio, se puede acordar, es en sí mismo un lugar inquietante, aunque se trate de un cementerio común y corriente, por aquello que su función implica. Pero la angustia que suscita y nos es anunciada con una cierta ligereza al inicio de “*In a Foreign Town, In a Foreign Land*”, será desplegada a lo largo del relato. La historia se empieza a desarrollar en las líneas subsiguientes, inmediatamente después de la asociación de una emoción con el lugar. “It was within the hilltop graveyard, a place that was far more populated than the town over which it hovered, that the body of Ascrobius had been buried. Known through the town as a recluse who possessed an intensely contemplative nature, Ascrobius had suffered from a disease that left much of his body in a grossly deformed condition” (119). Apenas dos párrafos son suficientes para edificar sobre unas bases sólidas el suspense del relato. De atrás hacia adelante: un cuerpo deforme, perteneciente a un recluso, enterrado en el cementerio de un pueblo fronterizo (con el apunte glacial sobre la cantidad de población allí enterrada), y la enunciación por parte del narrador que ese lugar fue fuente de angustia para la población. Cuando tan sólo unas líneas más tarde sobreviene el dato que ligará los elementos previos, “Everywhere, it seemed, there were voices that had become obsessed to the point of hysteria with a single subject: the ‘missing grave’” (120), uno puede imaginar el resto del relato, con un cierto margen de error<sup>115</sup>, y empezar a angustiarse, no de forma muy distinta a los habitantes de ese pueblo.

Jackson puede recurrir a un tipo de anticipación todavía más explícita, que no sólo sitúe el relato, que no sólo vincule todos sus elementos iniciales para construir una imagen mental que prelude el desarrollo, sino que fije el hecho inevitable, a la vez que la naturaleza amenazante del mismo.

“You took that road on a day like this?” the grocer asked.

“It’s not that bad,” she said, surprised again. “I don’t mind the rain.”

---

<sup>115</sup> De hecho, Ligotti juega con ese margen de error, ya que inmediatamente vemos que usa “missing grave” de una forma extremadamente literal. No es el cuerpo el que ha desaparecido, sino la misma tumba. El relato se desarrollará de forma que terminará remitiendo a la metafísica y al terror cósmico mucho más de lo que su inicio, que parece apuntar hacia un terror más físico, parece indicar.

“We don’t use that road in this weather,” the grocer said. “You might say there’s talk about that road.”

[...]

“I guess our road is pretty muddy,” she said almost apologetically. “But I’m really a very careful driver.”

“You stay careful,” the grocer said. “No matter what you see.” (JACKSON, Home, 173)

Lo que resulta inquietante y prelude la visión de los fantasmas es el aviso final. El peligro, para Ethel, es mundano, proviene del estado de la carretera. Las últimas palabras del tendero apuntan a algo más. ¿Y qué puede haber, si profundizamos en otro relato de Jackson, de más explícito que la anunciación de la propia muerte? “She stepped back again, holding her head up and back to read the letters, pieced together with stone chips and set unevenly in the floor. ‘Here was Margaret,’ it said, ‘who died for love.’” (JACKSON, A Visit, 108). La coincidencia del nombre de la protagonista con esa chica inmortalizada en una imagen es el modo que tiene el texto de enunciar y avisar de la catástrofe, aunque ésta no se produzca de forma explícita<sup>116</sup>.

Vemos que, efectivamente, no está lejos de aquello que planteábamos al hablar de cómo la anomalía se ejecuta, en múltiples ocasiones, como un *crescendo*, en ocasiones por mera acumulación, pero nos referimos específicamente a cómo esos y otros elementos son de una naturaleza anticipatoria. La impotencia de lo inevitable juega aquí el papel clave. La literatura es un modo narrativo, *a priori*, no modificable, interactiva hasta cierto punto (salvo que la obra en cuestión sea un híbrido con el juego o uno decida, claro, cerrar el libro), así que los textos juegan premeditadamente con la incapacidad del lector de evitar los acontecimientos, subrayando la imposibilidad de que éstos puedan detenerse. El lector ve el mal (la anomalía, lo amenazante) cada vez más cerca y no puede hacer nada para evitarlo, se muestra impotente ante lo terrible que sabe que sobreviene.

---

<sup>116</sup> No es tanto la muerte de Margaret aquello que sucede, sino su muerte para el mundo, pues nunca más saldrá Margaret de esa casa. La narración no cierra lo que sugiere. El único indicio es una pregunta que se quedará sin respuesta: “‘And my visit?’ said Margaret smiling. ‘Surely there will be an end to my visit?’” (124).



Narraciones enteras pueden estructurarse bajo el amparo de este tipo de anticipación. “The Cask of Amontillado” es el ejemplo perfecto de un relato que enuncia y anuncia su propio final de un modo francamente explícito; y lo hace, de nuevo, nada más comenzar:

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitively settled — but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong (POE, Amontillado, 848).

La honestidad del asesino es perturbadora, y nos pone sobre aviso y en inmediata tensión, como si se tratase de la crónica de un asesinato anunciado. Dado lo explícito de la afirmación, lo indudable del desenlace, el cuento se despliega bajo una sombra constante que no cesa en su afán de sobrevolar al lector, impidiéndole recuperar el aliento. Se desarrolla, en estos relatos, una expectativa de lo inevitable. En el muy breve, y fiel a su título, “What a Thought”, toda la tensión se basa en la recurrencia de los pensamientos asesinos de una mujer respecto a su marido. “An odd thought crossed her mind: she would pick up the heavy glass ashtray and smash her husband over the head with it [...] She stirred uneasily in her chair, thinking: what a terrible thought to have, whatever made me think of such a thing? Probably a perverted affectionate gesture, and she laughed” (JACKSON, Thought, 94). Hay una cierta levedad en el tratamiento de estos pensamientos, que va abandonando el cuento a medida que éstos no cesan en su empeño, a medida que la mujer se ve gobernada por los impulsos homicidas. “She was very uneasy, and looking at her husband did not help. The cord that held the curtains back made her think: strangle him. She told herself: it’s not that I don’t love him, I just feel morbid tonight. As though something bad were going to happen. A telegram coming, or the refrigerator breaking down. Drown him, the goldfish bowl suggested” (95). El texto subraya la inevitabilidad de lo que está ocurriendo, la falta de control, que comporta una cierta indefensión. No es un pensamiento consciente sino algo parecido al instinto, un impulso irrefrenable que, claro, se terminará consumando, perdido ya todo libre albedrío. “‘I don’t want to,’ she said as she struck him” (97). La certeza del final inevitable no sólo no impide el desarrollo

del suspense, sino que lo acrecienta. Ligotti realiza una maniobra similar, pese a que en apariencia diste mucho de la claridad de Poe y la insistente repetición de Jackson:

Before leaving his room Lucian Dregler transcribed a few stray thoughts into his notebook.

The sinister, the terrible never deceive; the state in which they leave us is always one of enlightenment. And only this condition of vicious insight allows us a full grasp of the world, *all* things considered, just as a frigid melancholy grants us full possession of ourselves [...] Could I be so unique among dreamers, having courted the Medusa—my first and oldest companion—to the exclusion of all others? Would I have her respond to this sweet talk? (LIGOTTI, *The Medusa*, 3)

El inicio de Ligotti, evidentemente muy alejado de las exposiciones y el desarrollo posterior de “The Cask of Amontillado” y “What a Thought”, también presenta de un modo incuestionable el objeto del terror muy pronto en el relato (la medusa). Este simple mecanismo por sí mismo (lo cual no significa que haya muchos más en liza) es capaz de mantener un cierto grado de tensión a lo largo de la narración. No es un procedimiento sin riesgos, pero cabe decir que su uso no significa la pérdida de otros recursos del suspense. La mención de la figura de la medusa y el tono apocalíptico del texto no auguran un buen desenlace, aunque resulta obvio que a su vez también generan una miríada de preguntas, más que respuestas proporcionan, y el hecho de que inmediatamente el texto avance por otros derroteros provoca confusión en el lector, no clarividencia. Tampoco el desenlace ya sabido del irónicamente llamado Fortunato anula las preguntas que contribuyen a la generación del suspense: ¿dónde morirá? ¿Cómo? Y, especialmente, ¿cuándo?

Alejándonos, pero, de las misteriosas divagaciones de Ligotti, y volviendo a la anticipación más absolutamente directa de los acontecimientos, *The Sundial*, la novela de Shirley Jackson, también comparte este mismo acercamiento al suspense e, igual que ocurre con “The Cask of Amontillado”, su entero desarrollo parte de una premonición; en este caso, literalmente. Es al final del primer capítulo que la tía Fanny ve el espectro de su padre, que, como un oráculo, le anuncia el apocalipsis:

Aunt Fanny moved one hand, blindly. “Father?” she said, without sound. “Father?”

“Frances, there is danger. Go back to the house. Tell them, in the house, tell them, in the house, tell them that there is danger. Tell them in the house that in the house it is safe. The father will watch the house, but there is danger. Tell them.”

[...]

“Danger? Father?”

“From the sky and from the ground and from the sea there is danger; tell them in the house. There will be black fire and red water and the earth turning and screaming; this will come.”

(JACKSON, *The Sundial*, 26)

Coincidiendo con los anteriores ejemplos, no se resuelven todas las dudas, pues ni tan siquiera sabemos con certeza si ocurrirá lo predicho, pero la premonición arrastra a personajes y lectores por igual, hasta el punto en que Shirley Jackson está claramente más interesada en cómo lidian los primeros con la posesión de ese conocimiento que en el hecho en sí, que nunca llega a ocurrir dentro de la ficción. Aquí se percibe claramente el papel clave de la inevitabilidad. Por supuesto, podemos dudar sobre si la información proporcionada por los personajes es fiable, pero eso no quita que el texto claramente juegue con la inevitabilidad de los hechos. Queramos o no, el apocalipsis va a llegar, el fuego arrasando la tierra. El fin de los tiempos es de por sí un acontecimiento terrible, sin embargo, es la premonición por sí misma la que genera el terror por partida doble, por aquello de lo que previene y por la espera a la que induce, que generará otra esfera del miedo, la de las reacciones humanas, convirtiéndolas en otro objeto amenazante, paralelo al fin del mundo.

Esas mismas reacciones humanas son usadas, muy a menudo, precisamente como señal de anticipación, como el signo que marca la fatalidad y la amenaza. Con el objetivo de crear el suspense sin disipar la duda, para poder así obtener el impacto del final sin renunciar a la tensión acumulada a lo largo del relato, una narración puede centrarse en las consecuencias del terror. Así, el objeto que lo generará queda liberado, difuso, inconcreto, esperando a ser descubierto, pero, habiéndose hecho evidente el resultado en los seres que lo sufrirán, no cesa de mostrarse amenazante.

Horrible beyond conception was the change which had taken place in my best friend, Crawford Tillinghast [...] I had not thought that a brief period of ten weeks could so alter and disfigure any human creature. It is not pleasant to see a stout man suddenly grow thin,

and it is even worse when the baggy skin becomes yellowed or greyed, the eyes sunken, circled, and uncanny glowing, the forehead veined and corrugated, and the hands tremulous and twitching. And if added to this there be a repellent unkemptness; a wild disorder of dress, a bushiness of dark hair white at the roots, and an unchecked growth of pure white beard on a face once clean-shaven, the cumulative effect is quite shocking” (LOVECRAFT, *Beyond*, 192-193).

El horror se encuentra, como vemos, en lo que provoca la anomalía en las personas:

“Not long ago,” said he at length, “and I could have guided you on this route as well as the youngest of my sons; but, about three years past, there happened to me an event such as never happened before to mortal man—or at least such as no man ever survived to tell of—and the six hours of deadly terror which I then endured have broken me up body and soul. You suppose me a *very* old man—but I am not. It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow. Do you know I can scarcely look over this little cliff without getting giddy?” (POE, *Maelström*, 432)

Aún no sabemos qué hay tras ese risco, sin embargo, ya estamos avisados, pues se trata de algo tan terrible que las consecuencias en aquél que ya lo ha vivido son manifiestas<sup>117</sup>. A veces, no es nada más que un escalofrío: “And now I shudder when I hear the frogs piping in swamps, or see the moon in lonely places” (LOVECRAFT, *The Moon-Bog*, 256). Un artista puede obsesionarse en la búsqueda sin éxito de la cara del auténtico terror, “I learned no such lessons and was forced to leave my figure in an unfinished state, a ridiculously empty slate which I remained unable to embellish with the absolute horror of an offstage atrocity” (LIGOTTI, *Byzantium*, 419), para encontrarla, al final de su camino, en la realidad: “And in a moment immeasurable by earthly increments of time, I grasped every detail, every datum and nuance of this visitor’s life-history, the fantastic destiny which had culminated in the creation of this infinitely gruesome visage, one whose expression had grown rigid at the sight of unimaginable horrors and petrified into spectral stone. And in that same moment, I felt that I, too, could see what this lost soul had seen [...] At last I had the face I was seeking (425-426). ¿Qué mayor aviso de los

---

<sup>117</sup> Las consecuencias pueden ser notoriamente más catastróficas que una simple proliferación de canas. Machen gusta de colapsar las mentes de aquellos que ven lo inconcebible, y Mary, la desdichada cobaya del Dr. Raymond, no sólo sufre una reacción inmediata a su visión, sino que queda marcada para siempre: “‘Yes,’ said the doctor, still quite cool, ‘it is a great pity; she is a hopeless idiot. However, it could not be helped; and, after all, she has seen the Great God Pan’” (MACHEN, *Pan*, 224).

peligros que están por llegar y de aquello que nos puede ocurrir a nosotros tras leer el cuento?

### 2.3.2. El desvelo de lo terrible

Se ha subrayado hasta ahora el hecho de que la narración anticipa algo, que hemos definido por su naturaleza amenazadora y su carácter negativo. Lo que espera al final de la premonición, aquello que se anticipa, es el desvelo de lo terrible. El momento en el que nuestra concepción de la normalidad simula romperse. El instante en el que se nos obliga a readaptar nuestro punto de vista, es decir, nuestra normalidad, y nos condena a rechazar la anomalía o adoptarla en este nuevo espacio. Así pues, el equilibrio de tensión entre anomalía y normalidad se lleva a cabo en un juego de espejos desarrollado a través del tiempo del relato hasta llegar a un falso punto de no retorno<sup>118</sup>. Este desvelo de lo terrible lo relacionamos con el clímax del *crescendo* que indicaba M. R. James, aunque cabe recordar que ni clímax ni *crescendo* tienen por qué darse, y tampoco existe una relación absoluta entre los dos hechos, pese a que sí sea abrumadoramente común.

“Pickman’s Model” comienza, como tantos otros relatos de Lovecraft, por el final, por un protagonista negando su locura y apuntando que, de hecho, tiene la suerte de no estarlo. Con un narrador, pues, en plena posesión de sus facultades (si debemos creerle) y con el conocimiento de la totalidad de aquello que va a ocurrir. Las razones de su (presunta y negada) locura apuntan rápidamente a la figura de Pickman, “Well, if you must hear it, I don’t know why you shouldn’t. Maybe you ought to, anyhow, for you kept writing me like a grieved parent when you heard I had began to cut the Art Club and keep away from Pickman” (LOVECRAFT, Pickman, 56), y aún más rápidamente a su obra, “Boston never had a greater painter tan Richard Upton Pickman” (57), para penetrar en la calidad y naturaleza de la misma, “You know, it takes profound art and profound insight into Nature to turn out stuff like Pickman’s. Any magazine-cover hack can splash paint around wildly and call it a nightmare or a Witches’ Sabbath or a portrait of the devil, but only a great painter can make such a thing really scare or ring true” (57), y a su terrible concepción:

---

<sup>118</sup> Falso, porque siempre se puede volver a encauzar, por forzado que sea el resultado. De nuevo, como en tantas otras instancias, lo sobrenatural explicado probablemente sea el más claro de entre los posibles ejemplos.

You know, in ordinary art, there's all the difference in the world between the vital, breathing things drawn from Nature or models and the artificial truck that commercial small fry reel off in a bare studio by rule. Well, I should say that the really weird artist has a kind of vision which makes models, or summons up what amounts to actual scenes from the spectral world he lives in [...] If I had ever seen what Pickman saw—but no! Here, let's have a drink before we get any deeper. Gad, I wouldn't be alive if I'd ever seen what that man—if he was a man—saw! (58)

Lovecraft nos ha dado ya todas las herramientas necesarias para anticipar los acontecimientos (o, por lo menos, el elemento clave de entre todos ellos). Toda esta retahíla de información, el alejamiento de Pickman, su terrorífico arte, la mimesis, la verdad y la creación, la distancia salvada o no entre realidad y ficción, la mirada y la visión de Pickman, no es más que una mera introducción general, una narración sin situación espacio-temporal específica, pero que ya nos lo ha proporcionado todo, y el resto del relato girará alrededor de ese elemento clave, pese a que la confirmación absoluta del mismo, o la verbalización textual de esa confirmación, no se dé hasta, literalmente, la última línea del cuento: las pesadillas que pinta Pickman son reales. Son reales porque la visión de Pickman de ellas es real, pero el narrador introduce otra idea que estallará al final del relato: son objetivamente reales, son reales también para ti y para mí, existen fuera de la mente y la mirada de Pickman, fuera de la tela o el papel.

La información no se nos desvela paulatinamente en la narración porque nos la proporciona el personaje en unos pocos párrafos iniciales debatiendo sobre el arte y la vida, un narrador en (supuestas) buenas facultades y pleno conocimiento de los hechos. El resto del relato es una contextualización, gracias a una analepsis (con breves interludios cuando el narrador se dirige a su interlocutor, que en el fondo es el lector) que borra, hasta cierto punto, el conocimiento con que contaba el narrador, para lograr convertirse en personaje de su propia historia. Cuenta, en fin, la historia de por qué no trata ya con Pickman, pero no aporta nuevos hechos ni nueva información, sino que aplica lo dicho a una situación exacta en un lugar exacto. Una vez puestos en situación, la noche en la que Pickman le mostró al narrador su otro estudio, el lugar “where I can catch the night-spirit of Antique horror and Paint things that I couldn't even think of” (61). Una vez en el taller, lo primero que hace el narrador es remarcar la verdad de lo dicho por Pickman, destacando desde un buen inicio el horror de las pinturas, sólo cortado por las breves

alusiones, ya apuntadas, a su mudo interlocutor: “Now, Eliot, I’m what the man in the street would call fairly “hard-boiled”, but I’ll confess that what I saw on the walls of that room gave me a bad turn. They were his pictures, you know—the ones he couldn’t paint or even shew in Newbury Street—and he was right when he said he had “let himself go”. Here—have another drink—I need one anyhow!” (63). El resto del relato no son sino, básicamente, las pormenorizadas descripciones, reacciones y reflexiones del narrador a cada una de las pinturas de Pickman en las que decide centrarse. Y todas esas descripciones, reacciones y reflexiones giran alrededor de la misma afirmación. La similitud de las bestias y figuras demoníacas con humanos y con el propio Pickman, el acercamiento escenográfico del horror a la vida mundana, las emociones muy reales que despiertan en el espectador, todos son elementos enfocados a subrayar la realidad de la ficción que pinta Pickman. Algunos párrafos son explícitos, “It was the *faces*, Eliot, those accursed *faces*, that leered and slavered out of the canvas with the very breath of life! By God, man, I verily believe they *were* alive!” (64). Otros, directamente reveladores:

It was no mere artist’s interpretation that we saw; it was pandemonium itself, crystal clear in stark objectivity. That was it, be heaven! The man was not a fantaisiste or romanticist at all—he did not even try to give us the churning, prismatic ephemera of dreams, but coldly and sardonically reflected some stable, mechanistic, and well-established horror-world which he saw fully, brilliantly, squarely, and unfalteringly. God knows what that world can have been, or where he ever glimpsed the blasphemous shapes that loped and trotted and crawled through it; but whatever the baffling source of his images, one thing was plain. Pickman was in every sense—in conception and in execution—a thorough, painstaking, and almost scientific *realist* (67).

El debate, o más bien la afirmación, respecto a la pintura real (por su materialidad como obra, por su representación de una visión y por la realidad de su modelo) de Pickman ya está cerrado. Nunca se ha abierto porque no se nos ha presentado como debate. Equiparábamos el relato de terror a un rompecabezas, aquí las piezas nos han sido ya dadas. El momento de revelación (que existe, en esa confirmación textual que cierra el relato), es redundante, porque todo ello había sido ya dicho al inicio mismo del relato. Si observamos con atención la revelación final, la frase que cierra el texto, con la fotografía tomada involuntariamente del taller de Pickman, vemos que, en realidad, no aporta nada. El desarrollo sigue siendo cíclico, pues llegaremos, por así decirlo, al punto de partida,

pero la información que se nos proporciona no es nueva (ya la hemos visto en el párrafo citado, y aparece y reaparece mientras va observando la focalizada obra de Pickman), ni tampoco es un retorno sujeto a la modificación, visto bajo una nueva luz<sup>119</sup>. Las sombras son las mismas. “Well—that paper wasn’t a photograph of any background, after all. What it shewed was simply the monstrous being he was painting on that awful canvas. It was the model he was using—and its background was merely the wall of the cellar studio in minute detail. But by God, Eliot, *it was a photograph from life*” (72). Tiene que haber un modelo, pero eso ya nos era conocido, en las continuas referencias a lo que Pickman ve, aquello que nos volvería locos. El relato se cierra, focalizándose en un único objeto material que es la prueba física, objetiva, de las visiones de Pickman que no son visiones, sino realidad.

Hallamos en esa revelación sugerida, en ocasiones hecha completamente explícita, pero usualmente no revelada en todas sus implicaciones, el hilo conductor de la tensión del relato. La narración de terror se vuelve así, en sus manifestaciones más extremas, en un ejercicio puro de dilatación temporal. De hecho, resulta fácil deducir cómo los fenómenos de ordenación y duración de la narración, ambas características que guardan relación con el tiempo (tiempo ficcional, pero también tiempo de lectura), pueden tener un papel crucial en los fenómenos que estamos describiendo. El uso de analepsis y prolepsis proporciona un recurso habitual para mostrar, de un modo u otro, el futuro, ya sea retrotrayéndose la historia desde él, avanzando hasta él desde algún punto del relato, o combinando ambos. Por su parte, la maleabilidad del tiempo, usualmente expresada en la dilación (pese que la aceleración también es un recurso habitual, especialmente en contrapunto), permite al autor modificar a conveniencia el espacio temporal entre el momento en que se revela aquello que ocurrirá y el instante en que se cumple la premonición (al fin y al cabo, el suspense es la expectación por un desenlace), desarrollando un tempo propio.

---

<sup>119</sup> Hay una excepción en este desarrollo. En un momento de su visita, el narrador oye unos ruidos que ponen en alerta a Pickman, llegando éste a desenfundar un revólver y adentrarse en el sótano. Lo hemos omitido deliberadamente para centrarnos en el elemento central del relato, pero parece seguro afirmar que los ruidos del sótano se corresponden con la bestia de la pintura que más atemoriza al narrador. Difícilmente modifica la visión de los hechos que ya teníamos, o aporta una nueva perspectiva, pero es bien cierto que reafirma las ya sólidas convicciones del lector, especialmente cuando se revela que la fotografía a la que corresponde la última pintura que ve el narrador tiene un sujeto real.



Ya hemos visto, de hecho, a lo largo del estudio, varios ejemplos de fenómenos temporales, especialmente representados en la forma de una analepsis producida tras una breve introducción<sup>120</sup>, normalmente en boca del protagonista. En sus relatos, Lovecraft no se cansa de insistirnos, una y otra vez, hasta la extenuación más absoluta y en la mayor parte de su obra, de aquello que, tarde o temprano, llegará, a veces con dolorosa exactitud, hasta el punto en que toda la trama se desvela en las primeras líneas:

It is true that I have sent six bullets through the head of my best friend, and yet I hope to shew by this statement that I am not his murderer. At first I shall be called a madman—madder than the man I shot in his cell at the Arkham Sanitarium. Later some of my readers will weigh each statement, correlate it with the known facts, and ask themselves how I could have believed otherwise than as I did after facing the evidence of that horror—that thing on the doorstep. (LOVECRAFT, Doorstep, 324)

Todos los elementos principales referidos a los acontecimientos que se nos van a desvelar están ya ahí: el asesinato que se produce, la amistad con la víctima, la mutación del fallecido, con implicaciones mentales aparentemente corroboradas por su presencia en el manicomio de Arkham, y físicas, con esa vaga referencia al horror, y finalmente la mención de su antiguo amigo como “esa cosa en el umbral”. El relato entero será, pues, una analepsis, con múltiples referencias a algo parecido a la metempsicosis, hasta llegar a su fin (que no el punto de partida, que se mantiene como indefinido, pues no sabemos exactamente qué ha sido del destino del protagonista tras el homicidio), la desvelación de que la “thing on the doorstep” era su amigo en el cuerpo de una mujer perversa, “What they finally found inside Edward’s oddly assorted clothes was mostly liquescent horror. There were bones, too—and a crushed-in skull. Some dental work positively identified the skull as Asenath’s” (357), así como que dicha mujer residía en el cuerpo de su amigo, quedando del querido compañero tan sólo un líquido que nos recuerda al final del pobre

---

<sup>120</sup> De la más sencilla de las formas, es el procedimiento que usa el Marqués de Sade con su *Justine*, poco después del inicio del libro. La introducción nos pone en situación, y tras ella se cederá la palabra a la misma Justine, cuya retrospectiva de su vida (o de las desgracias de la misma) ocupará buena parte de la novela: “—Contaros la historia de mi vida, señora—dijo la bella infortunada, dirigiéndose a la condesa—, significa mostraros el ejemplo más sorprendente de las desgracias de la inocencia, significa acusar a la mano del cielo, quejarse de la voluntad del Ser Supremo, es una especie de rebelión contra sus sagrados designios... No ve atrevo...” (SADE, 60). Tras estas declaraciones, ¿quién puede dudar que lo que descubriremos en el relato será un cúmulo de desdichas sin fin?

señor Valdemar, y certificado, muy al estilo de Lovecraft, con la frialdad científica de la odontología forense.

De un modo similar, en “The Shadow over Innsmouth” el narrador, hablando desde un futuro indeterminado, empieza el relato contando los hechos que acontecieron en un momento pasado determinado, “During the Winter of 1927–28 officials of the Federal government made a strange and secret investigation of certain conditions in the ancient Massachusetts seaport of Innsmouth” (LOVECRAFT, Innsmouth, 158), detallando con exactitud lo acaecido en esa operación, en mescolanza con la opinión pública al respecto:

Keener news-followers, however, wondered at the prodigious number of arrests, the abnormally large force of men used in making them, and the secrecy surrounding the disposal of the prisoners. No trials, or even definite charges, were reported; nor were any of the captives seen thereafter in the regular goals of the nation. There were vague statements about disease and concentration camps, and later about dispersal in various naval and military prisons, but nothing positive ever developed” (158-159).

El autor de Providence se permite las referencias a distintos tiempos en un breve espacio, en ocasiones mezclándolos hasta que son difícilmente identificables, para alimentar ese suspense, certificando las referencias a que algo terrible estaba ocurriendo en Innsmouth. “People around the country and in the nearby towns muttered a great deal among themselves, but said very little to the outer world. They had talked about dying and half-deserted Innsmouth for nearly a century, and nothing new could be wilder or more hideous than what they had whispered and hinted years before” (159). El relato retrocede paulatinamente a otros tiempos, yendo de los últimos rumores hasta aquello que ya se debatía en las cercanías de Innsmouth mucho tiempo atrás. Finalmente, el narrador mismo, ya encauzando el cuento, será el que desvelará la verdad, anticipando, por si no hubiese quedado claro, la naturaleza absolutamente horripilante de aquello que va a contar: “But at last I am going to defy the ban on speech about this thing. Results, I am certain, are so thorough that no public harm save a shock of repulsion could ever accrue from a hinting of what was found by those horrified raiders at Innsmouth” (159). La narración, así pues, termina asentándose en un tiempo que es, obviamente, el de la visita del protagonista a Innsmouth; narración que, curiosamente, también empieza por el final, “It was I who fled frantically out of Innsmouth in the early morning hours of July 16, 1927, and whose frightened appeals for government inquiry and action brought on the

whole reported episode” (160), y que requerirá, pues, de otra analepsis para establecerse en un orden cronológico natural, pese a empezar con un último retruécano temporal: “I never heard of Innsmouth till the day before I saw it for the first and—so far—last time” (160). La mayor parte del relato es una gran analepsis, sin embargo, cada pequeña frase, cada digresión referenciando lo que va a ocurrir, es una breve e inconspicua prolepsis, destinada a imbuir de fatalidad el texto. Estos inicios de los relatos de Lovecraft, a los que cabría añadir numerosos ejemplos más, son similares a aquellos donde los narradores de Poe inician los acontecimientos que ellos mismos han vivido. Como ya hemos visto, “The Tell-Tale Heart” y “The Black Cat” se abren con introducciones similares, en las que el narrador protagonista se presenta ante nosotros, dándonos pistas más o menos explícitas sobre aquello que va a ocurrir. Sea simplemente el desenlace y los hechos consumados que han llevado hasta allí, o la advertencia vaga de la posibilidad de lo terrible, siempre hay un indicio claro que justifica esos comienzos en los que inmediatamente se vuelve atrás en el tiempo, para relatarnos lo que él mismo anuncia, la muerte del viejo, “and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever” (POE, Tell-Tale, 555), o para expiar los pecados cometidos: “But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror—to many they will seem less terrible than *barroques*” (POE, Cat, 597).

Thomas Ligotti es menos proclive a este tipo de saltos temporales, pero al hacer uso de estos, voltea el juego de influencias que usualmente se da en Poe y Lovecraft. Donde ellos nos mostraban en primera instancia el futuro, mediante insinuaciones o explayándose en el resultado, Ligotti parte de un presente que acontece y de un futuro desconocido, salvo por el pasado que lo prefigura. El mecanismo es similar, sin embargo, el futuro es brumoso, y sólo somos capaces de intuirlo a través de los hechos ya acontecidos. “Alice’s Last Adventure” es, al igual que los relatos anteriores, una confesión, del mismo modo que es también una retrospectiva vital. Las migas de pan que ese pasado nos deja van a ser las semillas que nos permiten avanzar los acontecimientos antes de que éstos ocurran: el carácter y fechorías del pequeño Preston, “Preston gained a reputation as a champion

of misbehavior and an adventurer who looked beneath the surface of everyday things—pools of rain-water, tarnished mirrors, moonlit windows—to discover a stunning sortilege, usually with the purpose of stunning in turn his perennial foe: the dictatorial world of adulthood” (LIGOTTI, Alice, 28); el engendramiento de la protagonista como Alicia, “To put it briefly, father had the blood of a child coursing through his big adult body, flooding with fancy the overly sophisticated brain of Foxborough College’s associate professor of philosophy. Typical of his character was a love for the books of Lewis Carroll, and thus the genesis of my name” (28); y la mirada que su progenitor le proporcionó no sólo de la literatura, sino del mundo:

“See, honey,” he would say while rereading *Through the Looking-Glass* to me, “see how smart little Alice right away notices that the room on the other side of the mirror is not as ‘tidy’ as the one she just came from. Not as *tidy*,” he repeated with professional emphasis but chuckling like a child, a strange little laugh that I inherited from him. “Not tidy. We know what *that* means, don’t we?” [...] And I did know what *that* meant. I felt intimations of a thousand misshapen marvels—of things going haywire in curious ways, of the edge of the world where an endless ribbon of road continued into space by itself, of a universe handed over to new gods. (29)

La narradora decide cerrar, en un cierto punto, su mirada hacia el pasado lejano. “Oh, those years, those years. So much for the past” (30). Demasiado tarde, pues éste ya ha contaminado el presente (que no es exactamente presente, sino el último año de vida de la autora), de una forma sutil y poco explícita, pero suficiente como para generar el deseado suspense. Y las declaraciones a renglón seguido de ella misma no hacen sino confirmar las sospechas:

At present I would like to deal with just a single year, the one ending today—about an hour from now, judging by the clock that just chimed eleven p.m. from the shadows on the other side of this study. During the past three hundred and sixty-five days I have noticed, sometimes just barely, an accumulation of curiouser and curiouser episodes in my life. A lack of tidiness, one might say, which may be partly due to the fact that I’ve been drinking rather heavily again (30).

Es la misma línea de premonición que expresa “Mad Night of Atonement” (subtitulada *A Future Tale*), cuyo inicio se sitúa en el momento de la desaparición del Dr Francis Haxhausen: “Once more from the beginning; once more until the end. You know who Dr

Francis Haxhausen was and how his disappearance affected the scientific world” (LIGOTTI, *Atonement*, 103). Eso parece ser todo, mientras el narrador detalla los efectos de su ausencia. Pero el relato es uno donde el presente (o más bien el futuro) acapara la atención del narrador. La pequeña introducción, ejerciendo como una especie de prólogo, no es sino un ejercicio de síntesis en el que es la vuelta del doctor la que nos marca el devenir de los acontecimientos: “He was now quite a different man, shaking the hands of old friends and smiling with a warmth that was entirely out of character [...] It was not long, however, before the inevitable conclusion had to be drawn: the unfortunate man had lost his reason, gone mad from years of overwork in the service of his calling” (104). Algo terrible ha ocurrido en ese espacio de tiempo indeterminado, una elipsis que nunca se nos llega a revelar en su totalidad, y ese pasado ejerce una influencia explícita en el futuro (que se nos presentará en la forma de “a typical performance in a typically out-of-date movie theater in a typical town” (107)). La semilla del suspense y el efecto anticipatorio se establecerán definitivamente con una referencia que cierra esta breve primera parte de retrospectiva (a la que seguirá otra antes de llegar al escenario donde sucederán los acontecimientos). “Indeed, Dr Haxhausen fought to preserve his freedom with very good reason, for he required a great deal of it—freedom, not reason—to pursue his plans for the future” (104).

Como vemos, ambos relatos establecen la certeza de algún tipo de terrible acontecimiento sin desvelarlo, difiriendo de los desenlaces perfectamente anunciados deliberadamente escogidos de Poe. Una vez el resultado está ya delineado, los espacios de dilación cobran una nueva dimensión en la que se subraya especialmente la inevitabilidad. Entre la anunciación del acontecimiento y su ejecución yace un páramo temporal donde se da el suspense. Lo terrible, en ocasiones, no es tanto el hecho como la espera de lo que debe pasar: “Why does it take so long, why *does* it take so long? Mrs. Smith thought; she stood up again and walked across the room nervously to look out the window; Mr. Jones was just coming up the front steps and he looked up and saw her and waved. Why does it take so long? She thought again, and turned and said to her husband, ‘Well?’” (JACKSON, *Honeymoon*, 782-783). El marido de la señora Smith, si debemos hacer caso a las insinuaciones que se nos dan a lo largo del relato, a los mismos comentarios de sus vecinos, es un asesino de mujeres. La narración se vuelve entonces en esa espera interminable para la señora Smith, aguardando a que el señor Smith haga lo que debe

hacer<sup>121</sup>. Este tipo de espera de lo inevitable, una vez marcado el punto de llegada, se explota con fruición.

Los relatos se construyen, entonces, sobre esta suspensión, algunos de un modo casi absoluto. Esto es particularmente cierto en algunos textos dominados por esa premonición inicial y en los cuales los eventos se dedican esencialmente a llenar ese hueco hasta el cumplimiento de la profecía, novelas enteras como la ya mentada *The Sundial*. En la narrativa más breve, ya habíamos visto cómo el narrador de “The Cask of Amontillado” es explícito en sus intenciones. La anunciación diáfana del asesinato en el primer compás del relato convierte el resto de la narración en un tiempo en suspensión, donde el autor juega constantemente con la aplicación de pausas. El lector difícilmente puede sentirse engañado, pues el protagonista no sólo es explícito respecto a su final, sino también con relación a su desarrollo. “*At length I would be avenged*” (POE, Amontillado, 848), afirma Montresor, y pese a que se refiere a la preparación minuciosa del asesinato para impedir ser descubierto, no es menos cierto que esa calma en la desdicha se aplica también al ritmo narrativo. Vemos esas intenciones que el mismo Montresor tiene de ralentizar las cosas con las líneas de diálogo. El asesino nos ha mostrado sus claras intenciones, y se regodea en nuestro conocimiento (su conocimiento) de lo que va a ocurrir. Es una ironía de la que Fortunato no participa y, por ello mismo, tanto más irónica. El diálogo con el que el narrador tienta a su víctima, con la reticencia fingida de Montresor y la ansiedad que despierta en Fortunato, es el patrón perfecto de esa dinámica. Es, en otro giro irónico, Fortunato el que se empuja a sí mismo hacia la desgracia. Citamos de forma extensa unas líneas de diálogo, para poder observar todas las dinámicas en juego, así como hasta qué punto la conversación, con sus digresiones y retornos, retrasa intencionadamente lo inevitable:

“Amontillado!”

“I have my doubts.”

“Amontillado!”

“And I must satisfy them.”

---

<sup>121</sup> La respuesta del supuesto marido asesino a la apelación de la señora Smith deja abierto el cuento: “‘I suppose so,’ Mr. Smith said, and got up wearily from the couch” (783).

“Amontillado!”

“As you are engaged, I am on my way to Luchesi. If any one has a critical turn, it is he. He will tell me —”

“Luchesi cannot tell Amontillado from Sherry.”

“And yet some fools will have it that his taste is a match for your own.”

“Come, let us go.”

“Whither?”

“To your vaults.”

“My friend, no; I will not impose upon your good nature. I perceive you have an engagement. Luchesi —”

“I have no engagement; — come.”

“My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold with which I perceive you are afflicted. The vaults are insufferably damp. They are encrusted with nitre.”

“Let us go, nevertheless. The cold is merely nothing. Amontillado! You have been imposed upon. And as for Luchesi, he cannot distinguish Sherry from Amontillado” (849).

El desarrollo, sin duda humorístico, se reproduce de forma similar varias veces antes de llegar al lugar exacto que será la tumba de Fortunato, convirtiendo esta parte del relato prácticamente en un constante diálogo salpicado de brevísimas fases descriptivas, con la víctima apresurándose hacia su propia muerte y Montresor amagando una vuelta que nunca, evidentemente, se dará: “‘Come,’ I said, with decision, ‘we will go back; your health is precious. You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was. You are a man to be missed. For me it is no matter. We will go back; you will be ill, and I cannot be responsible’” (850); “‘The nitre!’ I said; ‘see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river’s bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough—’” (851). Y a la que siguen las réplicas de Fortunato insistiendo en seguir adelante: “‘Enough,’ he said; ‘the cough is a mere nothing; it will not kill me. I shall not die of a cough’” (850); “‘It is nothing,’ he said; ‘let us go on’” (851). Hasta el proceso de emparedamiento del infeliz toma un cariz artificialmente largo; tanto, que se desarrolla en cuatro etapas, cada una

de ellas interrumpida por un breve alto, donde el relato se detiene para hacer una observación, para narrar la pausa que el mismo Montresor realiza, o ambas cosas a la vez:

I had scarcely laid the first tier of the masonry when I discovered that the intoxication of Fortunato had in a great measure worn off. The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was *not* the cry of a drunken man. There was then a long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hearken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones. When at last the clanking subsided, I resumed the trowel, and finished without interruption the fifth, the sixth, and the seventh tier. The wall was now nearly upon a level with my breast. I again paused, and holding the flambeaux over the mason-work, threw a few feeble rays upon the figure within (853).

Y serán los ruidos de Fortunato los que interrumpirán el trabajo del protagonista en el último tramo del emparedamiento, alargándolo la postrera piedra, la que sellará completamente al infeliz: “It was now midnight, and my task was drawing to a close. I had completed the eighth, the ninth, and the tenth tier. I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position” (853). La tumba se sellará en el último párrafo del relato.

En “The Cask of Amontillado”, la dilación se extiende por todo el cuento, pero ésta puede verse encapsulada de forma más específica en momentos muy concretos de una narración. “The Renegade” cuenta con un simple instante, aparentemente banal (pero que será el detonante de la historia), que la trama alarga intencionadamente. El relato, temporalmente, se detiene (o avanza de forma extremadamente lenta), cada vez que una implicación nueva (una nueva anticipación) se añade a la ecuación. La tranquilidad inicial es rota, en primera instancia, por una llamada telefónica. “Everything was going smoothly, although half-an-hour late, when the telephone rang” (JACKSON, *The Renegade*, 58). Por supuesto, tan sólo hay la insinuación del contratiempo que supondrá la llamada. No se ahonda en la gravedad de la situación, pues ésta aún es desconocida y se revelará gradualmente, pero la implicación ya está ahí, a partir de esa llamada las cosas dejarán de ir correctamente. La llamada, claro, traerá la desgracia. Sin embargo, antes de permitir que su personaje responda, Jackson nos intercala líneas que, pese a proporcionar



información, son, a todas luces, banales: “The Walpoles were on a party line, and Mrs. Walpole usually let the phone ring her number twice before concluding that it was really their number; this morning, before nine o’clock, with Mr. Walpole not half-through his breakfast, it was an unbearable intrusion, and Mrs. Walpole went reluctantly to answer it. “Hello,” she said forbiddingly” (58). Cuando la voz al otro lado de la línea le pregunta si tiene perro y si se trata de un sabueso marrón y negro, la narración se embarca en otra enorme (relativamente) digresión, concentrada en la forma de un largo paréntesis:

With the word *dog* Mrs. Walpole, in the second before she answered, “Yes,” comprehended the innumerable aspects of owning a dog in the country (six dollars for spaying, the rude barking late at night, the watchful security of the dark shape sleeping on the rug beside the double-decker beds in the twins’ room, the inevitability of a dog in the house, as important as a stove, or a front porch, or a subscription to the local paper; more, and above any of those things, the dog herself, known among the neighbors as Lady Walpole, on an exact par with Jack Walpole or Judy Walpole; quiet, competent, exceedingly tolerant), and found in none of them a reason for such an early morning call from a voice which she realized now was as irritable as her own (58-59).

Algo similar ocurre cuando se revela que el perro ha matado las gallinas del vecino, tras lo cual la protagonista se muestra escéptica, exigiendo al interlocutor que explique la situación, así como cuando el testimonio de un vecino parece confirmar la culpabilidad del perro de los Walpole, tras lo que la señora Walpole se pone a pensar en la relación con su vecino. El golpe final llegará con la insinuación (bastante evidente, por otra parte) de que el perro debe ser sacrificado.

“The dog,” the voice said. “You’ll have to do something about the dog.”

A sudden unalterable terror took hold of Mrs. Walpole. Her morning had gone badly, she had not yet had her coffee, she was faced with an evil situation she had never known before, and now the voice, its tone, its inflection, had managed to frighten Mrs. Walpole with a word like “something.” (60)

La expresión hablaba por sí sola, y la misma señora Walpole pone el acento en ese “algo” que supone una mera deferencia, un eufemismo. Sin embargo, decide seguir alargando la agonía, y nunca se verbaliza claramente durante la conversación el hecho de que el perro debe ser sacrificado, a pesar de que las palabras de un interlocutor, y la resistencia del otro, lo hagan evidente. A diferencia de en sus manifestaciones más explícitas, donde se

nos verbaliza punto por punto lo terrible, Jackson aguanta aquí el pulso a la impaciencia, no desvelando más de lo necesario, dando pie, incitando casi, a través de estas digresiones que se dan tras cada nueva pieza de información proporcionada, a las elucubraciones del lector, que tan sólo ve, a lo lejos y de forma borrosa, el inevitable desenlace atroz acercándose, haciéndose cada vez más claro.

Shirley Jackson muestra una gran habilidad encerrando este tipo de dinámicas temporales en narraciones más extensas. En una escena concreta de *The Haunting of Hill House*, un acontecimiento espeluznante nos es relatado con un tempo peculiar, donde destacan especialmente las dinámicas de aceleración/desaceleración que se ponen en liza, pero donde también se remarca esa anticipación inevitable. De hecho, ambos fenómenos se retroalimentan. El fragmento que nos interesa empieza cuando Eleanor, la protagonista, toma conciencia de un extraño sonido. “‘I’m here, what *is* it?’—and then heard, clearly for the first time, although she had been hearing it ever since she awakened. ‘What *is* it?’ she whispered” (JACKSON, Hill House, 332). Desde este instante hasta el final de la escena, hay dos pausas relevantes, ambas ejecutadas porque el ruido mismo se detiene, pero sólo para volver con fuerzas renovadas y acelerar nuevamente los acontecimientos. De hecho, dentro de la habitación donde se encuentran los dos personajes, desde donde se desarrolla el punto de vista, poco o nada sucede, y todos los acontecimientos, todas las acciones, se dan tras la puerta, en el pasillo. Dentro, la respiración se sostiene en base a diálogos entrecortados intercalados por piezas descriptivas, especialmente del pensamiento de Eleanor. Así pues, antes de la primera pausa, la descripción de lo que ocurre afuera, “‘Something is knocking on the doors,’ Theodora said in a tone of pure rationality. / ‘That’s all. And it’s down near the other end of the hall’” (332) con especial atención a la distancia a la que se encuentra el fenómeno anormal, se intercala con la descripción del sonido en sí, que no sólo es usada por motivos estéticos, con el fin de mostrar la anormal naturaleza del ruido, o como modo de pausar el momento, sino que también es aprovechada para mostrar su acercamiento paulatino: “‘It sounded, Eleanor thought, like a hollow noise, a hollow bang, as though something were hitting the doors with an iron kettle, or an iron bar, or an iron glove. It pounded regularly for a minute, and then suddenly more softly, and then again in a quick flurry, seeming to be going methodically from door to door at the end of the hall’” (333) Y se puede observar cómo el mismo fenómeno está imponiendo un ritmo de acción, un método del ruido, si se puede

llamar así. La descripción es, en gran parte, como ya apuntábamos, descripción de acción, pese a que Eleanor sólo pueda trabajar para proyectar los acontecimientos con el sonido de los golpes. Cuando el sonido infernal ya está muy cerca, “It was louder, it was deafening, it struck against the door next to them” (333), Eleanor grita, a lo que sigue una breve pausa rota súbitamente (literalmente a media frase) de nuevo por el ruido ensordecedor: “It started again, as though it had been listening, waiting to hear their voices and what they said, to identify them, to know how well prepared they were against it, waiting to hear if they were afraid. So suddenly that Eleanor leaped back against the bed and Theodora gasped and cried out” (334). Hasta que el ruido se desvanece de nuevo, y entonces el narrador entra en la cabeza de Eleanor a todos los niveles: sensitivo, emocional y racional.

She did not quite know what to do, although she believed that she was thinking coherently and was not unusually frightened, not more frightened, certainly, than she had believed in her worst dreams she could be. The cold troubled her even more than the sounds; even Theodora’s warm robe was useless against the icy little curls of fingers on her back. The intelligent thing to do, perhaps, was to walk over and open the door; that, perhaps, would belong with the doctor’s views of pure scientific inquiry. Eleanor knew that, even if her feet would take her as far as the door, her hand would not lift to the doorknob; impartially, remotely, she told herself that no one’s hand would touch that knob; it’s not the work hands were made for, she told herself. (334)

Son los acontecimientos en sí los que imponen los periodos de ruido y de silencio (aceleración y dilación), sin embargo, es el manejo de los mismos, la alternancia entre la descripción de acción fuera, porque se debe transmitir la cercanía paulatina del peligro, y la descripción emocional dentro, también descripción sensorial que genera reacción emocional, que detiene el instante dentro de la habitación, lo suspende, reduciendo la acción al mínimo, lo que le da a la escena su peculiar ritmo.

Pero todos estos efectos temporales perderían parte de su sentido si no se vislumbrara el final, si no se nos incidiera constantemente en el desvelo de lo terrible. Los fenómenos de tiempo modifican la llegada de lo inevitable, mientras el relato se dedica a proporcionar elementos que permitan al lector resolver un rompecabezas cada vez más explícito respecto a lo terrible que aguarda al final. Cada conexión que la narración realiza acentúa, además, ese acercamiento paulatino y esa inevitabilidad. Se trata de una confluencia que

no se aleja en exceso de la dinámica narrativa de los relatos detectivescos, con los que ya hemos trazado conexiones anteriormente, y en la que el lector canaliza los datos que le son proporcionados, piezas de un rompecabezas cuya resolución se dilata en el tiempo hasta hallar el desvelo de lo terrible.

En “The Picture in the House” la determinación de lo terrible se inicia, de hecho, muy pronto, en un movimiento, como hemos podido observar anteriormente, claramente Lovecraftiano, pues el relato empieza con una detallada contextualización, primero de las casas de Nueva Inglaterra, que el narrador compara con los lugares más tenebrosos de la tierra, afirmando que “the true epicure in the terrible, to whom a new thrill in unutterable ghastliness is the chief end and justification of existence, esteems most of all the ancient, lonely farmhouses of backwoods New England; for there the dark elements of strength, solitude, grotesqueness, and ignorance combine to form the perfection of the hideous” (LOVECRAFT, Picture, 206), y luego de los seres (pues ya casi no son hombres) que las habitan “In such houses have dwelt generations of strange people, whose like the world has never seen. Seized with a gloomy and fanatical belief which exiled them from their kind, their ancestors sought the wilderness for freedom” (207). El relato divaga por estas descripciones, hechas de un modo genérico, indeterminado, hasta detenerse, y empezar a narrar los acontecimientos que propiamente corresponden al cuento. La primera frase es demoledora, porque relaciona todas las perversiones anteriormente pronunciadas, las implicaciones que comportan, con el aquí y el ahora: “It was to a time-battered edifice of this description that I was driven one afternoon in November, 1896, by a rain of such chilling copiousness that any shelter was preferable to exposure” (208). El lector tiene ya una terrible pieza del rompecabezas en la cabeza, acerca de las casas y, lo que aquí nos importa realmente, de la gente que las habita. El relato seguirá martilleando su atmósfera de terror y decadencia, de inquietud y de pavor, con referencias constantes a las emociones que suscita el entorno en el que se encuentra el protagonista. Sin embargo, el momento clave del relato, que es también la aparición de un elemento que se hará recurrente, es el hallazgo por parte del narrador y protagonista de un misterioso libro: “The first object of my curiosity was a book of medium size lying upon the table and presenting such an antediluvian aspect that I marveled at beholding it outside a museum or library [...] When I opened to the title page my wonder grew even greater, for it proved to be nothing less rare than Pigafetta’s account of the Congo region, written in Latin from

the notes of the sailor Lopez and printed in Frankfort in 1598” (210). El momento cubre todas las bases: una minuciosa descripción (que hemos recortado) de un libro que habla de asuntos prohibidos, pertenecientes a un pasado ya muy lejano, casi olvidado; un origen marcado, con un lugar y un tiempo, autor y testigo, una combinación de información que otorga verosimilitud al conjunto; y finalmente un dibujo concreto, que será la principal fuente de temor del cuento: “What annoyed me was merely the persistent way in which the volume tended to fall open of itself at Plate XII, which represented in gruesome detail a butcher’s shop of the cannibal Anziques. I experienced some shame at my susceptibility to so slight a thing, but the drawing nevertheless disturbed me, especially in connection with some adjacent passages descriptive of Anzique gastronomy” (210). La llegada al libro es extremadamente maniquea. No sólo es captado por casualidad, sino que se sigue abriendo, como por arte de magia, por una página concreta, solo una, pero logra el objetivo de implantar esa imagen en la cabeza del protagonista y, con ello, del lector.

La aparición de un segundo personaje, el dueño de la casa (y debemos recordar la información que se nos ha dado respecto a los habitantes de ese lugar), es otra pieza del enigma que sabemos que se está desarrollando. Su presencia, y especialmente su reacción a los contenidos del libro, son el *crescendo* que el relato necesita a medida que se acerca a su fin. La tensión incrementa y el futuro conflicto se presenta ya con toda claridad cuando ese hombre extraño lleva al protagonista (y al lector) a esa ilustración número doce, que vuelve a aparecer por voluntad del dueño de la casa. “‘B’ut naow I’ll shew ye the best un—over here nigh the middle—’ The old man’s speech grew a trifle thicker and his eyes assumed a brighter glow; but his fumbling hands, though seemingly clumsier than before, were entirely adequate to their mission. The book fell open, almost of its own accord and as if from frequent consultation at this place, to the repellent twelfth plate shewing a butcher’s shop amongst the Anzique cannibals” (215). Y el terror se intensifica cuando es el mismo hombre extraño el que explica las sensaciones que le produjo la visión del dibujo:

Queer haow a *cravin’* gits a holt on ye—As ye love the Almighty, young man, don’t tell nobody, but I swar ter Gawd thet picter begun ta make me *hungry fer victuals I couldn’t raise nor buy*—here, set still, what’s ailin’ ye?—I didn’t do nothin’, only I wondered haow ‘twud be ef I *did*—They say meat makes blood an’ flesh, an’ gives ye new life, so I

wondered ef ‘twudn’t make a man live longer an’ longer ef ‘twas *more the same*—” But the whisperer never continued (216-217).

Aquí detiene Lovecraft el relato, está cerca de alcanzar el punto más álgido, y lo mantiene durante algunas líneas antes de revelar el acontecimiento que dará sentido al resto, un elemento que unirá de forma indudable las piezas de un rompecabezas casi ya resuelto por el lector. De hecho, ya resuelto, pero que no se atreve a reconocer, a asumir, hasta que se vea obligado por el desvelo de lo terrible. Aquello que decantará la balanza es una minucia apenas sin importancia; en palabras del mismo narrador, “a very simple though somewhat unusual happening” (217): “As the old man whispered the words ‘*more the same*’ a tiny spattering impact was heard, and something shewed on the yellowed paper of the upturned volume. I thought of the rain and of a leaky roof, but rain is not red” (217). Como reflejando ese inicio descriptivo de una lúgubre Nueva Inglaterra que la situación geográfica del relato acercaba al lector, la sangre sobre el papel, arrastrando tras ella todo lo que ha ocurrido a lo largo del relato, dota de inmediatez al terror que representa el dibujo. Lovecraft acentúa esa actualización, esa brusca afirmación en el presente de algo que era pasado, con el tinte que le proporciona la sangre: “On the butcher’s shop of the Anzique cannibals a small red spattering glistened picturesquely, lending vividness to the horror of the engraving” (217). El resto, con el protagonista alzando la cabeza para descubrir en el techo una mancha carmesí, es redundante, un mero estertor más de suspense antes del rimbombante final. La gota de sangre sobre el papel es el clímax, la pieza que faltaba para que se diese el desvelo de lo terrible.

Es en la culminación de esta acumulación de información, en ocasiones obviamente determinada, pero en otras tantas aparentemente inocente, que se da al lector a través de pistas, sin que haya necesariamente interrelación entre ellas, para que un último fragmento permita resolver el rompecabezas y marcar definitivamente la sentencia, cuando se produce el desvelo de lo terrible. Lo que hay en el camino puede resultar ambiguo, abstruso, confuso y hasta molesto, pero forma, poco a poco un dibujo cada vez más claro de aquello que ocurrirá y determina el final, construyendo así el suspense de la anticipación.

“The Lottery” cree en esa ambigüedad intermedia, y la estira hasta romperla. No hay pistas en este relato de Shirley Jackson (probablemente su cuento más famoso o, por lo

menos, el más polémico), o, maticemos, no las hay hasta bien entrados en la narración. Siguiendo otro de los cánones del género, totalmente opuesto al observado en “The Picture in the House”, el cuento empieza en la más absoluta normalidad, de hecho, en una normalidad extremadamente agradable, casi idílica:

The morning of June 27<sup>th</sup> was clear and sunny, with the fresh warmth of a full-summer day; the flowers were blossoming profusely and the grass was richly green. The people of the village began to gather in the square, between the post office and the bank, around ten o'clock; in some towns there were so many people that the lottery took two days and had to be started on June 26<sup>th</sup>, but in this village, where there were only about three hundred people, the whole lottery took less than two hours, so it could begin at ten o'clock in the morning and still be through in time to allow the villagers to get home for noon dinner (JACKSON, *The Lottery*, 227).

La lotería forma también parte de esa normalidad, como queda muy claro y así se subrayará en distintos momentos del texto (en lo que se transformará en una crítica a la tradición), y además queda revestida de un tono positivo para el lector, por su relación con esa mañana clara de verano. El tono se mantendrá hasta pasados prácticamente dos tercios del relato, pues, salvo algunas muestras de nerviosismo que no se nos muestra necesariamente como negativo, y que bien podría ser la excitación o las ganas de obtener algo en lo que el lector aún supone una lotería “normal”, nada parece ser preludio de la tragedia. No hasta que la señora Hutchinson emite su primera queja: “Then the voices began to say, ‘It’s Hutchinson. It’s Bill,’ ‘Bill Hutchinson’s got it.’ [...] People began to look around to see the Hutchinsons. Bill Hutchinson was standing quiet, staring down at the paper in his hand. Suddenly, Tessie Hutchinson shouted to Mr. Summers, ‘You didn’t give him time enough to take any paper he wanted. I saw you. It wasn’t fair!’” (233).

En este instante es cuando definitivamente el lector ve que algo no anda bien, que el destino que aguarda a aquél que gana la lotería no es precisamente positivo. ¿Por qué, si no, iba a rebelarse de tal modo la señora Hutchinson? No es el tipo de anticipación explícita que hemos visto en otros ejemplos, tan sólo esa vaga sensación de fatalidad que describíamos al comienzo, aquella amenaza que pende sobre el relato (en este caso, sobre la familia Hutchinson). La inevitabilidad se acrecienta con las protestas de la madre de familia, que nos muestran lo fútil, nos cercioran de que aquello que puede ocurrir (a estas alturas, hasta el lector menos avisado ya se habrá dado cuenta de que, en ningún caso,

algo positivo), debe ocurrir, y cada vez que se intercala una protesta de la madre, el relato pasa de largo, bien con una respuesta tajante (“Be a good sport” (233), le pide la señora Delacroix, tras la primera protesta), o directamente desestimándolo, haciendo ver que nada ha ocurrido, y saltando el relato directamente al avance de la lotería, mostrando que su curso, el curso del destino y la fatalidad que marca esa lotería inevitable, permanece inalterado. Por todas sus protestas y angustia, la madre recibe una única respuesta: el avance inexorable de los acontecimientos.

‘I tell you it wasn’t *fair*. You didn’t give him time enough to choose. *Everybody* saw that.’

Mr. Graves had selected the five slips and put them in the box, and he dropped all the papers but those onto the ground, where the breeze caught them and lifted them off.

‘Listen, everybody,’ Mrs. Hutchinson was saying to the people around her.

‘Ready, Bill?’ Mr. Summers asked, and Bill Hutchinson, with one quick glance around at his wife and children, nodded. (234)

Y cuando cada uno de los miembros de la familia debe volver a coger una papeleta, Jackson se permite el lujo de mantener la tensión, aguanta el pulso del relato, lo mantiene en suspensión, al narrar, uno a uno, el nombramiento y el acto de sustraer el papel. Con ello logra dilatar el tiempo, de un modo similar a como hemos visto ya en otros ejemplos, sedimentando así la tragedia en el lector. Aguantamos la respiración porque no sabemos a quién le ocurrirá el castigo, pero especialmente porque sabemos que ocurrirá un castigo, sabemos que a aquel que tenga la mala suerte de sacar la papeleta escogida le aguarda lo terrible, lo innombrable. Así es como, pues, se puede dejar en duda la certeza de lo terrible, no hay concreción en aquello que ocurrirá, salvo en que sabemos que será, previsiblemente, vistas las reacciones, horrible, es de este modo en el cual la fatalidad actúa: el acontecimiento sospechado, el acontecimiento negativo, el acontecimiento inevitable. El suspense no se construye aquí en base a la duda, sino en base a la certeza de lo inevitable, de ahí que los efectos temporales sean tan importantes, pues son los que mantienen la tensión. La duda puede influir o acrecentar, pero no gobernar el efecto. El destino final de la desdichada (Tessie, la señora Hutchinson) no se desvelará hasta los últimos compases del relato:

Although the villagers had forgotten the ritual and lost the original black box, they still remembered to use stones. The pile of stones the boys had made earlier was ready; there



were stones on the ground with the blowing scraps of paper that had come out of the box. Mrs. Delacroix selected a stone so large she had to pick it up with both hands and turned to Mrs. Dunbar. ‘Come on,’ she said. ‘Hurry up.’

Mrs. Dunbar had small stones in both hands, and she said, gasping for breath, ‘I can’t run at all. You’ll have to go ahead and I’ll catch up with you.’

The children had stones already, and someone gave little Davy Hutchinson a few pebbles (235).

Uno de los cuentos más bellos y tenebrosos de Poe, “Ligeia”, hace lo propio con el desvelo de lo terrible. El relato no podría ser más apropiadamente nombrado, al igual que otras narraciones de Poe que llevan nombre de mujer, como “Berenice” o “Morella”, pues es ésta realmente una narración sobre Ligeia, que gira en torno a todos los aspectos de su persona. Más allá de una apertura que lidia con el narrador, hablando ya desde los recuerdos que se le presentan en su vejez, el relato, antes y después de su muerte, trata sobre ella, física y psicológicamente. Precisamente la descripción física, en concreto la de dos de sus características, el cabello azabache y la peculiaridad de sus profundos ojos<sup>122</sup>, que podría parecer superficial, resulta un elemento clave del cuento, pues será la llave para discernir textualmente su resurrección.

I examined the contour of the lofty and pale forehead—it was faultless—how cold indeed that word when applied to a majesty so divine!—the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples; and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, “hyacinthine!” [...] And then I peered into the large eyes of Ligeia. [...] They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. Yet it was only at intervals—in moments of intense excitement—that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was

---

<sup>122</sup> Los ojos como la última pista que significa, que representa, lo terrible, son usados también en uno de los relatos de Lovecraft: “The object was nauseous; a filthy whitish gorilla thing with sharp yellow fangs and matted fur. It was the ultimate product of mammalian degeneration; the frightful outcome of isolated spawning, multiplication, and cannibal nutrition above and below the ground; the embodiment of all the snarling chaos and grinning fear that lurk behind life. It had looked at me as it died, and its eyes had the same odd quality that marked those other eyes which had stared at me underground and excited cloudy recollections. One eye was blue, the other brown. They were the dissimilar Martense eyes of the old legends, and I knew in one inundating cataclysm of voiceless horror what had become of that vanished family; the terrible and thunder-crazed house of Martense” (LOVECRAFT, *Lurking*, 373). La revelación es tal que, como ocurre habitualmente en las narraciones del autor de Providence, vuelve loco al protagonista.

her beauty—in my heated fancy thus it appeared perhaps—the beauty of beings either above or apart from the earth—the beauty of the fabulous Houri of the Turk. The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The “strangeness,” however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the *expression* (POE, Ligeia, 263-264).

Poe aprovecha, de hecho, ya la figura misma de Ligeia para introducir la anomalía:

“There is no exquisite beauty,” says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, ‘without some *strangeness* in the proportion.’ Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity—although I perceived that her loveliness was indeed “exquisite,” and felt that there was much of “strangeness” pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of “the strange” (263).

Sin embargo, el verdadero suspense se inicia tras su muerte, porque en ella empieza lo terrible, su resurrección, así como también la anticipación de la misma. Tras el conocido “The Conqueror Worm”, y justo antes de fallecer, Ligeia pronuncia unas palabras de Ganvill. Lo hace en dos ocasiones (tres, si contamos que es la misma cita que encabeza el cuento), y en esa recurrencia hay una anticipación, pues pese a ser las mismas palabras, las actitudes son distintas. La primera vez lo exclama en la desesperación de la agonía:

“O God!” half shrieked Ligeia, leaping to her feet and extending her arms aloft with a spasmodic movement, as I made an end of these lines— “O God! O Divine Father!— shall these things be undeviatingly so?—shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who—who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, *nor unto death utterly*, save only through the weakness of his feeble will” (269).

La segunda son unas últimas voluntades, más bien un juramento:

And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of Death. And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill—“*Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will*” (269).

La cita de Ganvill establece, ya desde el inicio del cuento, obviamente, pero más concretamente en este punto del relato, justo antes de la muerte de Ligeia, que llegará su resurrección. Por supuesto, puede que no sea una certeza en este punto, una mera insinuación, pero una insinuación que irá cobrando forma hasta que ocurra lo inevitable. Desde el trágico fallecimiento de Ligeia hasta la muerte de la segunda mujer del narrador, Rowena, la primera es una sombra que se cierne sobre esa habitación a la que Poe dedica una amplia porción de su breve relato, y sobre la relación con su nueva mujer. Que se cierne, en fin, sobre el protagonista y su visión, hechizándolo, modificándola o no, hecho que resulta ambiguo y quedará abierto al final del relato.

Cuando Lady Rowena también fallece, la muerte de la una y la resurrección de la otra se funden como si fueran un único acto. Poe dedica varias líneas a los ruidos del supuesto cadáver, a los miedos y visiones equívocas del protagonista, al recuerdo imperante y recurrente de Ligeia, todos elementos que conducen a verla resucitada. Ligeia es, al fin, muerta ya, si es que llega a hacerlo, la mujer que yace en la cama del narrador, la imagen en un espejo cuyo nombre es Rowena y Ligeia la figura borrosa que, a través del cedazo de la visión del protagonista, irá tomando cuerpo en la incauta mujer, resucitando doblemente, en el cuerpo que posee y en el alma que vuelve, porque la voluntad de Ligeia no tiene nada de débil:

There was a mad disorder in my thoughts—a tumult unappeasable. Could it, indeed, be the *living* Rowena who confronted me? Could it indeed be Rowena *at all*—the fair-haired, the blue-eyed Lady Rowena Trevanion of Tremaine? Why, *why* should I doubt it? The bandage lay heavily about the mouth—but then might it not be the mouth of the breathing Lady of Tremaine? And the cheeks—there were the roses as in her noon of life—yes, these might indeed be the fair cheeks of the living Lady of Tremaine. And the chin, with its dimples, as in health, might it not be hers?—but *had she then grown taller since her malady*? What inexpressible madness seized me with that thought? One bound, and I had reached her feet! Shrinking from my touch, she let fall from her head the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; *it was blacker than the wings of the midnight!* And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never—can I never be mistaken—these are the full, and the black, and the wild eyes—of my lost love—of the lady—of the LADY LIGEIA!” (277).

En ocasiones se produce un vacío entre la revelación para el lector y la revelación explícita, por breve que sea, donde el suspense alcanza su cénit. Cuando el momento de revelación para el lector precede al momento de revelación del texto, es decir, cuando hay algún elemento que funciona como una revelación implícita para el lector, tras la cual hay una revelación explícita, entendida como la explicitación textual de lo que ha ocurrido, se genera en ese espacio una burbuja de tensión donde se da el apogeo de lo insoportable y se explota hasta la extenuación la inevitabilidad de lo terrible<sup>123</sup>. Hemos visto, de hecho, este espacio ya, pese a lo breve que resulta en ocasiones. La totalidad de las insinuaciones que el narrador de “Ligeia” realiza respecto a su resurrección se confirman para el lector con lo imposible de su negra cabellera, diametralmente opuesta a la de Lady Rowena y ligada irremediabilmente, en el imaginario del narrador y también, a estas alturas, al del lector, a Ligeia<sup>124</sup>, pero entre el signo inequívoco de la resurrección y su explícita afirmación textual, que son literalmente las palabras con las que se cierra el texto, transcurren unas pocas líneas, donde el peso del suspense alcanza su intensidad máxima. También la lapidación de Tessie Hutchinson se demora, comprensiblemente, hasta unos instantes después de que se nos hayan mostrado las piedras en manos de todos.

Tessie Hutchinson was in the center of a cleared space by now, and she held her hands out desperately as the villagers moved in on her. “It isn’t fair,” she said. A stone hit her on the side of the head.

Old Man Warner was saying, ‘Come on, come on, everyone.’ Steve Adams was in the front of the crowd of villagers, with Mrs. Graves beside him.

---

<sup>123</sup> Penzoldt especifica un fenómeno similar, que él llama doble clímax, aunque un poco distanciado de lo que estamos tratando de transmitir aquí. Para él el doble clímax “does not consist of two apparitions, but of one, followed by the necessary explanation. Only the knowledge of what is behind a manifestation conveys the full horror of it” (PENZOLDT, 19). En determinados casos, pese a las distancias con el fenómeno que nosotros indicamos, ambos hechos pueden coincidir. En ocasiones, el momento de la explicación es también el momento en el cual la manifestación se muestra de forma explícita.

<sup>124</sup> Como bien apunta Bozzetto, “Seuls deux traits demeurent, que la survenue après la mort rendra sidérants pour le narrateur : ses yeux et ses cheveux” (BOZZETTO, 194). Aunque no se trata tanto de que estos rasgos sean los únicos que sobreviven de Ligeia (al fin y al cabo, también hay una mención a la altura), sino que son los que, como signo inequívoco de su resurrección, han quedado grabados en los recuerdos del narrador, pues cabe recordar que todo el relato es una evocación en el que el narrador “tentera de reconstituer, de façon extrêmement peu fiable—avec les pauvres moyens d’une mémoire carbonisée par l’intensité de sa réaction à cette apparition—ce moment qui lui échappe : ‘I cannot remember’” (194). Su cabellera azabache y sus profundos ojos no son lo único que había, sino los últimos supervivientes de ese apocalipsis de la memoria, convertidos en revelación.

‘It isn’t fair, it isn’t right,’ Mrs. Hutchinson screamed, and then they were upon her (JACKSON, *The Lottery*, 235).

Y algo parecido ocurre con la gota de sangre sobre el dibujo, en ese libro maldito y en esa casa maldita.

The old man saw it, and stopped whispering even before my expression of horror made it necessary; saw it and glanced quickly toward the floor of the room he had left an hour before. I followed his glance, and beheld just above us on the loose plaster of the ancient ceiling a large irregular spot of wet crimson which seemed to spread even as I viewed it. I did not shriek or move, but merely shut my eyes (LOVECRAFT, *Picture*, 217).

Como un sobreclímax que posteriormente se apaga sin llegar a ser resuelto por el texto, sin conclusión propiamente dicha (el texto concluye, pues un rayo fulmina la casa, pero no se satisface la ansiedad del lector de que la narración verbalice aquello que ya nos ha confirmado con la sangre), en “*The Picture in the House*” el asunto no se hace nunca más explícito que una mancha en el techo. Así pues, las expectativas del lector pueden no alcanzarse nunca. Al hablar de premonición, presuponemos lo vislumbrado, pero la narración puede darnos la insatisfacción de no cumplir de forma efectiva su propia anunciación, así como puede no terminar en ese clímax, hecho especialmente notorio y extendido en las novelas, donde el terror es pasajero, el desarrollo heterogéneo y el suspense oscilatorio. En ocasiones la revelación directamente modifica, en parte, la naturaleza y objetivos de la narración.

### 2.3.3. La recurrencia insidiosa como una espiral de terror

Tratando la anomalía y el modo en el que aparece a lo largo del relato, destacábamos cómo a veces ésta parece funcionar por mera acumulación. Los acontecimientos de carácter extraño o extraordinario se amontonan, en ocasiones aumentando exponencialmente en número y en gravedad, hasta que desembocan en una conclusión. Walter Scott afirmaba que “the first touch of the supernatural is always the most effective, and is rather weakened and defaced, than strengthened by the subsequent recurrence of similar incidents” (SCOTT, 316). Pero, ¿y si esos incidentes, pese a su aparente similitud, han visto modificadas sus implicaciones a lo largo del relato? ¿Y si son, pese a su igualdad superficial, distintos por la diferencia establecida en su significación entre el inicio y el

fin de la narración? Acudimos al término insidioso por lo que conlleva en cuanto a un objeto o persona cuya apariencia benigna no casa con la realidad de su ser. Los elementos recurrentes pasan de inofensivos a peligrosos gracias al desarrollo que se da entre sus continuas apariciones. La información diseminada a lo largo del relato hace que el mismo elemento tome un nuevo cariz, una luz bajo la cual se torna terrorífico. Así ocurre con el dibujo que vehicula “The Picture in the House”. La tenebrosa localización, sus habitantes, la temática del libro, las inquietantes palabras del hombre, todo ello se conjuga para connotar una imagen, en este caso, ya de por sí grotesca.

“The Lottery” tiene en las piedras en manos de todos el signo del final que acontecerá a Tessie. Y eso sería todo, más allá de la crueldad con la que está narrado el momento, por el modo casual en que se desarrolla, por los niños convertidos en asesinos, por las piedras que empuña el hijo menor de la familia, si no fuera porque los cantos ya habían hecho su aparición mucho antes de que llegaran las postrimerías del texto. La recurrencia es aquí, en realidad, sólo una, pues las piedras aparecen únicamente en dos ocasiones: en el perverso final que ya hemos observado, y en el inicio mismo del relato, insertadas en la bendita normalidad e inocencia con la que se nos ha presentado la situación, con el pueblecito idílico y la lotería aparentemente feliz. “Bobby Martin had already stuffed his pockets full of stones, and the other boys soon followed his example, selecting the smoothest and roundest ones; Bobby and Harry Jones and Dickie Delacroix—the villagers pronounced this name ‘Dellacroy’—eventually made a great pile of stones in one corner of the square and guarded it against the raids of the other boys” (JACKSON, *The Lottery*, 227). Jackson, en vez de martillar al lector con el mismo objeto, permitiendo que penetre al relato a todos los niveles, sólo menciona, de pasada, las piedras que se tornarán en el elemento clave. El único desvío a tanta inocencia es una extraña mención entre lo que parece ser un juego de niños, cuando especifica el alejamiento de los padres de las piedras: “They stood together, away from the pile of stones in the corner, and their jokes were quiet and they smiled rather than laughed” (227). Recurrencia insidiosa, porque lo inocente y casual, que aparece fugazmente al principio, se torna horrendo gracias a la información que nos ha ido proporcionando el desarrollo del relato y que modifica completa y absolutamente la naturaleza de su objeto<sup>125</sup>. Vemos cuán sutil

---

<sup>125</sup> El objeto puede ser cualquiera, pues éste no importa por sus características iniciales, sino por las que la narración le ha ido confiriendo a medida que se desarrollaba; no por lo que es, sino por lo que significa. En

se ha mostrado Jackson, que no necesita de nada más, de ninguna información que proporcionarle al lector, salvo la negatividad de lo que acontece al pobre incauto al que le toca la lotería, y la presencia de unos meros guijarros.

También el modo en el que Poe y su narrador nos inculcarán con absoluta certeza la resurrección de Ligeia es con una recurrencia que transforma una mera descripción en el signo de lo imposible. Es la cabellera negra de su primera amada, y posteriormente sus penetrantes ojos, cuya diferencia imposible es destacada sobre el fondo del pelo claro e iris azulado de Lady Rowena, mencionados explícitamente apenas unas líneas antes, el signo inequívoco de la transformación impensable que se ha llevado a cabo. La recurrencia de sus rasgos más notorios, que retornan como el símbolo de lo terrible. Lo que hallamos en estos relatos es una recurrencia insidiosa, una referencia que retorna continuamente, connotándose a lo largo del relato.

Acudamos a un conocido relato de Poe que, además, basa gran parte de su fuerza terrorífica en la anticipación: “The Masque of the Red Death”. Se trata de uno de los cuentos más conocidos de Poe, y nada más empezar nos da la bienvenida con una cruda visión:

The “Red Death” had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellowmen. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour (POE, Masque, 485).

Es importante destacar que, pese a ser, como los ejemplos anteriores, una información que no deja de ser contextual, no da detalles del lugar donde se desarrollará la trama (el castillo), sino que planta una imagen terrible en la mente del lector, para que sobrevuele

---

“El monte de las ánimas”, lo que se pierde es la banda azul, y lo que retorna es esa misma banda azul, convertida en motivo de horror por lo que implica: que se perdió en el monte de las ánimas, que el monte está embrujado, que Alonso fue y pereció allí el mismo día que fue a buscarla, y que suyos fueron los pasos que Beatriz oyó esa noche en la oscuridad. Conocimiento que iba a matarla de horror al ver sobre el reclinatorio “sangrienta y desgarrada, la banda azul que perdiera en el monte, la banda azul que fue a buscar Alonso” (BÉCQUER, 216).

el relato. La realización de esa imagen, pese a lo que el lector pueda correctamente presuponer o proyectar, quizá no sea aún inevitable, pero el avance de la obra se encargará de hacerla así. Resulta evidente que la muerte roja no es benigna en ningún punto del relato, como tampoco lo es la sangre<sup>126</sup> y, por extensión de ambos, sangre y muerte, el color rojo, el elemento verdaderamente recurrente, manchado ya por su relación con la enfermedad. Sin embargo, la Muerte Roja sí es inofensiva, porque no está realmente ahí: “All these and security were within. Without was the ‘Red Death’” (485). Cuando se produce esta afirmación, la transformación de su estatus ya ha empezado, pues el lugar que habitan los personajes no es lo que parece. La “castellated abbey” separa a los protagonistas de la temible enfermedad, sin embargo, hay algo de inquietante en ella, no solo por ser fruto “of the prince’s own eccentric yet august taste” (485), sino por otro detalle, más bien pasajero, que transforma radicalmente la visión que el lector pueda tener del espacio: “The courtiers, having entered, brought furnaces and massy hammers and welded the bolts. They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within” (485). El castillo no es un refugio, sino una tumba<sup>127</sup>.

Hay una cuantiosa cantidad de motivos que pueden actuar a la vez, así como también hay repartidos por el relato toda una serie de elementos inquietantes que no son sino guiños del advenimiento de lo terrible para el lector, especialmente el del sonido del reloj, campanadas y silencio que marcan la proximidad de la desgracia, fundidos con el motivo visual de la muerte roja. Pero hay uno que sobresale entre los demás, y ese es el color rojo, que capta la atención del lector y lo dirige hacia el fin con sus apariciones, que ejercen de guía entre las habitaciones de ese castillo maldito. Ya hemos visto, por

---

<sup>126</sup> “Poe’s heaviest emphasis is on blood, not as sign or symptom, but as avatar and seal. A seal is something that confirms or assures or ratifies. The appearance—the presence—of blood is confirmation or assurance of the existence of the Red Death or, more broadly, of Death itself. As avatar, blood is the incarnation, the bodily representation, of the Red Death. It is, further, something godlike, an eternal principle [...] A second level thus emerges: blood represents something invisible and eternal, a ruling principle of the universe. That principle, Poe seems to suggest, is death” (ROPPOLO, 139).

<sup>127</sup> “Almost never, if you think about it, is one of Poe’s heroes to be seen standing in the light of common day; almost never does the Poe hero breathe the air that others breathe; he requires some kind of envelope in order to be what he is; he is always either enclosed or on his way to an enclosure” (WILBUR, 55-56). Richard Wilbur relaciona esta circunscripción de los protagonistas con el aislamiento respecto al mundo “real”, el del tiempo y la razón, para dar paso a la visión del alma poética. Y, sin embargo, la muerte roja entra en la abadía, porque no hay protección que valga. “You might say that Roderick Usher is defended in depth; and yet at the close of the story, Poe compounds Roderick’s inaccessibility by having the mansion and its occupant swallowed up by the waters of the tarn (56).



supuesto, la primera aparición del color rojo: el carmesí de las manchas por el cuerpo, el horror rojizo, la muerte roja, y la sangre como su avatar. Estos elementos no cesarán en su intento de anunciarnos el apocalipsis que sobreviene al grupo de forma francamente evidente. Una suerte de *leitmotiv* que resurge constantemente en el cuento. Lo encontramos también en la séptima habitación, que se distancia de las demás por sus colores<sup>128</sup>; los de su decoración, ventanas y especialmente, para nuestros intereses, cristales: “The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet—a deep blood color” (486). No sólo se nos mienta el color como rojo, sino que la terminología de su descripción coincide exactamente con la de la Muerte Roja. Escarlata, como las manchas que aparecen en la piel de las víctimas; del color de la sangre, sangre como la que brota de los poros de los enfermos, sello de la muerte roja. La habitación queda, así, ligada irremediabilmente a la enfermedad. Unas líneas antes el narrador afirmaba, orgulloso, que la muerte estaba fuera. Ya no es cierto, está dentro de las murallas del castillo, y sus habitantes lo intuyen con desasosiego.

There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. But in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all (486).

Como ya hemos visto, nos es especialmente útil la forma en que Poe usa este efecto, porque no tiende sólo a hacer resurgir a lo largo del relato los mismos motivos, sino que suele hacerlo con las mismas palabras. La repetición es exacta, del mismo modo en que

---

<sup>128</sup> De hecho, Llácer, Olivares y Estévez atribuyen significados simbólicos a todas y cada una de las salas según su color, incluida “la séptima, con numeración mágica y misteriosa, combina el negro—símbolo de terror, del pánico—con el escarlata—variante del rojo y color de la sangre [...] Con estos colores Poe trata de crear un clima de miedo y terror donde introducir al lector” (LLÁCER; OLIVARES; ESTÉVEZ, 167).

lo es la descripción del extraño, donde el escarlata y la sangre vuelven a ser usados como elementos para fijar los acontecimientos.

The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood*—and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror (489).

Se acerca el desenlace, y así también lo perciben los habitantes, que ahora ven ya la muerte roja materializada ante sí (pese a que puedan tomarlo por una broma de mal gusto). El lector sabe, los invitados de Próspero empiezan a comprender. Temían la habitación, pero por el efecto de la luz, mientras el lector sabía exactamente por qué debían temerla, pues en su recurrencia, y complementada por el resto de información que el relato ha ido proporcionando (desde la extrañeza arquitectónica del lugar hasta el sonido del reloj), se acercaba lo inevitable. El lector hace ya tiempo que sabe dónde y cómo terminará el relato, sabe cómo por el primer párrafo, cuando se nos describe la Muerte Roja, sabe dónde desde que la séptima habitación emerge en su tenebrosa presencia. Cuando el Príncipe Prospero empieza a recorrer sus salas, el relato está jugando explícitamente con el conocimiento previo del lector, manteniendo ese suspense de lo inevitable acercándose lentamente<sup>129</sup>. Los personajes alcanzan al lector cuando el elemento recurrente ha visto ya completamente modificado su estatus. El fin es suficientemente elocuente: “And now was acknowledged the presence of the Red Death” (490).

Virtualmente cualquier cosa puede ser transformada en terrible porque, como nos hemos encargado de repetir, la anomalía no tiene estatus objetivo y, así, cualquier elemento de un relato puede ser potencialmente horrible o desencadenar el terror. En ocasiones, las afirmaciones de Vicky, tras el fallecimiento de sus padres, parecen irrelevantes, o directamente cuestionan su estado mental, algo comprensible tras tan terrible noticia, tal como cree la narradora de “All She Said Was Yes”. De entre las afirmaciones que la niña

---

<sup>129</sup> “No story better illustrates that definition [la unidad de efecto] than "The Masque of the Red Death." The rhythmical sentences; the symbolism of the seven rooms, all in different colors, with blue in the east and black in the west; the domination of order by the chimes and the pendulum swing of the ebony clock in the western room—all convey the sense of the plot's inevitable progression to a climax» (JOSWICK, 247).

realiza, una tiene que ver con barcos: “You’ll have to go somewhere else, but please don’t go on a boat. Please?” (JACKSON, *All She Said*, 85). Y respecto a ella, Vicky parece particularmente insistente: “‘Don’t go in any boats.’ She had some strange connection in that odd mind between me and boats; she must have mentioned it half a dozen times during those first few days, when her thoughts were so confused and dazed” (87). Pero, a lo largo del relato, ante la mirada pasiva y el aparente desconocimiento de la narradora, vemos que las afirmaciones de Vicky no eran perturbaciones provocadas por el trauma ni enunciaciones banales, se trataba de premoniciones que se han ido cumpliendo, sin falta. El final del relato cierra el destino de la narradora: “I hope she’s as happy in London as she expected to be, and meanwhile we’ve decided what we’re going to do to make up for our lost trip to Maine. We’ll keep Dorrie out of school for a couple of weeks—she’s always at the top; she can miss a little work—and we’re all going to go on a cruise” (93).

Se trata de modificar activamente el significado de uno o varios elementos del relato a través de su repetición. De nuevo, no importa la naturaleza del objeto en sí, tal como podría aprehenderla la enciclopedia de la que parte el lector implícito, sino que éste se ve connotado por los acontecimientos y la información proporcionada por la narración. Tenemos una puerta, “She shivered, and realized that the back door was standing open, and remembered her aunt saying, as clearly as though she heard it now, “Darn that door, I wish I could remember to get that latch looked at.” (JACKSON, *The Little House*, 195). Y esa puerta se torna peligrosa tras las afirmaciones de unas vecinas: “‘This door does not latch properly,’ Miss Amanda said. ‘See that it is securely locked behind us.’ / ‘They say that’s how he got in,’ Miss Caroline whispered. ‘Keep it locked *always*.’” (200). En realidad, se ha tratado de un proceso acumulativo, especialmente generado por la aparición de esas viejecitas cuyos detalles sobre la muerte de la anciana tía de la protagonista connotan no sólo la puerta, sino la casa entera. Hasta cierto punto, el retorno de la puerta, que ni tan siquiera se señala como abierta, bien al contrario, está firmemente cerrada, es innecesario, redundante, haciendo explícito lo que ya era claramente implícito. Todas las puertas son ya lo terrible, “What’s waiting behind the door? She thought, and turned and fled wildly down the stairs and into the lighted kitchen with the locked back door. ‘Don’t leave me here alone,’ she said, turning to look behind her, ‘please don’t leave me here alone.’” (201). El daño en la psique de la narradora ya está más que hecho, y así también en los temores del lector. La clave reside en aquello que implica esa puerta, ahora

que un nuevo fragmento informativo ha sido revelado. Como el rompecabezas del suspense, se nos revela el objeto en toda su dimensión, para que el lector proyecte el peligro que conlleva. En el fondo, no es tan distante de ese objeto mediador que sacábamos a colación en la verosimilitud. Representa físicamente la amenaza, encarna lo imposible. No todo elemento que se somete a este proceso se nos presenta como completamente inocente en un inicio, pero no hay duda de que sus implicaciones se ven modificadas, su estatus en el espacio de la narración transformado.

Los elementos que se han ido desgranando a lo largo del capítulo conforman, en líneas generales, el ritmo de una narrativa de terror, siempre ciñéndonos al concepto de anticipación. Es decir, el ritmo marcado a través de las estrategias de suspense que se encuentran entre la primera premonición de lo terrible y su inequívoco desvelo, instante éste en el cual se le proporciona al lector la prueba indudable de la existencia de lo terrible, haciéndose la anomalía incuestionable<sup>130</sup>. Así pues, los mecanismos observados configuran la llegada hasta el punto culminante del relato, un clímax que se antoja también el desvelo de lo inimaginable, de lo horroroso, del terror mismo. Este clímax al que venimos refiriéndonos de un modo constante se da cuando son cumplidas textualmente las expectativas del lector. El lector ha ido proyectando constantemente, con los cambios necesarios a medida que el relato se desarrollaba y nueva información era introducida en la ecuación, el desenlace. Ya hemos visto cómo se prefiguraba, en un amplio abanico de formas y de grados respecto a lo explícito del mismo: se anuncian asesinatos, se murmura sobre lo sobrenatural, se imbuye el lugar de los hechos con la pátina de la desgracia, se miden las consecuencias de ver lo innombrable, con la locura o la muerte como únicos destinos. Todo antes que el horror aparezca u ocurra en el texto, en ocasiones antes de que pase absolutamente nada, de ahí también la importancia de recursos como los desplazamientos temporales, que permiten volver con relativa facilidad a lo ya dicho. El camino hacia la revelación se convierte, así, en un retorno de lo terrible. Y en un punto del texto, las perspectivas del lector son alcanzadas de forma total e inequívoca. El desenlace exacto queda resuelto para el lector, y el relato se nos muestra, a nivel del suspense, como un progresivo cumplimiento de las expectativas del lector. Pero el cumplimiento de esas expectativas no siempre coincide de forma exacta con la

---

<sup>130</sup> Lo cual no significa que no exista ambigüedad, especialmente representada en la figura del narrador y en la cuestión de su fiabilidad.

revelación del texto. Que un elemento tenga la propiedad de ser signo inequívoco para el lector no significa necesariamente que el texto haya hecho explícito el desvelo.

De la unión de este cúmulo de circunstancias surge una cadencia, que estamos ligando constantemente al suspense generado. No podemos encapsular y definir unívocamente el ritmo de una narración de terror; éste es fundamentalmente individual, propio de cada relato, y pese a que podríamos destacar estructuras típicas<sup>131</sup>, así como, tal como hemos hecho, proponer recursos habituales y ponderar los elementos clave que lo conforman, lo cierto es que no podemos pretender (y no es lo que aquí tratamos) definir cierto ritmo como el único ejecutado en la creación del terror. Pese a estas evidentes objeciones, sí nos encontramos en disposición de delimitar una evolución narrativa del suspense característica del terror, pese a que, como ocurre con los demás elementos que hemos ido tratando, no limitada a él. La narrativa de terror son círculos concéntricos de connotación, con un centro compartido donde se encuentra lo terrorífico que se desvela.

“The Frolic” empieza, como casi todos los textos de este capítulo, con una amenaza que pende sobre el lugar de los hechos. “In a beautiful home in a beautiful part of town—the town of Nolgate, site of the state prison—Dr Munck examined the evening newspaper while his young wife lounged on a sofa nearby, lazily flipping through the colorful parade of a fashion magazine. Their daughter Norleen was upstairs asleep” (LIGOTTI, *The Frolic*, 3). La idílica presentación de los protagonistas y el pueblo que habitan se ve entorpecida por la presencia de una prisión, que se nos muestra como perturbadora. A lo largo de lo que durante el relato se nos presenta como una conversación casual entre marido y mujer, la amenaza de la prisión, donde él trabaja como psicólogo, y lo que en ella habita, se va haciendo más palpable, más física “Today one of the orderlies was beaten up again by two of the prisoners, excuse me, ‘patients.’ Last week it was Dr. Valdman” (5), hasta el punto de llegar a mostrarse de forma considerablemente explícita en el texto: “David felt his own words lingering atmospherically in the room, tainting the serenity of the house. Until then their home had been an insular haven beyond the contamination of the prison, an imposing structure outside the town limits. Now its psychic imposition transcended the limits of physical distance. Inner distance constricted, and David sensed the massive

---

<sup>131</sup> Asunto al que Noël Carroll dedica un apartado en su *The Philosophy of Horror*, con la dilucidación de ciertas tramas características (o más bien típicas) de la narración de terror.

prison walls shadowing the cozy neighborhood outside” (5). El foco del peligro, una vez situado dentro de la casa, rápidamente se establece en dos elementos: el primero de ellos, el que será el perpetrador, un recluso en concreto, John Doe, que afirma que puede escapar de la prisión cuando le apetezca; el segundo, la víctima, la hija de la pareja, cuya presencia está en su ausencia, y aparece realmente como tal cuando la madre, asustada, le pregunta a su marido acerca de las afirmaciones, relativas a su capacidad para escapar, de John Doe: “‘And can he?’ asked Leslie with a firm absence of facetiousness in her voice. This had always been one of her weightiest fears about living in a prison town—that not far from their own backyard there was a horde of fiends plotting to escape through what she envisioned as rather papery walls. To raise a child in such surroundings was the prime objection she had to her husband’s work” (7). John Doe, además, debemos saber, se trata de un pederasta. Reflejando el pensamiento ya implantado en el lector, David, que cree haber oído un ruido, acude a la habitación de la niña para comprobar su integridad física. Norleen duerme plácidamente con un peluche, “a stuffed Bambi” (8). Ese Bambi será la piedra de Jackson en *The Lottery*, pero antes de llegar ahí, el relato sigue introduciendo una amenaza ya singularizada cada vez más cercana. Primero lo hace con un objeto, una obra artística, del sujeto en la casa, que, en primera instancia, reaviva los crímenes del pederasta.

Because I know which of the inmates did this work. He was very proud of it, and I even forced a grudging complement for the craftsmanship of the thing. But then he told me the source of the model. That expression of sky-blue peacefulness wasn’t on the boy’s face when they found him lying in a field about six months ago [...] “This was his most recent—and according to him most memorable—‘frolic’” (11).

Y a su vez, también los materializa y los introduce, de forma efectiva, en la casa. De alguna forma, John Doe ya está ahí (como se insinuará más adelante), y que su obra esté dentro de la casa también lo simboliza.

Los factores que anteceden y pregonan la catástrofe se acumulan, y el último de ellos es cuando el mismo psicólogo se desdice de la seguridad que él mismo había proclamado, la negación de la negación. Tras afirmar que los reclusos como John Doe “just bounce off the walls but no over them” (8), David titubea a raíz de una frase del preso que pone de nuevo en su punto de mira a la pequeña de la pareja, esta vez de un modo mucho más concreto: “He enunciated his words in one of his affected accents, Scottish this time with

a little German flavor thrown in. What he said, and I'm reciting it verbatim, was this: 'You wouldn't be havin' a misbehavin' laddie nor a little colleen of your own, now would you, Professor von Munck?' Then he grinned at me silently" (15). La forzada confluencia fonética, "nor a little colleen" y "Norleen", que los mismos personajes destacan, explicita el peligro que corre la chiquilla y focaliza definitivamente, si es que no lo había hecho antes, aquello que va a ocurrir. La gota que colmará el vaso, el clímax y el escalofrío finales, llegará, como ya habíamos avanzado, con el peluche al que se agarraba la niña:

"When I went to check on her a little while ago, I felt, I don't know, vulnerable in some way. She was hugging one of those stuffed security blankets of hers." He took a sip of his drink. "It was a new one, I noticed. Did you buy it when you were out shopping today?"

Leslie gazed blankly. "The only thing I bought was that," she said, pointing at the box on the coffee table. "What 'new one' do you mean?"

"The stuffed Bambi. Maybe she had it before and I just never noticed it," he said, partially dismissing the issue.

"Well, if she had it before, it didn't come from me," Leslie said quite resolutely.

"Nor me."

"I don't remember her having it when I put her to bed," said Leslie.

"Well, she had it when I looked in on her after hearing..." (16)

Es en esta frase inacabada, en esta pausa y en ese silencio, donde los procesos de pensamiento de personaje y lector coinciden. Sin embargo, pese a que el personaje atiende a la revelación a la vez que el lector, la procesa muy lentamente (el lector, además, pese a poder ver confirmados justo ahora sus peores temores, ya hace tiempo que ha extraído sus propias conclusiones, llenando los vacíos del texto), tanto como para que el titubeo mental del doctor tenga algo de cómico: "David paused. From the expression on his face, he seemed to be contemplating a thousand thoughts at once, as if he were engaged in some frantic, rummaging search within every cell of his brain" (16). Casi como si se mofara de la lentitud de la que los personajes en relatos de terror suelen hacer gala para detectar y especialmente procesar la información. El lector se desespera ante la lentitud del protagonista, y es el texto el que provoca la desesperación, cuando se demora en el aire que pasa (y que hace referencia a la ventana abierta de su última visita a la habitación

de su hija, otro hecho completamente inocente que se transmuta en este punto del relato y en esa descripción que viaja de lo mundano a lo cósmico y de vuelta a lo mundano:

But Dr. Munck was beginning to know. With his left hand he covered the back of his neck, warming it. Was there a draft coming from another part of the house? There was not the kind of place to be drafty, not a broken-down, hole-in-the-wall hovel where the wind gets in through ancient attic boards and warped window-frames. There actually was quite a wind blowing now; he could hear it hunting around outside and could see the restless trees through the window behind the Aphrodite sculpture. The goddess posed languidly with her flawless head leaning back, her blind eyes contemplating the ceiling and beyond. But beyond the ceiling? Beyond the hollow snoozing of the wind, cold and dead? And the draft? What?

“David, do you feel a draft?” asked his wife.

“Yes,” he replied as if some sobering thought had just come to mind. (17)

El momento estira maliciosamente la paciencia del lector hasta estar a punto de quebrarla, la dilatación temporal es muy clara, mucho más exagerada y consciente (y a la vez, intencionadamente mal medida, porque se demora demasiado) que los otros ejemplos que hemos observado. Una lapidaria frase, la revelación de la revelación, “*He knew and did not know*” (17), antecede al momento final, la revelación de la revelación de la revelación, que ya no sorprende a nadie: “He turned on the light. The child was gone. Across the room the window was wide open, the white translucent curtains flapping upwards on the invading wind. Alone on the bed was the stuffed animal, torn, its soft entrails littering the mattress” (17).

El terror es una espiral en cuyo centro yace un secreto que el relato desvela. Su naturaleza se desplaza de lo desconocido a lo que nos aterroriza conocer, porque somos conscientes de lo que dicho desvelo implica. El avance narrativo estrecha el cerco sobre ese secreto, a la vez que amplía su significado. Para hacerlo, el relato puede y suele pisar por los mismos lugares, cada vuelta una nueva capa de horrible significado, una connotación que lo acerca a lo terrible que ya conocemos pero que nos negamos a reconocer. *At the Mountains of Madness* repite varios motivos, pero uno en concreto corona la revelación final de un narrador que desde un buen inicio nos avisa de lo terrible; tanto, que ha tenido que ocultarlo durante todo este tiempo, hasta que no le ha quedado más remedio que



comunicarlo, para evitar que otros descubran aquello que a él ya se le ha desvelado, muy a su pesar: “I am forced into speech because men of science have refused to follow my advice without knowing why. It is altogether against my will that I tell my reasons for opposing this contemplated invasion of the antarctic [...] and I am the more reluctant because my warning may be in vain” (LOVECRAFT, *Mountains of Madness*, 11). Es el “Tekeli-li!” de Arthur Gordon Pym, al que el narrador también suele referirse, antes de conectarlo con la novela de Poe, como “musical piping” o “piping sound”, el eje de repetición connotada de nuevo que vertebrará ese constante retorno de lo ya dicho. Aparece al principio, cuando se acercan a las montañas de la locura, “Through the desolate summits swept raging intermittent gusts of the terrible antarctic wind; whose cadences sometimes held vague suggestions of a wild and half-sentient musical piping, with notes extending over a wide range, and which for some subconscious mnemonic reason seemed to me disquieting and even dimply terrible” (17). Los conecta a las criaturas conocidas como “Old Ones”, a través de la disección a la que los somete la expedición, “Articulate speech, in the sense of syllable-utterance, seemed barely conceivable, but musical piping notes covering a wide range were highly probable” (44). El sonido parece siempre presente en esas montañas, “Even the wind’s burden held a peculiar strain of conscious malignity; and for a second it seemed that the composite sound included a bizarre musical whistling or piping over a wide range as the blast swept in and out of the omnipresent and resonant cave-mouths” (69). Hasta que, obviando las demás referencias a ese mismo sonido, nos es revelado su origen: “Still came that eldritch, mocking cry—‘*Tekeli-li! Tekeli-li!*’ And at last we remembered that the daemonic shoggoths—given life, thought, and plastic organ-patterns solely by the Old Ones, and having no language save that which the dot-groups expressed—*had likewise no voice save the imitated accents of their bygone masters*” (150). Desvelo de lo terrible, repetición inextinguible que puede ser un solo nombre, “Tsalal”, el lugar al que llega Arthur Gordon Pym al final de sus desventuras, y que Ligotti recoge para convertirlo en un libro, “But the book that I have written, and which I have named *Tsalal*, is not the revealed codex of which I am speaking. It is only a reflection, or rather a distillation, of those other writings in which I first detected the existence, the emergence, of the Tsalal itself” (LIGOTTI, *The Tsalal*, 85). Porque el Tsalal es algo más, una oscuridad perfecta siempre presente. “Perhaps this great blackness, this shadow, has always prevailed on worlds other than our

own, places that have never known the gods of *order*, the gods of *design*” (84). Ligotti hace resurgir constantemente este concepto, haciéndolo mutar, preñándolo de significados, como si fuese su única obsesión. El relato de terror actúa, de hecho, como si su nacimiento fuese fruto de una obsesión. Se ve incapaz de desligarse de su motivo principal, y su única salida es repetirlo hasta encontrarle el sentido o volverse loco en el intento<sup>132</sup>. Los personajes de Poe actúan a menudo en base a esa obsesión, comportándose más como marionetas enfermas que como verdadera emulación de personalidad. “The Tell-Tale Heart” es quizás el cuento que mejor representa esta dinámica, y probablemente el relato más representativo de la aglutinación de efectos presentados.

También aquí lo primero que nos encontramos es un narrador confesándose, confesándonos, explicándonos las razones del asesinato que cometió (que cometerá, tras la analepsis). Es, en realidad, pese a su brevedad, “The Tell-Tale Heart” un relato bicéfalo, pues primero nos hace creer que en el centro de la narración está el ojo del viejo, causa de su asesinato, pero luego nos encontramos con el corazón y su latir insurrecto, tal como observábamos al estudiar las esferas de la anomalía. En realidad, ambas son centrales, pues comparten la obsesión del narrador. El objeto de la fijación cambia, dando paso la primera a la segunda, en la que la primera es un paso necesario para que la segunda pueda realizarse, pero lo único que importa es la capacidad obsesiva del protagonista. Podemos ver, en este sentido, cómo algo no encaja desde el principio. “It is impossible to say how first the idea entered my brain; but, once conceived, it haunted me day and night. Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this!” (POE, Tell-Tale, 555). El narrador construye su obsesión sobre la marcha, así que da la sensación de que el ojo es el simple fruto de una personalidad desencajada, la excusa sobre la que recaer, pero el objeto obsesivo podría haber sido cualquier otro. “Muchas veces se ha señalado que sus héroes [los de Poe] son maniqués, seres empujados por una fatalidad [...] En un caso ceden a los vientos, a las mareas, a los azares de la naturaleza; en el otro se abandonan a la neurosis, a la manía, a la anormalidad o al vicio,

---

<sup>132</sup> “The winds of the firmament breathed but one sound within my ears, and the ripples upon the sea murmured evermore—Morella. But she died; and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the charnel where I laid the second—Morella (POE, Morella, 239). Como un mantra maldito, el nombre, Morella, que el mismo protagonista recupera para nombrar a su hija, se connota a medida que se suceden los acontecimientos, convirtiéndose en el centro del terror del personaje.

sin la menor sutileza, la menor gradación” (CORTÁZAR, El poeta, 19-20). Probablemente en ningún otro lugar la afirmación de Cortázar sea más cierta que en “The Tell-Tale Heart”. Por ello, cuando el objeto de una obsesión se extingue, necesita de otra nueva que brote, en un ejercicio sustitutivo donde no importa lo substituido sino de qué es síntoma.

De hecho, la transición ojo-corazón se realiza antes de que el primero haya sido eliminado (antes del asesinato). “And now—have I not told you that what you mistake for madness is but over acuteness of the senses?—now, I say, there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well, too. It was the beating of the old man’s heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage” (557). La palpitación es el estimulante de la furia que imbuye al asesino:

Meantime the hellish tattoo of the heart increased. It grew quicker and quicker, and louder and louder every instant. The old man’s terror *must* have been extreme! It grew louder, I say, louder every moment!—do you mark me well? I have told you that I am nervous: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I refrained and stood still. But the beating grew louder, louder! I thought the heart must burst. And now a new anxiety seized me—the sound would be heard by a neighbor! The old man’s hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once—once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done (557-558).

Es el sonido del corazón lo que colma el vaso de la paciencia que demuestran los múltiples y redundantes momentos de dilación que preceden al asesinato<sup>133</sup>, y su insoportable cadencia la que provoca la celeridad inusitada e implacable con que se resuelve el acto. La importancia futura del sonido del corazón, de hecho, es prefigurada mucho antes, con

---

<sup>133</sup> “You should have seen how wisely I proceeded—with what caution—with what foresight—with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him. And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it—oh, so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, so that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly—very, very slowly, so that I might not disturb the old man’s sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha!—would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously—oh, so cautiously—cautiously (for the hinges creaked)—I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye. And this I did for seven long nights—every night just at midnight—but I found the eye always closed” (555).

la referencia inicial a una capacidad auditiva que, en su hipérbole, roza lo sobrenatural, así como con la presencia de los escarabajos en la pared (apropiadamente, *death-watches*) y el gemido del viejo ya preludian la entrada de una segunda obsesión de carácter auditivo, como resultará ser el latido del corazón que, de hecho, se niega a callar, sobreviviendo, durante unos instantes, tras el asesinato, “But, for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however, did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. His eye would trouble me no more” (558), signo también, quizá, de su posterior resurrección sonora y del relevo obsesivo que ya se ha llevado a cabo; un cambio que el protagonista, con una cierta inocencia, es incapaz de percibir.

Cuando el sonido del corazón retorne, lo hará con unas palabras ya dichas, de un modo ya conocido. En otro perfecto ejemplo de recurrencia, el latido que había llevado al narrador a cometer el asesinato y cuyo dilatado silencio era el signo de la tranquilidad, del fin de la obsesión, vuelve con las palabras exactas con que aparecía por vez primera: “Yet the sound increased—and what could I do? It was *a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton*” (559). Una vez revelado al lector inequívocamente, vemos las consecuencias de la tensión en el protagonista, que entre el signo al lector y la declamación textual que cerrará el relato, empieza a actuar, exteriormente, como un loco. En esa burbuja temporal brota la mayor carga de suspense del relato:

I gasped for breath—and yet the officers heard it not. I talked more quickly—more vehemently; but the noise steadily increased. I arose and argued about trifles, in a high key and with violent gesticulations; but the noise steadily increased. Why *would* they not be gone? I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men—but the noise steadily increased. Oh God! what *could* I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—*louder!* And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think. But anything was better than this

agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!—and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder!*—.

“Villains!” I shrieked, “dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!—here, here!—it is the beating of his hideous heart!” (559)

El cuento termina con el personaje atrapando al lector en su declaración final. Y lo ha logrado convirtiendo ese sonido característico, que Poe se molesta en volver a expresar en exactamente los mismos términos, en el avatar de lo terrible, en la significación de lo imposible.

El terror es una espiral de una dirección, pero que se desplaza en dos sentidos distintos y en cuyo centro se encuentra lo terrible. Cuando seguimos estos anillos concéntricos hacia el exterior aumentamos la significación de un centro que se connota a cada nueva vuelta, en cada repetición, cada vez que lo volvemos a trazar. Y cuando se mueve hacia dentro es porque ese punto central es lo terrible que será o no alcanzado, pero que se acerca sinuosamente, pisando el terreno vedado ya prefigurado, recorriendo los mismos pasos, rebrotando viejos anhelos, pero cada vez más cerca de un instante que es el horizonte que el lector ya ha podido vislumbrar.

## **2.4. El terror de los sentidos**

“I cannot think of a formula for creating atmosphere, but since atmosphere comes in through any or all of the five senses, or a sixth also, one should make use of them” (HIGHSMITH, 95). El terror suele manifestarse de un modo externo, se trate o no de modos de representación fijados en la ficción por referencias reales o por intertextualidad, ya que los elementos que se ponen en liza deben ser percibidos, asentando la posición física en el mundo ficcional del personaje, que a su vez arrastra al lector. La creación de la atmósfera, que no se reduce a la percepción de los sentidos, sino que es un cúmulo de elementos muy diversos e interrelacionados entre sí, se muestra en su forma más material cuando tratamos las percepciones de los personajes. El terror reside mucho más en cómo se recibe la información que en la información misma. Dicho de otro modo, el poder de provocar pavor yace en la ejecución formal de la que depende la representación

perceptiva, más que en los temas (ya sea la concreción del monstruo o la abstracción de lo imposible), los lugares o los hechos. La importancia capital de los sentidos, como único medio a través del cual la realidad puede ser percibida, se muestra en la amplia profusión de todos ellos, cuya presencia constante muestra que los escritores ya habían seguido el consejo de Highsmith mucho antes de que ella lo pronunciara, así como iban a seguir haciéndolo después.

De entre todos ellos, la vista es, por supuesto, el más ampliamente usado<sup>134</sup>. De hecho, ya ha sido tratada en el apartado que dedicábamos a la materialización de la realidad a través de la retórica de la descripción, a caballo entre la concreción física y la ambigüedad, así como, realmente, ha surgido (y lo seguirá haciendo) a lo largo de todo el estudio. Así pues, nos centraremos en los sentidos restantes, menos habituales, pero con una posición destacada cuando hablamos de terror, especialmente si comparamos con la literatura que no está relacionada, de ningún modo, con el miedo (aunque el gusto es verdaderamente residual y está muy vinculado al olfato), para desvelar el papel que ocupan en las narrativas de terror escogidas.

#### 2.4.1. Oído

La importancia del sonido para la literatura de terror probablemente cristalizó en el *Wieland* de Charles Brockden Brown. Eso no significa que el sonido no fuera previamente un elemento con el que provocar inquietud usado por obras previas, y salta a la vista que los gritos etéreos de los muertos o los chirridos de los goznes de una puerta se instauraron rápidamente como elementos típicos de la tradición del terror. Sin embargo, en *Wieland* todo gira alrededor del sonido, y no sólo eso, sino que la implicación de esos mismos sonidos no tiene por qué ser (aunque en ocasiones, obviamente, lo sea) amenazante o

---

<sup>134</sup> Podemos hallar un ejemplo claro de esta preeminencia, aunque suele ser evidente, en un breve pasaje de "The Hound": "I remembered how we delved in this ghouls' grave with our spades, and how we thrilled at the picture of ourselves, the grave, the pale watching moon, the horrible shadows, the grotesque trees, the titanic bats, the antique church, the dancing death-fires, the sickening odours, the gently moaning night-wind, and the strange, half-heard, directionless baying, of whose objective existence we could scarcely be sure" (LOVECRAFT, *The Hound*, 342). Hallamos la presencia de olores y sonidos, así como también cabe hacer hincapié en que todo nombre lleva con él el adjetivo que lo determina emocionalmente. Y, claro, la mayoría son motivos visuales. Esta cadena de visiones se presenta de forma tan clara porque no dejan de ser una especulación visual del narrador sobre su propia situación, que conjuga, así, algunos de los tópicos estéticos de la literatura de terror.

peligrosa. El sonido, en realidad, triunfa porque es el sentido a través del cual se genera el equívoco, y la práctica totalidad de las dudas surgidas en la novela de Brown se producen por la capacidad de auscultar de sus personajes, no por su capacidad visual<sup>135</sup>. El sonido se convierte así en la naturaleza sensorial de la anomalía que da lugar al terror.

Jonathan Auerbach destaca cómo Brown pudo ser una destacada influencia de Poe<sup>136</sup>. Si debemos juzgarlo por su uso extensivo del oído como sentido predominante y la importancia capital del sonido en sus textos, no hay duda de que así lo fue<sup>137</sup>. Quizá también por su labor como poeta (“The Bells” siendo probablemente el mejor ejemplo de dicha importancia), lo cierto es que en los textos del autor de Baltimore están trufados de referencias sonoras y el oído tiene un papel preponderante para la generación de la atmósfera, la implicación del lector y la anunciación de lo terrible. Ya hemos visto relatos donde se da este fenómeno, ya sea de forma localizada, como la terrible risa final de Fortunato, donde el sonido domina la escena sensorialmente, o en el reloj de pared cuyos tañidos provocan el silencio de los invitados de Prospero en “The Masque of the Red Death”, así como también siendo prelude de lo inevitable, como ocurre con el latido fantasmal del corazón del viejo en “The Tell-Tale Heart” o las realizaciones sonoras del relato que se lee al final de “The Fall of the House of Usher”<sup>138</sup>. La creación atmosférica y la implicación sensorial del lector siempre se encuentran en estas manifestaciones, lo cual no significa que no puedan cumplir otras funciones. Las manifestaciones captadas

---

<sup>135</sup> Lo vemos claramente en uno de los primeros incidentes que suceden en *Wieland*. “I must deny credit to your assertions, or disbelieve the testimony of my senses, which informed me, when I was half way up the hill, that Catharine was at the bottom” (BROWN, 36). Este tipo de verificación usualmente sería visual, pero, al relatar *Wieland* con exactitud los acontecimientos, nos damos cuenta de que en ningún momento la ha visto, simplemente la ha oído: “I had ascended the hill little more than half way, when a voice called me from behind. The accents were clear, distinct, powerful, and were uttered, as I fully believed, by my wife [...] I trod back my steps, expecting that she waited for me at the bottom of the hill. When I reached the bottom, no one was visible” (37-38). El engaño al cual nos puede llevar lo percibido, la poca fiabilidad de algo en lo que nos apoyamos tanto como son los sentidos, es uno de los temas centrales de *Wieland*, pero es el sonido y, por tanto, los equívocos del oído, en los que se focaliza la novela de Brown.

<sup>136</sup> “I suspect Poe’s fascination with an autonomous verbal power beyond sight and sense owes something to his American predecessor Charles Brockden Brown” (AUERBACH, 43).

<sup>137</sup> Como tampoco cabe duda de que Poe conocía y admiraba la obra de Brown (POE, *Marginalia*, 1342).

<sup>138</sup> Nos referimos, claro, al “Mad Trist” de Sir Launcelot Canning, cuyas profusas descripciones sonoras tienen su terrible eco en los ruidos, primero tenues y luego indiscutibles, de la casa Usher. Como un montaje paralelo, la progresión del relato, alternándose con el avance imparable de los acontecimientos, revela lo terrible, sellando el destino de los Usher. Resulta irónico que el narrador trate de tranquilizar a su desquiciado amigo con este acto de lectura, “I will read, and you shall listen; —and so we will pass away this terrible night together” (POE, *House of Usher*, 332), pues si no lo hubiera hecho, no habría percibido Usher la yuxtaposición sonora del relato con la terrible realidad, aunque cabe recordar que es el narrador el que percibe esa unión, ya que Usher no emite palabra hasta que, aterrorizado por la coincidencia, el narrador abandona la lectura.

sensorialmente también pueden pegarse al elemento anómalo, ser él mismo o caracterizarlo; anunciarlo, en definitiva, representándolo, ya sea como la anomalía misma o su prefiguración. La anomalía, manifestada así, permite engañar al lector de forma mucho más efectiva y afectiva, mostrándose en más de uno de los elementos perceptivos que conforman la atmósfera.

Focalicémosnos en un ejemplo bastante localizado, de suficiente importancia como para no pasar, en absoluto, desapercibido, pero que tampoco resulte en el elemento principal de un relato: el susurro en “William Wilson”. William Wilson (llamaremos por su nombre al personaje y narrador al protagonista, para evitar confusiones) es en sí mismo una anomalía. De hecho, es una anomalía por partida triple: lo es, en primera instancia (aquello que primero indica el texto), porque se separa del rebaño, porque el narrador así nos lo indica de forma explícita y distintiva. “In truth, the ardor, the enthusiasm, and the imperiousness of my disposition, soon rendered me a marked character among my schoolmates, and by slow, but natural gradations, gave me an ascendancy over all not greatly older than myself;—over all with a single exception” (POE, William Wilson, 341). En esa academia, y bajo la atenta mirada del narrador, William Wilson es una excepción. Pero bajo la también atenta mirada del lector, William Wilson es, asimismo, otra anomalía, una de carácter estadístico, pues ¿cuántas probabilidades hay de encontrarse con dos personas que compartan, si debemos creer al narrador, nombre completo, fecha de nacimiento, rasgos físicos e intelectuales, hasta fecha de ingreso en la academia, y más aún sin que haya relación familiar entre ellos? “But assuredly if we *had* been brothers we must have been twins” (342), afirma el narrador, y esto por sí solo ya sería capaz de provocar lo que Freud llama siniestro u ominoso: “También en otra serie de experiencias discernimos sin trabajo que es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’” (Freud, 237)<sup>139</sup>. Finalmente, tras esta doble capa de anomalía se encuentra una tercera, la que se halla dentro de William Wilson: “I could find, indeed, but one vulnerable point, and that, lying in a personal peculiarity, arising, perhaps, from constitutional disease, would have been spared by any antagonist less at his wit’s end than myself;—my rival had a weakness in the faucial or

---

<sup>139</sup> Freud, de hecho, trata el tema del doble en su célebre ensayo sobre lo siniestro, a la vez que recomienda el estudio de su discípulo Otto Rank, *El doble*.



guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time *above a very low whisper*. Of this defect I did not fail to take what poor advantage lay in my power” (343). Nótese cómo el mismo Poe destaca el susurro como factor, elemento que el narrador, crédulamente, toma como ventaja, y que será finalmente su perdición. Independientemente de su estatus, la introducción de un elemento de otro estrato sensorial rompe con el resto de información proporcionada. Los motivos visuales están ahí, se nos ha dicho que William Wilson, ese nombre propio inventado compartido por el narrador, es muy parecido al protagonista en varios aspectos, todos ellos de carácter visual o sin relación específica con los otros sentidos, pero es su voz la que completa su retrato y, a la vez, lo vuelve peculiar. El hombre que es William Wilson, la anormalidad que es William Wilson, está directamente asociada a su voz. Sin embargo, a partir de ese momento de descubrimiento, en lo que *a priori* podría parecer el elemento definitivo, no sólo de la destrucción de William Wilson, sino la singularidad que lo separara definitivamente del narrador, los acontecimientos dan un giro que podríamos considerar inesperado. El susurro se convierte en la losa que certifica la existencia del doble, pues hasta en su rasgo más característico y más distante, personaje y narrador son iguales:

His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in actions; and most admirably did he play his part. My dress it was an easy matter to copy; my gait and general manner were, without difficulty, appropriated; in spite of his constitutional defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, it was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own* (344).

A partir de aquí, como en muchos otros cuentos de Poe, el relato se convierte en la historia de una obsesión cuyo desarrollo cubrirá varios años y distintos lugares de la vida del narrador. Y en todos y cada uno de los momentos relevantes, en los momentos escogidos para sernos relatados, el sonido, en la forma del susurro de William Wilson, tendrá un papel capital. Ocurre en Eton, cuando William Wilson se presenta, sin previo aviso, en el apartamento del narrador:

In this low and small room there hung no lamp; and now no light at all was admitted, save that of the exceedingly feeble dawn which made its way through the semi-circular window. As I put my foot over the threshold, I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. This the faint light enabled me to perceive; but the

features of his face I could not distinguish. Upon my entering, he strode hurriedly up to me, and, seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words “William Wilson!” in my ear (348).

Ocurre con su súbita interrupción de la partida de cartas en Oxford, denuncia de las trampas del narrador incluidas:

“Gentlemen,” he said, in a low, distinct, and never-to-be-forgotten *whisper* which thrilled to the very marrow of my bones, “Gentlemen, I make no apology for this behavior, because in thus behaving, I am but fulfilling a duty. You are, beyond doubt, uninformed of the true character of the person who has to-night won at *écarté* a large sum of money from Lord Glendinning. I will therefore put you upon an expeditious and decisive plan of obtaining this very necessary information. Please to examine, at your leisure, the inner linings of the cuff of his left sleeve, and the several little packages which may be found in the somewhat capacious pockets of his embroidered morning wrapper.” (352).

Ocurre, finalmente, en el carnaval de Roma, evento último que dará pie al desenlace.

It was at Rome, during the Carnival of 18—, that I attended a masquerade in the palazzo of the Neapolitan Duke Di Brogljo. I had indulged more freely than usual in the excesses of the winetable; and now the suffocating atmosphere of the crowded rooms irritated me beyond endurance. The difficulty, too, of forcing my way through the mazes of the company contributed not a little to the ruffling of my temper; for I was anxiously seeking (let me not say with what unworthy motive) the young, the gay, the beautiful wife of the aged and doting Di Brogljo. With a too unscrupulous confidence she had previously communicated to me the secret of the costume in which she would be habited, and now, having caught a glimpse of her person, I was hurrying to make my way into her presence. At this moment I felt a light hand placed upon my shoulder, and that ever-remembered, low, damnable *whisper* within my ear (355).

Y en todos ellos nos vemos privados (el narrador se ve privado) de nuestro principal sentido, la vista, cuya anulación parece acarrear la exaltación del otro sentido que Poe pone en liza. Se eliminan las referencias visuales para obligarnos a centrar la atención en el otro sentido disponible, el oído<sup>140</sup>. La voz se convierte, así, en el único método de

---

<sup>140</sup> Nos centramos en fenómenos sonoros, pero el tacto también guarda un papel relevante en las apariciones de William Wilson. En Eton (más agresivamente) y en Roma (con un ligero roce) el personaje entra en contacto físico con el narrador antes de pronunciar sus palabras, estableciendo, antes que nada, su presencia física.

identificación de William Wilson, en su sustituto efectivo, en su terrible avatar. Hasta el punto en que, en el fatídico final, es la voz el equívoco último. Es cierto, el narrador ya ha apuntado la unión de ambos William Wilson visualmente al observar la imagen (su propia imagen, que a su vez es la del moribundo William Wilson) de su reflejo en el espejo, pero el relato se cierra con unas palabras, precedidas de un inquietante apunte: “It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking” (356). El cambio o la unión, la duda, en definitiva, que Poe genera, está contenida en el equívoco vocal: el aspecto es el de William Wilson, la voz es la del narrador.

La capacidad de sugestión sensorial de las escenas, en las que el lector puede prácticamente sentir (en el sentido táctil y en el sonoro) la respiración de William Wilson al susurrar, no se queda, pero, ahí. El sonido también se convierte en un instigador de emoción: “It was the pregnancy of solemn admonition in the singular, low, hissing utterance; and, above all, it was the character, the tone, *the key*, of those few, simple, and familiar, yet *whispered* syllables, which came with a thousand thronging memories of by-gone days, and struck upon my soul with the shock of a galvanic battery” (349). Envuelto en recuerdos, confundiendo lo externo con lo interno, se genera el vínculo que lleva del estímulo de lo exterior a la generación de lo interior. El sonido, en el terror, suele poseer esta carga emocional.

Este cúmulo de funciones que el sonido y, en realidad, cualquier estímulo sensorial cumple, se apoya, en muchas ocasiones, en la hipérbole<sup>141</sup>. Hipérbole que, deliberadamente, nunca puede llegar a discernirse si está ligada a las capacidades casi sobrehumanas del receptor (por mucho que el narrador de “The Tell-Tale Heart” lo declame) o a la sobrenaturalidad del estímulo. Cuando pisa por primera vez Hill House, el mero ruido de pies de Eleanor sobre las tablas de madera se convierte en el estruendo de lo insondable. “Hill House came around her in a rush; she was enshadowed, and the sound of her feet on the wood of the veranda was an outrage in the utter silence, as though

---

<sup>141</sup> “El odioso fantasma abre la boca y, con un tono acorde con el resto de la aparición, me responde: / -*Che vuoi?* / Todas las bóvedas, todas las cavernas de los alrededores resonaron a porfía con el terrible *Che vuoi?* / No sabría describir mi situación; no sabría decir quién sostuvo mi coraje y me impidió caer desfallecido ante la visión de semejante cuadro, ante el ruido más espantoso aún que retumbaba en mis oídos” (CAZOTTE, 133). Un estímulo magnificado y el terrible efecto físico y emocional que tiene en el receptor. Ya en Cazotte hallamos muchos de los mecanismos que mostramos aquí.

it had been a very long time since feet stamped across the boards of Hill House” (JACKSON, Hill House, 266). De nuevo, las consecuencias se dividen y multiplican, y el sonido de ese acto de valentía se convierte en confirmación de la personalidad de la casa, vieja, oscura, y sobre todo humana. Y no valiéndose sólo del sonido en sí, el contrapunto con el silencio multiplica su efecto en el intento de alcanzar niveles sobrenaturales.

#### 2.4.2. Olfato

El uso de la hipérbole, la exageración sensorial, no se limita a las manifestaciones sonoras, sino que es común a los estímulos que afectan también a los demás sentidos. Ya hemos visto o intuido parte de la naturaleza de la cosa en el umbral que da nombre al relato de Lovecraft. Lo que la caracteriza, al igual que a William Wilson, no es tanto su visión, que queda realmente indefinida, sino su putrefacto olor: “When I opened the door into the elm-arched blackness a gust of insufferably foetid wind almost flung me prostrate. I choked in nausea, and for a second scarcely saw the dwarfed, humped figure on the steps” (LOVECRAFT, Doorstep, 355). Definitivamente, se nos dan indicaciones visuales, y hasta del sonido que emite la criatura, pero superadas por el intenso olor que emite, anuladas por él. “I could make out nothing in the dim half light, so edged back into the hall, the dwarf figure clumping mechanically after but pausing on the inner door’s threshold. The odour of this singular messenger was really appalling, and I hoped (not in vain, thank God!) that my wife would not wake and confront it” (355). Hasta en el desmayo del protagonista, como tantos otros protagonistas, incapaz de confrontar lo terrible, parece pesar más el horror arrastrado por el aire que la visión descarnada de su amigo. “I fainted again when I saw and smelled what cluttered up the threshold where the warm air had struck it”<sup>142</sup> (357).

Decíamos que el sonido es una recurrencia en Poe, una obsesión de su obra, independientemente de que su uso, antes y después de él (e independientemente de que Poe influyera en los autores posteriores), fuera y sea común. Podríamos afirmar algo parecido con Lovecraft y el olfato, bajo condiciones similares<sup>143</sup>. El olor de lo terrible es

---

<sup>142</sup> El *liquiescent horror* que queda, única prueba de la existencia de Edward, recuerda inevitablemente al final del pobre señor Valdemar.

<sup>143</sup> No en vano, “le monstre lovecraftien [...] est moins effrayant que... répugnant (LEVY, 82). La afirmación, en términos absolutos, es definitivamente cuestionable, no tanto así las características que

una constante que vertebrata el discurso sensorial del autor<sup>144</sup>. Como sus autores, ambos estímulos, sonido y olor, presentan notables similitudes, así como algunas diferencias. El sonido suele tomar la forma de lo anómalo, el olor es más una consecuencia directa de la anomalía. No sabemos a través del sonido que algo es extraño, sino que lo localizamos y prefiguramos qué hay detrás. Pese a que el olor también, obviamente, precede narrativamente, en la mayoría de casos, a la anomalía, realmente aquello que proporciona es la manifestación sensorial de su naturaleza corrupta, siendo la segunda causa de la primera. El sonido es inocente hasta que se demuestre lo contrario, mientras que el olor viene ya manchado, como un nauseabundo signo del pecado. Porque este tipo de olor, el que normalmente es usado en el relato de terror, el de la muerte y la decadencia, es el de la impureza con la que Carroll caracteriza a su monstruo<sup>145</sup>, y lleva consigo la carga de la realidad extratextual del lector, además del peso de la propia tradición del género. Cuando un texto nos presenta un olor desagradable éste está ya condicionado, aunque el texto no lo haya hecho explícito. El olor no es sino un síntoma de la anomalía. El olor impregna a las abominaciones de la naturaleza:

I had entered the brush-grown cut and was struggling along at a very slow pace when that damnable fishy odour again waxed dominant. Had the wind suddenly changed eastward, so that it blew in from the sea and over the town? [...] And then both stench and sounds grew stronger, so that I paused shivering and grateful for the cut's protection [...] The stench waxed overpowering, and the noises swelled to a bestial babel of croaking, baying, and barking without the least suggestion of human speech (LOVECRAFT, Innsmouth, 220-221).

El olor es el advenimiento de los horrores cósmicos:

A single lightning-bolt shot from the purple zenith to the altar-stone, and a great tidal wave of viewless force and undescribable stench swept down from the hill to all the countryside. Trees, grass, and underbrush were whipped into a fury; and the frightened crowd at the

---

subraya Lévy, las del asco, inevitablemente relacionadas con el olfato (y también con el tacto): “Il se caractérise de façon tout à fait spécifique par sa viscosité [...] son inconsistance [...] la puanteur intense qu’il dégage [...] et sa grouillante multiplicité, composé qu’il est très souvent d’une infinité de corpuscules globuleux [...] ou de tentacules membraneux animés d’une perpétuelle et écoeurante agitation” (82-83).

<sup>144</sup> Lo cual no significa que el sonido no tenga, al igual que en Poe, un papel primordial en el terror sensorial: “Both in association with kaleidoscopic imagery and independently of it, Lovecraft often employs sound to convey horror” (MARICONDA, 199).

<sup>145</sup> “Horrific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting” (CARROLL, 21).

mountain's base, weakened by the lethal foetor that seemed about to asphyxiate them, were almost hurled off their feet. Dogs howled from the distance, green grass and foliage wilted to a curious, sickly yellow-grey, and over field and forest were scattered the bodies of dead whippoorwills (LOVECRAFT, Dunwich, 464).

El olor cubre las ancianas casas terrenales (demasiado ancianas, insalubrementemente ancianas), “It was a fearsomely archaic place, and had begun to exude the feint miasmal odour which clings about houses that have stood too long” (LOVECRAFT, Colour, 370), y los hogares de los dioses antiguos “They were worshipping before a great black foetor-belching aperture which reached up almost out of sight [...] so vast, so hideously black, and so aromatically stinking...” (LOVECRAFT, Pyramids, 447). El olor nauseabundo es el síntoma de lo corrupto y de lo impuro, de lo decadente y de la podredumbre, y puede representar lo absolutamente literal, como la putrefacción final del señor Valdemar, o la impureza metafórica, de un hombre, de un lugar, de un entero linaje: “All of these things seemed to me wracked with the history of degeneration and death chronicled in our memory of the Van Livenns. But let that rest for now, lest I forget to tell of the thick, dreamy smell that permeated that room, inspiring the sense that malodorous gardens of misshapen growths were budding in the dust and dirty corners everywhere around me” (LIGOTTI, Abyss, 311). El olor impregna la casa de los Van Lyvenns, que a la vez se yergue en representante de la familia. El olor es la manifestación sensorial absoluta de la corrupción.

### 2.4.3. Tacto

El caso del tacto es, dentro de los sentidos, extremadamente especial. Parece obvio el peso que suele tener en el terror más realista, siempre que éste se inmiscuya en el dolor físico. Obras como *The Girl Next Door*, cuyas imágenes de tortura se apoyan, en buena parte, en el tacto, o autores como Clive Barker, que buscan los extremos del terror a nivel de imaginería macabra, hacen uso extensivo del tacto para representar el dolor (y el dolor no deja de ser, en sí mismo, una expresión táctil)<sup>146</sup>. Esto lleva a que el uso del tacto en

---

<sup>146</sup> Puede parecer que esta expresión táctil del terror es banal, un envoltorio frívolo, recurriendo a un mantra usado especialmente por aquellos que no lo han leído. No se puede negar la existencia de obras que se dedican a explotar este recurso sin pudor, y sin embargo Ketchum nos avisa: “She knows that pain is not just a matter of hurting, of her own startled body complaining at some invasion of the flesh. / Pain can work

el terror de tipo, llamémosle genéricamente, sobrenatural, no se apoye especialmente en dicho sentido (con excepciones que matizaremos en un instante), mientras que el terror que sí recurre a él se inclina hacia el popularmente conocido como *gore* o hacia el *thriller*, el suspense o la novela detectivesca. Por supuesto, nada de lo dicho significa que no encontremos ejemplos de un terrorífico tacto directo. De entre los principales, probablemente el más destacado sea “The Pit and the Pendulum”<sup>147</sup>, en su base un relato de tortura, explícito a varios niveles<sup>148</sup>. Son representativos, por ejemplo, los instantes previos a la liberación del prisionero que narra su experiencia, cuando las mordeduras de las ratas y la presión del péndulo ponen al límite la estimulación sensorial táctil de la víctima:

They pressed—they swarmed upon me in ever accumulating heaps. They writhed upon my throat; their cold lips sought my own; I was half stifled by their thronging pressure; disgust, for which the world has no name, swelled my bosom, and chilled, with a heavy clamminess, my heart. Yet one minute, and I felt that the struggle would be over. [...] I at length felt that I was *free*. The surcingle hung in ribands from my body. But the stroke of the pendulum already pressed upon my bosom. It had divided the serge of the robe. It had cut through the linen beneath. Twice again it swung, and a sharp sense of pain shot through every nerve. But the moment of escape had arrived (POE, Pit, 503).

Lovecraft también usará a las ratas (como a su vez hará, posteriormente, Stephen King en *Salem's Lot*) como esa comunión de criaturas que, al igual que insectos, semejantes a un río desplazándose, actúan como una sola entidad. En su caso, el foco no está en el dolor de la víctima, sino en la sensación táctil que genera esa masa informe de seres: “above all

---

from the outside in. / I mean that sometimes what you *see* is pain. Pain in its cruelest, purest form. Without drugs or sleep or even shock or coma to dull it for you. / You see it and you take it in. And then it's you” (KETCHUM, 4). No queda lejos de lo que Joshi afirma: “necrophilia is horrible, but it is not merely ‘physically’ so” (JOSHI, Modern, 187). Lo hace lidiando, precisamente, con *American Psycho*, al contradecir una afirmación de Lovecraft, el cual sostiene que el tipo de anormalidad que vemos en “A Rose for Emily”, el conocido relato de Faulkner, sólo es horrible a un nivel físico. Pero el dolor, el terror físico, no es algo que podamos contener tan fácilmente en el reino de lo meramente superficial.

<sup>147</sup> De hecho, para Scott Peeples, “The Pit and the Pendulum” es una excepción a una tendencia general en los otros relatos (aquellos que no pretenden ser cómicos) del autor: “In those stories, the narrator is the perpetrator of the violence, not the victim [...] the focus is on *their* psychic experience as murderers, even torturers, not on the experience of their victims (PEEPLS, 38-39). El problema reside en que, en muchos de estos relatos, el narrador es sin duda un criminal, pero también termina siendo una víctima.

<sup>148</sup> “In The Pit and the Pendulum, Poe seems to start from the very border-line of the most hideous nightmare that the human mind can conceive, yet there is nothing hazy or indefinite in his analysis of the feelings of his victim. He speaks as one who has experienced the sensations himself, not as one who is making a wild surmise” (BIRKHEAD, 218). Y Birkhead no deja de observar cómo sufrimiento físico y emocional se entremezclan: “Mental and physical agonies are interchanged with careful art” (218).

there gently rose that impious, insidious scurrying; gently rising, rising, as a stiff bloated corpse gently rises above an oily river that flows under endless onyx bridges to a black, putrid sea. Something bumped into me—something soft and plump. It must have been the rats; the viscous, gelatinous, ravenous army that feast on the dead and the living” (LOVECRAFT, *Rats*, 395-396). El sonido y el tacto (también la vista y hasta un matiz olfativo) se fusionan para producir una imagen sensorialmente completa del río de ratas que todo lo invade.

Mención aparte merece Ligotti, que logra otorgar características táctiles a elementos que, a priori, no deberían disponer de ellas<sup>149</sup>:

Even when we ventured to lay our hands on that mass of darkness, we found only greater mysteries. For there was almost no tangible aspect to it, merely a hint of material sensation, barely the feel of wind or water. It seemed to possess no more substance than a few shifting flames, but flames only of the slightest warmth, black flames that have curled together to take on the molten texture of spoiled fruit. And there was a vague sense of circulation, as though a kind of serpentine life swirled gently within. But no one could stand to keep his hold upon it for long before stepping away (LIGOTTI, *Bottom*, 440).

En especial se detiene en una oscuridad que, en sus manos, se vuelve un viscoso líquido de pesadilla, de un modo similar a la marabunta de ratas lovecraftianas: “For no one else recalls the hysteria that prevailed when the stars and the moon dimmed into blackness. Nor can they summon the least memory of when the artificial illumination of this earth turned weak and lurid, and all the shapes we once knew contorted into nightmares and nonsense. And finally how the blackness grew viscous, enveloping what light remained and drawing us into itself” (LIGOTTI, *Muelenburg*, 365); “Every time I tried to penetrate into these areas I found myself trapped in a dead-end thick with shadows, what I came to think if as ‘dark spots’ where that dark river flowed bubbling and viscous” (LIGOTTI, *Not Yet Done*, 64). Por otro lado, existe una noción en la cultura popular de que la presencia de un elemento sobrenatural (normalmente un fantasma) provoca una oscilación de la temperatura (usualmente negativa, es decir, la temperatura baja). Aunque la figura del

---

<sup>149</sup> Del mismo modo que es capaz de subvertir las expectativas táctiles, convirtiendo momentos de contacto en experiencias táctiles aterradoras: “That turned out to be worse than any brute physical encounter we could have had with them—their touch. For they were not stiff and rigid as we expected, not the hard, plastic toys we might have neatly torn apart, bloodlessly dislodging their seemingly prosthetic limbs” (LIGOTTI, *Small*, 74).



fantasma no es, ni mucho menos, preeminente en los autores escogidos, el frío sí está presente en un ejemplo ya visto. En *Hill House*, veíamos cómo Eleanor y Theodora sentían frío a medida que el ruido (que representaba el elemento anómalo) se acercaba, y hay otros puntos de la casa, asimismo, donde el frío juega ese papel de avatar de lo sobrenatural. “‘You can keep your Turkish corners, my boy,’ he said. He reached out a hand and held it carefully over the location of the cold. ‘They *cannot* explain this,’ he said. ‘The very essence of the tomb, as Theodora points out. The cold spot in Borley Rectory only dropped eleven degrees,’ he went on complacently. ‘This, I should think, is considerably colder. The heart of the house’” (JACKSON, *Hill House*, 325-326). El tacto, merece subrayarse, es de entre todos los sentidos, aquél que mejor confirma la fisicidad de las cosas<sup>150</sup>. “‘Brace up to read this, for it will give you a shock. I am telling the truth, though. It is this—*I have seen and touched one of the things, or part of one of the things*” (LOVECRAFT, *Whisperer*, 497-498). En ocasiones, surge la amenaza de la inestabilidad del mundo, “‘And it begins when familiar surroundings inspire, on occasion, moments of doubt. Then places must verify themselves, objects are asked to prove their solidity, a searching hand makes inquiries upon the surface of a window’” (LIGOTTI, *New Faces*, 151).

Pero, a pesar de los ejemplos proporcionados, la mayor parte de las veces el tacto se representa como una ambigua sensación. Puede ser una opresión que se cierne sobre los personajes, desde el inocente contacto físico de un abrazo familiar, “‘Constance stood up; she knew better than to touch me but she said ‘Merricat, Merricat’ gently and held out her arms to me. I was held tight, wound round with wire, I couldn’t breathe, and I had to run’” (JACKSON, *Castle*, 475), hasta la sensación de ser enterrado vivo,

“‘It may be asserted, without hesitation, that *no* event is so terribly well adapted to inspire the supremeness of bodily and of mental distress, as is burial before death. The unendurable oppression of the lungs—the stifling fumes of the damp earth—the clinging to the death garments—the rigid embrace of the narrow house—the blackness of the absolute Night—

---

<sup>150</sup> Y es por ello que también vemos en algunos personajes una aversión extrema al tacto. “‘Somehow, the idea of getting past it and escaping through the door was intolerable to him; he could not have borne—he didn’t know why—to touch it; and as for its touching him, he would sooner dash himself through the window than have that happen’” (JAMES, *Whistle*, 92). Hay, quizás, algo de ese rechazo de lo impuro del que habla Noël Carroll, pero esa sensación indefinida, cuya razón se le escapa al personaje, puede ser también la negación de un acto que confirmaría definitivamente la existencia del horrible ser, como si el tacto fuese el más fiable de entre todos los sentidos.

the silence like a sea that overwhelms—the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm” (POE, Burial, 672).

Cuatro paredes, metafóricas o físicas, cerniéndose sobre un incauto, ahogándole (una sensación también táctil), acongojándole. “Although for a small distance before them the world was clear of trees, it was not very much lighter or more pleasant, with the forest only barely held back by the Stone wall, edging as close to it as possible, pushing, as Christopher had felt since the day before, crowding up and embracing the little stone house in horrid possession” (JACKSON, Woods, 167)<sup>151</sup>. El mismo entorno puede ser, pues, la manifestación percibida a través del sentido del tacto, y es precisamente a través de ese entorno como parece advertirse la presencia de un elemento, sea éste o no humano. Esta vaga sensación contiene la presencia de una persona o un objeto, igualmente indefinida, puesto que el sentido de la vista suele estar anulado, pero percibida al fin y al cabo. Si recordamos la segunda venida de William Wilson, en Oxford, el narrador afirma que, justo antes de irse la luz, son capaces de observar la entrada de un intruso, de un extraño. Sin embargo, tras extinguirse las velas, inmediatamente reduce su presencia a una sensación: “The darkness, however, was now total; and we could only *feel* that he was standing in our midst” (POE, William Wilson, 352). La presencia del extraño se palpa, como si la percibiéramos en la ocupación misma del espacio, cambiando el posicionamiento del aire, modificando la atmósfera de la habitación<sup>152</sup>. La presencia neutral, y también la presencia agresiva, que con su mero estar provoca esa opresión, es la misma que la del entorno. “Never before had the presence of evil so poignantly oppressed me” (LOVECRAFT, Lurking, 354).

Estas sensaciones, vagas e indefinidas, pese a estar vinculadas directamente al tacto, son en realidad una suma de factores sensoriales funcionales en ausencia de la visión. Sentir una presencia es también oír-la y oler-la, pues los sentidos son un cúmulo de circunstancias que funcionan en bloque. Aunque se hayan dividido en esta breve exposición, y pese a que los mismos autores se centren, como hemos podido comprobar, en ocasiones en unos

---

<sup>151</sup> Si hay un relato de Shirley Jackson que se acerque estéticamente al terror cósmico de Lovecraft es precisamente este “The Man in the Woods”, aunque sería más preciso equipararlo al terror (y la fascinación) que la naturaleza evoca en muchos de los relatos de Algernon Blackwood.

<sup>152</sup> El paralelismo, obviamente, entre sentir y tocar, funciona mucho mejor (de hecho, lo hace de forma exacta) en la lengua inglesa, donde el verbo *to feel* es también el equivalente a palpar o tocar. Pese a que la impresión corporal sigue existiendo en castellano, la relación es, claramente, más indirecta.

o en otros, difícilmente actuarán en solitario, y el caudal de unos termina desembocando en otros para generar, en conjunto, la atmósfera particular del relato de terror. La vista despierta un olor olvidado o un ruido pone la piel de gallina. El sonido también contamina el aire, “the air foul with their hoarse snarlings” (LOVECRAFT, Innsmouth, 221) y la viscosa oscuridad de Ligotti, pese a lo que pueda parecer, muchas veces no se toca, simplemente se ve. Los sentidos cazan en manada.

Hemos empezado tratando de discernir el papel de los sentidos en la creación de una atmósfera de terror y, por consiguiente, su función como método meramente físico para vincular a personaje y lector. Pero desde el primer ejemplo que se ha tratado, en “William Wilson”, esta atmósfera sensorial, rápidamente nos hemos encontrado con el efecto expansivo que produce, desde un lógico apoyo a la verosimilitud hasta la respuesta puramente emocional que genera en personajes y en lectores. La base se mantiene siempre, la función primordial (o quizá sería mejor denominarla como primaria) y compartida por todos los sentidos, desde la vista hasta el tacto, de ser un estímulo sensorial como método para lograr una conexión física nunca se elimina. Sin embargo, las ramificaciones son demasiado profundas y relevantes como para obviarlas. Vemos, pues, cómo la conjunción de todos los sentidos crea, prácticamente de un modo literal, la atmósfera de los relatos, pero también hemos podido observar cómo la sensación física libera una reacción emocional. Sentir es, en realidad, la unión de todos los sentidos y su impresión física, pero también algo más. *To feel*, más allá de su equivalencia exacta en la traducción, más allá de que pueda relacionarse más con un sentido o con otro, es también la identificación del lector, y la clave de los sentidos en la literatura de terror reside en que éstos conjugan el aspecto puramente sensorial, físico, externo de las impresiones y lo hacen mutar (lo unen, lo desplazan) en una sensación interior, sublimándolo en desencadenante emocional y generador de sentimientos. Los sentidos, en el terror, nunca se quedan en la superficie.



### 3. LA IDENTIFICACIÓN DEL LECTOR

Es evidente, pero no por ello irrelevante, destacar la figura del lector en la literatura de terror. Cuando lidiamos con un género cuya única característica compartida acordada por la comunidad científica se basa en la reacción del lector (sea ésta de terror, horror, angustia, pánico o cualquiera de los términos que abarca el abanico emocional del miedo), parece de sentido común evidenciarlo como un pilar básico de este tipo de narraciones, aunque sea por el simple hecho de que lidiamos con un fenómeno cuya realidad depende del lector. Podríamos apuntarlo como un elemento más pasivo o más activo, pero es indudable que ya hemos tratado, directa o indirectamente, su presencia, tanto al hablar de suspense, donde la capacidad de actualización del lector resultaba clave para que la estrategia funcionara, como, muy especialmente, refiriéndonos al terror de los sentidos. El presente capítulo inserta ya sin reservas al lector en el núcleo de su argumentación. Los mecanismos de empatía y de imaginación revelan una dependencia total del receptor, en todo momento el primer objetivo. Sin embargo, hay que aclarar que la barrera interpuesta entre el presente capítulo y el anterior responde más a la intención de mejorar la claridad expositiva que a una distinción marcada en el papel del lector respecto a las estrategias anteriormente analizadas. La ilusión de discontinuidad puede, a nivel de análisis, ser ignorada.

El lector ha tenido un papel fundamental en la inmensa mayoría de estudios relacionados con el terror o géneros colindantes. Ya Todorov afirmaba que lo fantástico implica “una integración del lector con el mundo de los personajes” (TODOROV, *Literatura fantástica*, 41) y, de hecho, toda su teoría se desenvuelve alrededor de la vacilación del lector. Llopis, por su parte, en su estudio dedicado específicamente al cuento de miedo, considera la correcta conexión entre lector y personajes como uno de los factores diferenciales de uno de los pináculos de la literatura de terror: la *ghost story* victoriana<sup>153</sup>, encarnada perfectamente en autores como Joseph Sheridan Le Fanu y M. R. James. La relación del lector con el texto se puede manifestar de modos distintos, pero en el presente capítulo

---

<sup>153</sup> “Los nuevos cuentos de miedo comenzaban por situarle [al lector victoriano] en un escenario cotidiano en el que se encontraba a gusto, entre gente corriente que nada tenía que ver con los seres desgarrados y terribles de la novela gótica. Lo que se relataba era también muy normal: los personajes iban de visita, se reunían en un club, tomaban té y eran todos muy dignos, muy correctos y muy escépticos, como él. El lector se identificaba inmediatamente con ellos” (LLOPIS, *Historia natural*, 122). A nadie escapará el parecido con los ensayos de M. R. James sobre sus propias narraciones.

nos centraremos en su empatía, la capacidad que tiene la narración, y las estrategias que pone en liza, para lograr que el lector se identifique emocionalmente con la situación dada. Eagleton identifica perfectamente qué diferencia a la empatía de otras formas de comprensión y cómo, por ello, no es estrictamente un tipo de comprensión:

For one thing, not all literary art invites us to identify with its characters. For another thing, empathy is not the only form of understanding. In fact, taken literally, it is not a form of understanding at all. If I 'become' you, I lose my faculty of knowing what you are like. Who is left over to do the understanding? [...] Sophocles is not inviting us to empathise with Oedipus. The play expects us to feel pity for its doomed protagonist, but there is a difference between feeling for someone (sympathy) and feeling as them (empathy) (EAGLETON, 75-76).

La diferenciación es clave para entender el objetivo del relato de terror, que se basa más en la identificación directa (podría decirse superficial, sin connotaciones peyorativas) que en la reflexión. Vemos que esta empatía entronca directamente con el papel que Todorov da al lector en el fantástico, con un matiz él mismo no tarda en abordar.

*La vacilación del lector* es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y el *Manuscrito*? [...] La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda. Sin embargo, hay excepciones [...] Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella (TODOROV, *Literatura fantástica*, 42).

Parece que el relato de terror debería requerir, si quiere llevar a cabo su objetivo, que no es otro que el de aterrorizar, lograr que el lector se identifique con los personajes que pueblan sus páginas, especialmente si uno o varios de ellos son los que sufren los terrores. El personaje que el lector debe encarnar es un recurso acostumbrado, de tan frecuente, casi omnipresente, pero no por ello obligado. La empatía por la que abogamos es únicamente con el contexto, con la situación dada, y al lector únicamente se lo coloca en una posición concreta, no necesariamente en una ya ocupada por un personaje en la ficción, por habitual que sea el recurso.

Ya se ha empezado a vislumbrar la identificación física que se produce a través de los sentidos, logrando una implicación sensorial del lector, y, de hecho, varios aspectos ya estudiados contribuyen a una identificación del lector: la verosimilitud de todos aquellos elementos que componen la narración (personajes, entorno, acontecimientos, etc.), la situación espacial, la importancia del lugar y sus implicaciones a nivel de coherencia, el escepticismo del lector, o la proyección que requiere la construcción del suspense son estrategias que pueden cumplir y cumplen múltiples funciones y que contribuyen a generar una identificación del lector con la situación dada.

El avance en el capítulo nos permitirá también observar cómo la implicación física que apuntábamos en la anterior sección no se detiene ahí, sino que muta en implicación emocional. Usaremos para ello el término “sentimentalismo”, pero no como sencillamente la hipérbole emocional del texto. No se trata simplemente de la profusión descriptiva de las emociones, pese que ésta se produce, como atestiguan los numerosos personajes hipersensibles e hipersensitivos que pueblan las narraciones de terror, sino que nos servirá para vehicular la empatía emocional en el terror. Todo lo percibido conmociona, el mundo es un generador de emociones que (casi) nunca se detiene, lo percibido y lo sentido son uno, sin solución de continuidad, lo interior se confunde con lo exterior, lo objetivo con lo subjetivo, y esta ausencia de límites engulle al lector en la vorágine emocional. La segunda sección está dedicada al narrador, otro elemento ya aparecido, aunque no tratado de forma específica. En apariencia menos relevante, pero del mismo modo clave para que se produzca la identificación. A través de su punto de vista y de su focalización, el narrador no sólo se posiciona a sí mismo en el relato, sino que también hace lo propio con el lector. El tercer elemento en discordia es la ocultación y la ambigüedad como modo de generar incertidumbre en el lector para desdibujar los límites que aún quedan en pie y que el lector se vea atrapado, irremediablemente, en la ficción que consume.

### **3.1. Sentimentalismo**

Una respuesta emocional puede darse (puede exponerse), en realidad, de dos formas básicas: a través de sus manifestaciones físicas o a través de sus manifestaciones sentimentales. Las primeras parecen encerradas en un cúmulo de tópicos del terror que

van desde el grito o los sudores fríos hasta los pelos de punta. Las segundas, en las que nos centraremos ahora, dominan un campo extenso de la literatura, no sólo, por supuesto, la del terror. De hecho, Punter liga íntimamente el nacimiento del género (él habla, como ya sabemos, de la literatura gótica, sobre la base de que se trata de una literatura con el terror como elemento común y preponderante) al del sentimentalismo, que podría llegar a considerarse como una modalidad literaria, y que fue un género novelesco en la Inglaterra del siglo XVIII:

We have already mentioned that much of that fiction was Gothic; but there is another, more general term, which covers quite a lot of the Gothic itself and almost everything else that was popular between 1770 and 1800, and that is sentimentalism. [...] The sentimental novel was one which dwelt upon the fine emotions of its characters, tracing their feelings minutely, choosing situations to bring out their heightened self-consciousness, situations filled with pathos and anguish. Preeminently, sentimentalism was a tone (PUNTER, Vol. 1, 25).

Encontrando un precedente de la literatura gótica en *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, y apoyándose en obras no pertenecientes a él, sin ninguna voluntad de terror, como ejemplos preeminentes (principalmente *The Man of Feeling*), Punter traza un mapa en el cual el gótico y el sentimentalismo comparten elementos comunes<sup>154</sup> porque, en parte comparten objetivos o, más bien, cubren un vacío: el de la emoción. Sin el sentimentalismo, el gótico no podría haber nacido, “for it is in this style that we begin to glimpse the possibility of the balance and reason of the Enlightenment being crushed beneath the weight of feeling and passion” (26). El sentimentalismo viene, pues, a mostrar que en la época de la razón la emoción no yacía muerta, más bien al contrario, se rebelaba o reivindicaba en la literatura, y de esa raíz de subversión nacían ambas corrientes. Pero no se trata únicamente de la mera descripción de emociones. La oposición emoción/racionalismo, que Punter no es el único que sitúa en el origen del gótico literario y, por extensión, de la literatura de terror propiamente dicha<sup>155</sup>, trata de poner el descontrol a la vanguardia del texto. Se trata de mostrar y valorar las pasiones (altas o

---

<sup>154</sup> No es el único, pues Markman Ellis también incide en esta conexión: “The principle of pathos, arousing feelings in the reader, is established as the primary pattern for consumption of these works, both fictional and visual. The gothic novel’s varied responses to this ‘affective fallacy’ reminds the critic of its inheritance of the strategies and interests of the late-eighteenth-century culture of sentimentalism (ELLIS, Gothic, 9).

<sup>155</sup> Si aceptamos su conexión con el gótico literario.



bajas), lo irracional, lo irreconocible, lo, en definitiva, también humano. Punter destaca cómo algunos pasajes de *The Man of Feeling* bordean la corriente de conciencia “in the attempt to cope with psychological facts for which no rational explanation exists” (26). Queramos o no vincular el sentimentalismo al monólogo interior, lo cierto es que esa relación, con Poe como tercera pata, ya se ha realizado: “Poe's main contribution to fictional technique is his emphasis on the rendering of sensation, to the point where André Gide has credited him with the invention of the interior monologue”<sup>156</sup> (LEVIN, 108). Esa personalidad que se extiende a un discurso simuladamente sin adulterar, que surge en el instante a borbotones irreparables, en ocasiones inconexa, en ocasiones incoherente, con altibajos, exclamaciones, preguntas, todo arremolinado de un modo más o menos comprensible en una pieza de confesión arrancada de la mente del narrador, todo ello es, en el fondo, sentimentalismo; es el lenguaje brotando sin control, en este caso, a causa de una extrema disrupción emocional.

Así pues, la conexión del terror con el sentimentalismo no se limita a una oposición con lo real, porque no rechaza *per se* lo real; tan sólo pone en cuestión su existencia objetiva. Tal como subraya Joshi (refiriéndose a lo *weird*), “certain authors develop certain types of world views that compel them to write fiction that causes readers to question, revise, or refashion their views of the universe; the result is what we (in retrospect) call weird fiction” (JOSHI, *Weird*, 11). El sentimentalismo no es una simple descripción de emociones, sino un movimiento, “a movement of excitement: the sentence is broken, distorted by the pressure which feeling exerts on the ordering of the mind” (PUNTER, Vol. 1, 26). Es la emoción infectando todos los niveles de la narrativa y las múltiples formas en las que ello se muestra en el texto. Es el sentimiento personal anulando la objetividad del mundo, rechazándola y despreciándola, por inexistente, por demasiado irreal.

Es relativamente fácil observar, en los textos de terror, el porqué de la conexión de las obras de miedo con el sentimentalismo si consideramos, como Llopis, que “la literatura de terror como género es hija del racionalismo”. (LLOPIS, *Historia natural*, 27). Y no precisamente hija pródiga. Ya en sus primeras manifestaciones, como en *The Castle of Otranto* o las novelas de Ann Radcliffe, podemos observar el peso y el alcance de las

---

<sup>156</sup> Consideración compartida, en parte, por Margarita Rigal Aragón: “En algunos de los relatos-confesión y pesadilla la presencia del yo es tan fuerte que los soliloquios están cerca de constituirse en verdaderos monólogos interiores (RIGAL, 129).

emociones. Las extensas observaciones de paisajes monumentales de la autora británica, llamadas a generar lo sublime, aparecen siempre filtradas por las emociones que experimentan sus personajes al observarlos, pues el paisaje es un mero catalizador que permite a Radcliffe alcanzar la representación de lo sublime por partida doble: en su protagonista, que lo vive y trata de explicarlo en la ficción, y en su lector, que lo alcanza a través de su doble representación: el paisaje que lo suscita y el personaje que lo vive. El terror, en la forma como Radcliffe lo representa, con su intensidad emocional y su voluntad de descubrimiento, apoyándose en Edmund Burke, es la plataforma idónea para hacerlo. En las antípodas, en algunos de sus aspectos, de la presentación de las novelas de Radcliffe, Matthew Lewis escribió *The Monk*, que pese a sus demonios y sus escandalosas escenas (cuyo impacto permanece en el lector actual) no es un expositor del vicio ni un relato sobre lo sobrenatural (aunque vicio y sobrenaturalidad entren en juego a menudo), sino sobre el pecado y la culpa. El influjo del sentimentalismo se observa, como mínimo, a lo largo de los dos siglos y medio de terror que alcanzan desde el inicio de la literatura gótica hasta la actualidad, y no es casualidad que el libro que lee, en la casa de Hill House, el científico y líder de la expedición, un hombre de la ilustración como el Dr. Montague, pero también un antropólogo, interesado en la integridad completa del hombre, sea precisamente la *Pamela* de Samuel Richardson.

*The Mysteries of Udolpho* y *The Monk* (o quizás sería mejor decir *The Italian* y *The Monk*, puesto que el primero fue una respuesta directa de Radcliffe a la obra de Lewis) son dos caras de la misma moneda, del mismo modo que Sade, con Justine y su virtud de un modo muy distinto recompensada, dio respuesta, intencionada o no, a la novela de Richardson. Radcliffe y Lewis, Sade y Richardson, pero también Poe, Lovecraft, Jackson y Ligotti, salen en la búsqueda de un modo de representación del panóptico de lo irracional en nuestro mundo y en nosotros, que, para el caso, no deja de ser lo mismo. Eso es el sentimentalismo.

### 3.1.1. De la percepción a la emoción

El abanico de emociones representadas viene usualmente suscitado por un estímulo externo. Es cierto que, en algunas narraciones de terror, llegados un punto parece que las emociones sean autogeneradas, pero, en líneas generales, es necesaria una percepción

sensorial que desencadene el torrente emocional correspondiente. El inicio de “The Fall of the House of Usher”, cuyas distintas partes ya hemos observado varias veces a lo largo de la tesis, es, de nuevo, un buen ejemplo del efecto. El relato ya empieza, de inmediato, con una descripción que, aun siendo de los elementos ambientales, bordea peligrosamente, o se introduce directamente, en el estado emocional del narrador. El día otoñal es “dull, dark, and soundless” (POE, House of Usher, 317), las nubes “hung oppressively low in the heavens” (317), y el camino es, escuetamente, “dreary” (317). Para la tercera frase, Poe establece la relación del entorno con el fuero interno del narrador explícitamente:

I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into every-day life—the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it—I paused to think—what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? (317)

La casa Usher es, a la vez, epítome y modelo del anhelo sentimentalista del terror, donde cada estímulo externo suscita a su vez una reacción emocional, cuya solución de continuidad está ausente hasta el punto de que el lector duda, hasta cierto punto, de ante qué clase de descripción se encuentra<sup>157</sup>. Esto es, si, en este caso el narrador, describe un objeto externo que le provoca, a su vez, ciertas emociones, o si son sus emociones las que se están proyectando, voluntaria o involuntariamente, hacia el exterior de su ser, tomando el cuerpo que seguidamente nos es descrito. Por supuesto, la casa Usher es un caso especial, ya que esta relación del objeto material, en este caso el espacio que es la casa, con un ser humano, ya sea el protagonista o los Usher, cuya línea sanguínea se ve

---

<sup>157</sup> “When the House of Usher first comes into sight, the narrator finds it impossible to erect any cover of illusion between the decaying images before his eyes and his soul. In fact the very opposite occurs” (KAPLAN, 55).

representada en esa mansión (de un modo muy parecido a como un contemporáneo de Poe, Nathaniel Hawthorne, liga la “Casa de los siete tejados” al linaje de los Pyncheon), se subraya continuamente.

En cualquier caso, la reacción emocional que representan los personajes se nos muestra como un simple asunto de causa-consecuencia, una acción que conlleva una inmediata reacción. Es, asimismo, en este estado de la empatía, donde también dan sus frutos, de forma simultánea a las funciones ya descritas, algunos de los hilos que se han ido abriendo a lo largo de la tesis. Si insistíamos en la capacidad de expectativa del lector como elemento clave del suspense, puede observarse aquí, con relativa facilidad, su irremediable unión con el sentimentalismo. La fatalidad ya descrita es, en el fondo, un asunto de expectativas más emocionales que factuales. Se predice en base a la emoción que nos suscita, y es la opresión que siente el narrador que se encamina hacia la casa Usher en las nubes que cubren el cielo aquello que alerta al lector y le genera el suspense, cuya expectativa del peligro inevitable no deja de ser un estado emocional. El contexto que nos situaba físicamente, aquél que predecía, en cierto modo, los acontecimientos, también es el portador de aquello que dichos acontecimientos deben provocar. El lector ha visto cómo realizaban por él todo su trabajo: le han dicho dónde debe estar, le han especificado qué debe ver, le han insinuado aquello que vendrá; ahora también se permiten dictarle lo que debe sentir.

Through the desolate summits swept raging intermittent gusts of the terrible antarctic wind; whose cadences sometimes held vague suggestions of a wild and half-sentient musical piping, with notes extending over a wide range, and which for some subconscious mnemonic reason seemed to me disquieting and even dimly terrible. Something about the scene reminded me of the strange and disturbing Asian paintings of Nicholas Roerich, and of the still stranger and more disturbing descriptions of the evilly fabled plateau of Leng which occur in the dreaded “Necronomicon” of the mad Arab Abdul Alhazred, I was rather sorry, later on, that I had ever looked into that monstrous book at the college library (LOVECRAFT, Mountains of Madness, 17-18).

Distintos factores, entran en juego en este fragmento, pero el hilo conductor de los elementos es sentimentalista. Lo que guardan en común es que todos ellos comparten la función de formar un vínculo emocional con cada uno de los elementos aparecidos, usualmente de carácter terrorífico, a pesar de que no tenga por qué ser así. Por supuesto,

el autor cuenta con ciertos elementos preestablecidos en el receptor. Resulta evidente, más aún para el lector contemporáneo a Lovecraft, que la Antártida es un lugar inhóspito, peligroso y, hasta cierto punto, desconocido, así como que la referencia a una música que posee consciencia puede tener sugerencias espantosas, por la misma música o por aquellas criaturas terribles (terribles, porque únicamente algo espantoso puede sobrevivir en ese yermo helado) hasta para el lector más desinformado (presuponiendo una enciclopedia de conocimiento básica). Sin embargo, es en las conexiones explícitas donde subyace nuestro interés. Lovecraft preña el momento, que no deja de ser una mera descripción, de consecuencias emocionales para ser traspasadas al lector, mezcladas con todo tipo de funciones anteriormente descritas: la remota Antártida, con todo lo que conlleva en cuanto a amenaza, es desoladora, y terrible el viento que la atraviesa; las notas musicales generan una respuesta mnemotécnica de carácter emocional, para que cuando se repitan, más avanzada la narración, al lector no le haga falta recordatorio alguno, pues le ocurrirá aquello mismo que al personaje le está ocurriendo ahora; la verosimilitud, factual y emocional, del momento, así como su uso como apoyo descriptivo, se sostienen en las pinturas reales de un pintor real, Nikolái Roerich, extrañas y perturbadoras, y en un libro ficcional, intertextualidad de Lovecraft en Lovecraft, que liga las montañas de la locura a la ficción interconectada que se ha convenido en llamar los Mitos de Cthulhu. Y si, por mala fortuna, el lector no siente lo mismo con las pinturas de Roerich, el narrador está aquí para especificar qué nos deben suscitar. Y si el lector es tan necio como para no temer al Necronomicón, no hay que temer, Lovecraft está aquí para contárnoslo.

Buscando la hipérbole, pero sin alejarnos demasiado de los textos, podríamos afirmar que todo estímulo en el terror produce una emoción. Pueden ser, por ejemplo, unas meras notas musicales como las que aterrorizan a Erich Zann: “But I did not pursue this course for more than a moment; for when the dumb musician recognised the whistled air his face grew suddenly distorted with an expression wholly beyond analysis, and his long, cold, bony right hand reached out to stop my mouth and silence the crude imitation (LOVECRAFT, Erich Zann, 283). El sentimentalismo es, en el terror, un elemento transversal que, lejos de estar confinado a un momento o ligado a una situación determinada, puede abarcar la práctica totalidad de los mundos ficcionales generados. Como decíamos, todo aquello susceptible de ser captado sensorialmente por uno de los personajes suele conllevar una emoción, más concreta o más abstracta, única del objeto

percibido, como si se tratara de un *leitmotiv* wagneriano, o compartida por distintos elementos del relato.

De afuera hacia adentro, en este torrente de emociones nos estamos centrando en los elementos negativos, emociones oscuras y terribles suscitadas por un mundo exterior, a su vez, terrible y ajeno, pero lo cierto es que el sentimentalismo del terror no siempre cubre únicamente el espectro pernicioso de las emociones. Se puede tratar, simplemente, de un asunto de contrastes. El sentimiento identificado como positivo, sirve, normalmente, para poner de relieve, acentuar, hiperbolizar el negativo. Se crea una división explícita, pero en forma de las dos caras de una misma moneda, y se sacrifican, en parte, la complejidad emocional o los matices de una personalidad en aras de dar alas a una bicefalia sentimental de emociones que funcionen en contraposición. Es un recurso extendido en el terror y muy efectivo en sus resultados. La calma y la paz pueden derivar rápidamente en el terror, y lo que en “The Tell-Tale Heart” era, y sigue siendo, un asunto de ritmo narrativo, es también un vaivén emocional donde sale triunfador el que más cerca queda de lo terrible. El narrador siempre está nervioso, desde el momento presente en el que narra su historia, “TRUE!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am” (POE, Tell-Tale, 555), hasta el comienzo de la misma, “It is impossible to say how first the idea entered my brain; but, once conceived, it haunted me day and night” (555). No haría falta una especificación verbal, aunque la haya, ya que el lector puede extraer dicho nerviosismo de los indicadores textuales del discurso que ya han sido señalados previamente: las frases entrecortadas o las exclamaciones súbitas. Sólo existe un momento de tranquilidad, y es el que sigue inmediatamente al asesinato del viejo: “His eye would trouble me no more” (558). Es la declaración del fin de la hostilidad y el comienzo de una nueva etapa. El torrente emocional previo se apacigua, casi desaparece, y esa calma que invade al narrador se nos transmite especialmente en el recibimiento de los agentes del orden, donde se muestra confiado y seguro.

I smiled,—for *what* had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search—search *well*. I led them, at length, to *his* chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed. In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them *here* to rest from their fatigues, while I

myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim (558-559).

Las acciones realizadas, la actitud demostrada y las emociones explicadas, todo converge para transmitir esta atmósfera de absoluta tranquilidad casi eufórica. La secuencia de calma concluye con estas palabras, que engloban lo anterior y establecen definitivamente el nuevo estatus: “The officers were satisfied. My *manner* had convinced them. I was singularly at ease. They sat, and while I answered cheerily, they chatted of familiar things” (559). Pero, de inmediato, la situación da un vuelco, pues la calma no era real, sino tan sólo un recurso para despejar el camino de la segunda llegada de la tensión y las emociones colindantes, que vuelven con mucha más fuerza:

I paced the floor to and fro with heavy strides, as if excited to fury by the observations of the men—but the noise steadily increased. Oh God! what *could* I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—*louder!* And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!—and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder!*—(559).

Vuelven las acciones exageradas y el discurso entrecortado. El nerviosismo aflora, junto con la rabia, la agonía y el horror. Y en este último *crescendo* se inserta también el contraste, en lo que el narrador llama la hipocresía de los policías, que se mantienen en el estado de calma que él ya ha abandonado, guardando, en esa actitud tranquila, el contrapunto que acentúa el estado cada vez más descontrolado del asesino.

No sorprende que el sentimentalismo en el terror pueda ser un vaivén. Ya habíamos visto, estableciendo las bases conceptuales del terror, que éste tiene en su base la oposición normalidad-anomalía, con el enfrentamiento emocional que esta dicotomía conlleva. Hasta cuando las emociones asociadas de forma intuitiva por el lector con la normalidad (la sensación de seguridad, la tranquilidad, la calma) no están explicitadas, se presuponen dada la situación y su paralelismo con la realidad extratextual del lector. La entrada de la anomalía, del mismo modo, conlleva inevitablemente una serie de emociones

contrapuestas. Suele ser un asunto de estilo lo que lleva a un autor de terror a centrarse en las emociones suscitadas por una u otra cara de la moneda. Shirley Jackson, en su detallada descripción de la vida suburbial, se recrea en la seguridad que ese tipo de comunidades semi-cerradas disfruta. *The Road Through the Wall*, en su acertado prólogo, puede tomarse como un ejemplo típico: “The weather falls more gently on some places than on others, the world looks down more paternally on some people. Some spots are proverbially warm, and keep, through falling snow, their untarnished reputations as summer resorts; some people are automatically above suspicion” (JACKSON, *Road*, 1). No importa mucho que haya una descripción explícita de ciertas emociones, en ocasiones, para que el sentimentalismo domine una escena, y resulta claro que estas líneas iniciales de Jackson sirven para establecer Pepper Street como un lugar de paz, un idílico paraíso. No significa eso que las líneas no contengan ironía o que no guarden un conato de negatividad. La referencia a la gente fuera de toda sospecha, por ejemplo, tiene un doble sentido. Simbólicamente (y, para los habitantes de Pepper Street, casi literalmente), la normalidad (la seguridad) se rompe a través del agujero en la pared que debe dar lugar a una nueva carretera, y la rotura del aislamiento es también la destrucción de la comunidad. Sin embargo, el mal ya se encontraba dentro. Cuando alguien se tiene por invulnerable, cuando alguien cree que dicha invulnerabilidad le es poco menos que predestinada, se cree fuera de la ley; cuando alguien se sabe fuera de toda sospecha (y siempre son los demás los que sitúan a uno dentro o fuera de la sospecha) tiene la libertad para cometer cualquier acción que le plazca, a nivel práctico y moral. Las comunidades aisladas de Jackson, como el caserón de *The Sundial*, “‘He said to tell you there was danger. He said—’ Aunt Fanny, wringing her hands, tried to be exact, ‘—he said there was danger, but this house was safe. He said we must stay in the house’” (JACKSON, *The Sundial*, 32)<sup>158</sup>; el campus universitario de *Hangsaman*, “Thus the college was, in brief, a place modern, authentic, progressive, realistic, honest, and humane, with decent concessions to the fact that it was supposed to be, and had to be, a strictly budget-balanced proposition, a factory in which the intake must necessarily match the outgo” (JACKSON, *Hangsaman*,

---

<sup>158</sup> Y, para ser exactos, cuando el padre (o su espectro) de la tía Fanny le comunica el mensaje, lo hace explicitando la emoción que eludirán, aquella de la que hay que escapar. “‘The father comes to his children and tell them there is danger. There is danger. Within the father there is no fear; the father comes to his children. Tell them in the house’” (26). El padre es la casa, en la larga tradición de habitáculos imbuidos de la presencia de sus antiguos dueños, y en él no hay miedo.



50)<sup>159</sup>; o los apartamentos, o más bien los bloques de edificios, de muchos de sus protagonistas, son lugares a priori seguros y así se preocupa Jackson de mostrarlos, pero que muchas veces, como la abadía almenada de “The Masque of the Red Dead”, son también prisiones en las que el mal que acecha reside ya en su interior.

A pesar de Jackson, que podríamos considerar, en cierto modo, una *rara avis*, por la centralidad cuantitativa de las emociones positivas y el poco interés que parece tomar en el elemento anómalo y el sentimentalismo de carácter negativo (pese a que, en realidad, son la clave de sus narraciones), el autor de terror no suele perder la oportunidad de impregnar su mundo ficcional de las peores de las emociones. El sentimentalismo, en su vertiente de emociones negativas, lo abarca, como ya hemos visto, casi todo: impregna el entorno “You ask me to explain why I am afraid of a draught of cool air; why I shiver more than others upon entering a cold room, and seem nauseated and repelled when the chill of evening creeps through the heat of a mild autumn day” (LOVECRAFT, Cool Air, 11); impregna los objetos “On waking, all that remained was a euphoric terror. And it was then that the objects around him would begin their transformations. For his soul had been made lawless by dreams and his mind was filled with the words of the wrong book” (LIGOTTI, The Tsalal, 79); e impregna a las personas. De estos elementos emana (de nuevo, captado por los sentidos, cómo si no) el terror de una forma, en muchas ocasiones, que lo revela sin tapujos. Para no abandonar todavía a Jackson, en *The Bird's Nest*, su novela sobre una mujer con personalidad múltiple, el surgimiento alternativo de esas personalidades (cuatro, en total) sirve para imbuir algunas de ellas de estas emociones negativas, que se apegan a la representación del personaje. Cada una tiene su propia expresión facial, su propia forma de hablar, sus tics particulares y hasta su propio nombre. Una vez vinculada una emoción a unos rasgos, el surgimiento de éstos será suficiente para hacer aflorar el sentimiento. En realidad, la narración tiene distintos puntos de vista, así que el objeto de terror se mueve, en cierto modo, según la focalización. Aun así, por mucho que haya secciones en las cuales la narradora sea una de las personalidades de Elisabeth, la protagonista, en realidad el foco central y punto neurálgico del terror, que el lector tiene siempre presente, es su enfermedad, pese a que cuando nos trasladamos a un

---

<sup>159</sup> Y, de nuevo, para no olvidar que hablamos de sentimentalismo, este lugar transmite una emoción exacta a la protagonista, pues su habitación, a pesar de todos los inconvenientes estéticos y prácticos, “completely blank and empty, it was expectant, almost curious, and Natalie, standing timidly just inside the door, in the wall opposite the window, looked at the bare walls and floor with joy; it was, precisely, a new start” (50).

punto de vista particular surjan otras, que son las que la atenazan a ella. Pero es el punto de vista del psicólogo, que es, además, probablemente el que más podría asemejarse al del lector implícito, pese a los accesos de pedantería<sup>160</sup>, y hasta la pizca de megalomanía, que exhibe, el punto en el cual se exhiben más específicamente las emociones que genera la anomalía que es Elisabeth. La experiencia emocional (sólo la emocional) del Dr. Wright con la paciente es probablemente la más cercana al lector. Y es, en realidad, su visión la que nos marca la pauta sentimental que debemos seguir ante cada una de las personalidades de Elisabeth. En la primera aparición<sup>161</sup> de la personalidad que el Dr. Wright denomina, momentáneamente, R3, la personalidad que emociones más cercanas al terror le provoca, quedan claras las manifestaciones externas (perceptibles) de la personalidad y las emociones que genera en el doctor (y que debe provocarle al lector):

Her face was turned a little toward me, her lips still parted in a little smile, and her eyes, of course, closed. Her hands were at her breast, still twined together; she is like a sleeping beauty, I thought childishly; I wonder, though, how I ever thought her handsome. Because she was not, I saw, at all handsome, and as I watched in horror, the smile upon her lips coarsened, and became sensual and gross, her eyelids fluttered in an attempt to open, her hands twisted together violently, and she laughed, evilly and roughly, throwing her head back and shouting, and I, seeing a devil's mask where a moment before I had seen Miss R.'s soft face, thought only, it cannot be Miss R.; this is not she (JACKSON, Nest, 49).

Y se permite, una vez terminada la terapia, puntualizar su estado anímico con estupor. “I awakened her at once; I was myself too shaken by the grotesque sight of her to be able to do more than bid her good afternoon; I believe she felt that I was displeased with her, and she would not have been far wrong; I was, as I say, shaken, and I am shaken now, writing of it. What I saw that afternoon was the dreadful grinning face of a fiend, and heaven help me, I have seen it a thousand times since” (50). Debe apuntarse que, antes de estas precisas observaciones, el doctor sólo había observado dos personalidades en Elisabeth,

---

<sup>160</sup> “And before my reader gasps, and stops, and turns jeering to point at a grammatical error in the good doctor's notes, let me interject with dignity that I use the tautology ‘first introduction’ deliberately, almost in the nature of a joke; I had, as my reader, abashed, will soon see, more than one introduction to this remarkable girl” (JACKSON, Nest, 35). Esta abrupta interrupción del discurso, una de las primeras de entre las que surgirán constantemente a lo largo del relato del Dr. Wright, que también apela al lector y, de regalo, expresa como debe sentirse (“abashed”), le sirve también a Jackson para, además de mostrar claramente la personalidad del buen doctor, anticipar los acontecimientos.

<sup>161</sup> No es, estrictamente, la primera aparición, pero sí probablemente la primera donde se muestra con claridad, más allá de pequeños indicios.

ambas, en todo caso, inofensivas, una de ellas hasta agradable, de ahí de nuevo el choque, el contraste, mientras, en el imaginario del psicólogo, una personalidad se esconde, se diluye, fluye hacia la otra. De parecer una bella durmiente al diablo en persona.

“As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter [...] but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish lustre” (POE, *Crowd*, 392). De fuera hacia dentro, el mundo genera una atmósfera que modifica la naturaleza de los objetos y las personas, el mundo se infiltra en una psique generando emociones que la invaden. “The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window, prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years” (392). Pero el terror es un vaivén en muchos sentidos, y cuando las emociones invaden un cuerpo o un espacio también desdibujan sus contornos, su realidad, por mucho que en el momento de plenitud emocional ésta se muestre más vívida de lo que nunca se ha mostrado. ¿Cuál es la realidad del hombre de la multitud? No podemos saberlo, ¿es realmente alguien que muestra en sus rasgos al malvado asesino, ha sido la luz de gas haciendo lo que su nombre indica con el narrador, o todo el contexto ha generado en el observador el estado emocional para reflejar en ese hombre entre la muchedumbre algo que nunca estuvo ahí?<sup>162</sup> El punto clave del sentimentalismo es que, en la invasión emocional, desaparece la objetividad, desaparece el mundo al completo como entidad existente. Se desdibujan los límites y uno ya no sabe qué está dentro y qué está fuera<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> “El narrador, al principio de la historia, informa al lector de que ha estado enfermo; probablemente por ese motivo es capaz de captar las cosas con mayor percepción que si no hubiese tenido los sentidos más despiertos que de costumbre” (RIGAL ARAGÓN, 47). O por ello, quizás, su percepción alterada no está captando las verdades de un visionario, sino las falsedades de un iluminado.

<sup>163</sup> Es en este tipo de instantes en los cuales en ocasiones se genera el equívoco entre realidad y ficción (léase imaginación, sueño o locura). En “The Bus”, la asociación de una mujer mayor de un motel con su casa de niñez, “‘I used to live in a house like this,’ Miss Harper said, and the young men laughed” (JACKSON, *The Bus*, 210), genera un equívoco en el cual sus recuerdos se empiezan a proyectar en su contexto actual, con resultados desastrosos. Uno de los ejemplos más relevantes y conocidos de esta dinámica se encuentra en “The Yellow Wall-Paper”. La transición entre las emociones generadas por el papel amarillo y la proyección de esas mismas emociones, unidas a la posibilidad de una locura, construyen una parte final del relato en la cual la transición entre lo que está dentro y lo que está fuera es prácticamente imperceptible. Sin más, a partir de una línea la mujer que miraba el papel ya no es tal, sino la que se encontraba dentro del

### 3.1.2. De la emoción a la percepción

Las emociones suelen aparecer debidamente canalizadas, y el cedazo por el que usualmente se filtran es el personaje. Sin pensar aún en el narrador, las emociones no se suelen presentar crudamente en su naturaleza abstracta, y ya hemos podido ver que son, en un amplio número de casos, los personajes los que se constituyen como portadores de emoción. Parece obvio por su cercanía, por lejos que estén del lector real en el espacio y en el tiempo. Ciertamente, el personaje suele ser un elemento clave en cuanto encauza todas esas emociones, además de permitir una presentación de las mismas más o menos coherente. Sin embargo, esta canalización, como veremos, también puede ser un arma de doble filo. La realidad transmuta en un ente subjetivo, con todas las implicaciones que conlleva. Hemos presupuesto que es el mundo el que modifica la mirada, pero la permeación de la emoción permite cuestionar esta afirmación. El personaje tiene, así, en ocasiones un uso fugaz o es transparente en su concepción, por cuanto su efigie, a medida que se va empatizando con sus emociones, suele desaparecer.

La figura del psicólogo que hemos visto en la novela de Jackson es especialmente relevante, porque se establece como un segundo intermediario entre un personaje, que es el que sufre en primera persona el abanico de emociones extremas y puede ser o no la fuente de la anomalía, y el lector. Los psicólogos son un recurso útil para dar rienda suelta, y a la vez legitimar, la cascada emocional que necesita un relato de terror para funcionar. En primera instancia, porque sus pacientes son, o se presupone que son, perturbados, sin querer imbuir esta palabra de una connotación especialmente negativa. Se trata, simplemente, de personas emocionalmente incompletas, extremas, o con problemas en su modo de expresar los sentimientos. Aunque muchos relatos nos ponen en la piel del loco, es decir, que hacen uso de una focalización interna a través del perturbado, esta estrategia puede dar lugar a una completa rotura del vínculo con la emoción al quebrar la duda de la veracidad de los acontecimientos con demasiada celeridad. La figura del psicólogo da, o se presupone que da, por su formación y sus estudios científicos, una cierta objetividad,

---

mismo: "I don't like to look out of the windows even—there are so many of those creeping women, and they creep so fast. / I wonder if they all come out of that wall-paper as I did?" (GILMAN, 195)

un distanciamiento. El psicólogo es la verdad objetiva, o tanta como se puede obtener en un relato de ficción.

En el capítulo anterior nos referíamos a “The Frolic” tratando de dilucidar el modo en que se formaba el suspense. Para hacerlo, uno de los fragmentos que sacábamos a colación era un instante en el cual el psicólogo desestimaba los miedos (¿irracionales?) de su mujer. “Prisoners like that don’t escape in the normal course of things. They just bounce off the walls but not over them. You know what I mean?” (LIGOTTI, *The Frolic*, 8). Hasta ese momento, la principal fuente emocional del lector ha sido Leslie, la mujer. El narrador no se posiciona claramente, a nivel de focalización, en ninguno de los dos personajes o, en todo caso, lo hace en ambos alternativamente. Sí parece que a nivel de protagonismo, cuantitativo y cualitativo, David está en una posición más preeminente por su contacto directo con John Doe y por ello mismo parece llevar el peso de lo que es, esencialmente, un diálogo en forma de relato; sin embargo, emocionalmente, su mujer es un factor crucial, pues existe como un contrapunto sensible a la objetividad del psicólogo y probablemente sea un personaje con el que el lector puede verse más fácilmente identificado, por su falta de conocimiento especializado del asunto, y por sus comprensibles preocupaciones respecto a su propia integridad y, más aún, la de su familia. A la aparentemente tranquila y segura afirmación de su marido le sigue una respuesta emocional de Leslie: “Leslie said she understood, but this did not in the least lessen the potency of her fears, which found their source in an imaginary prison in an imaginary town, one where anything could happen as long as it approached the hideous. Morbidity had never been her strong suit, and she loathed its intrusion on her character” (8). De hecho, la primera manifestación emocional de David es vista a través de los ojos de su mujer: “And for all his ready reassurance about the able security of the prison, David also seemed to be profoundly uneasy. He was sitting very still now, holding his drink between his knees and appearing to listen for something” (8). El visible nerviosismo inmediatamente posterior del psicólogo parece corroborar la percepción que su mujer tiene de él, y empieza a desmoronar su fría fachada. Cuando la máscara empieza a derrumbarse, la caída de ese pilar emocional que es para Leslie su marido la infecta, y con ella al lector.

“Well, it has to do with the prison. I know I sounded very smug in telling you how safe we are from that place, and I still maintain that we are. But this John Doe character I’ve told

you about is very strange, as I'm sure you've gathered. He's positively a child-murdering psychopath... and then again. I really don't know what to say that would make any sense."

Leslie quizzed her husband with her eyes. "I thought you said that inmates like him just bounce off the walls, not—"

"Yes, much of the time he's like that. But sometimes..."

"What are you trying to say, David?" asked Leslie, who was becoming infected by the uneasiness her husband was trying to hide (14-15).

Ligotti, como siempre, no se limita a lo obvio. La problemática del psicólogo que está tratando a John Doe es que no se limita a repudiar a su paciente. Los sentimientos que le despierta son encontrados.

"He described his 'froliking' in a highly imaginative manner that was rather engrossing. The strange beauty of this thing in the box here—disturbing as it is—somewhat parallels the language he used when talking about those poor kids. At times I couldn't help being fascinated, though maybe I was shielding my true feelings with a psychologist's detachment. Sometimes you just have to keep some distance between yourself and reality, even if it means becoming a little less human" (12).

Así, cuando John Doe declara lo extraño de su naturaleza o su capacidad para escapar de la prisión, David no puede evitar dejar un resquicio abierto en su posición objetiva. David es la viva imagen de que el psicólogo puede acabar atrapado en las redes de su paciente, absorbido por él, por lo menos en lo que al terror se refiere. El doctor se convierte en otro personaje más, que reacciona con un abanico de emociones distinto al que debería por estatus ante su paciente y el rango emocional que éste presenta, su cuadro clínico particular. Aquí también se crea, quizá de un modo más tenue, la mencionada hipérbole del contraste. Cuando alguien supuestamente objetivo, racional, es incapaz de mantener ese estado y sucumbe ante sus miedos más irracionales el resultado en el receptor final, el lector, puede ser mucho más intenso. La segunda fase, que complementa a la objetividad de la primera, y cuyo efecto es aumentado exponencialmente por ella, es el resurgimiento del arrastramiento emocional, mucho más veraz e inevitable en cuanto hasta la racionalidad más imperiosa, la doble capa de desafecto, ha sucumbido ante el horror y la locura. Este tipo de personajes en primera instancia distanciados o cuya naturaleza, por profesión o por carácter, debería ser la de esta frialdad emocional, era

explotada por Lovecraft, cuyos protagonistas, una miríada de académicos y estudiosos, a pesar de la sensibilidad ante los fenómenos que demostraban, tenían ante ellos un acercamiento objetivo, lo más lejos posible de la sentimentalidad. La clave se encuentra en que lo que habíamos definido como un código de verosimilitud (y la estrategia sigue cumpliendo esa función) se vuelve exaltación emocional cuando este tipo de personajes se encuentran, irremediablemente, y sin la capacidad para contradecirlo o racionalizarlo, ante lo desconocido e igualmente insondable. Es de nuevo el vaivén, el movimiento pendular entre extremos, donde subyace la capacidad atemorizadora de las emociones y su capacidad de arrastre del lector.

Pero, al final, los personajes en el relato de terror, pese a su posición central como canalizadores (y catalizadores) del terror, se erosionan en favor del lector. Se diluye su importancia, también porque en muchas ocasiones los personajes no están desarrollados ni guardan excesiva relevancia como entes individuales, en cuanto a simulación de personas reales. Ya hemos hablado de la consideración hacia los personajes de Poe, que parecen en ocasiones más obsesiones personificadas que acercamientos naturalistas, o meramente inclinadas hacia lo realista, a personas de carne y hueso, pero también Lovecraft adolece de esa falta de profundidad en sus creaciones humanas, a menudo meramente esbozadas. Es patente la falta de interés del autor de Providence en sus personajes humanos<sup>164</sup>, que pasan por ser meros cascarones con apenas personalidad propia. Ligotti, deudor especialmente de Poe en este sentido, suele renunciar a una concepción completa de sus personajes porque, al igual que a nosotros, poco le importa. Únicamente importa lo que sienten en el preciso instante en que les ocurre lo terrorífico. Este acercamiento, que es especialmente adecuado para el relato breve, puede hacerse extensivo también a la novela. Las protagonistas de las novelas de Jackson, por mucho que sepamos de ellas, nunca se nos muestran definidas. Su carácter, disperso e insondable por mucha información que se nos proporcione, se pierde, más que se fija, en el avance de la narración. Elisabeth, aquejada de jaquecas e insomnio, resulta sufrir un trastorno de personalidad múltiple. El mismo desorden parece sufrir Natalie, o uno de parecido, en el

---

<sup>164</sup> Para ser más específicos, su desinterés es por la “gente normal”: “I could not write about ‘ordinary people’ because I am not in the least interested in them. Without interest there can be no art. Man’s relations to man do not captivate my fancy. It’s man’s relation to the cosmos—to the unknown—which alone arouses in me the spark of creative imagination. The humanocentric pose is impossible to me, for I cannot acquire the primitive myopia which magnifies the earth and ignores the background” (citado en JOSHI, *Modern*, 7).

entorno universitario que se transmuta de sueño a pesadilla. La apocada Eleanor se pierde en Hill House, fundiéndose con ella hasta que el lector pierde de vista quién es quién. La pequeña Mary Katherine Blackwood se presenta así:

My name is Mary Katherine Blackwood. I am eighteen years old, and I live with my sister Constance. I have often thought that with any luck at all I could have been born a werewolf, because the two middle fingers on both my hands are the same length, but I have had to be content with what I had. I dislike washing myself, and dogs, and noise. I like my sister Constance, and Richard Plantagenet, and *Amanita phalloides*, the death-cup mushroom. Everyone else in my family is dead (JACKSON, Castle, 421).

El resto de ella es su odio a los demás y su amor por su hermana. Todas tienen problemas para refrendar su personalidad, para fijarla en un todo coherente. Hasta en novelas corales como *The Sundial* o *The Road Through the Wall* los personajes se diluyen rápidamente en obsesiones hacia los acontecimientos centrales, sus personalidades perdidas en un mar de indeterminación. Los personajes existen, pero son en tanto seres emotivos. Sus figuras se cimentan y construyen a partir y alrededor de sus emociones; son entes, ante todo, sentimentales, importan en tanto sienten. El acercamiento es el de reducir la personalidad de alguien a sus emociones. Poe, con sus no-personajes, no rechaza este tipo de construcción del personaje, sino que lo sublima, lo poda, apartando de él todo lo accesorio y dejando la emoción pura. Los personajes de Lovecraft, en ocasiones ahogados en datos de su propia biografía, terminan reducidos a la reacción ante una única experiencia<sup>165</sup>. Quizás eran personas, pero en algún punto de sus relatos, se vuelven sólo terror. “Of Herbert West, who was my friend in college and in after life, I can speak only with extreme terror” (LOVECRAFT, Herbert West, 291).

Por incompresencia del personaje, la empatía del lector no se da tanto con él, tras tantas vueltas a su alrededor, sino con su situación. La capacidad de empatizar con las emociones de un personaje dado provoca que el lector tome, todo lo literalmente que puede hacerse en una obra ficcional, su lugar. El uso del personaje como intermediario se hace finito y limitado. El autor trata de establecer un vínculo constante y que perdure en

---

<sup>165</sup> “Lovecraft no decidió de inmediato poner en escena personajes intercambiables y *anodinos* [...] Solo poco a poco llega a reconocer la inutilidad de cualquier psicología diferenciada. Sus personajes apenas la necesitan; les basta un equipamiento sensorial en buen estado. Porque su única función real es percibir” (HOUELLEBECQ, 69).



el tiempo (por lo menos en el tiempo que tarde en leer el relato), entre un elemento y la reacción emocional que pretende que suscite, hasta el punto en que el personaje como intermediario se haga prácticamente irrelevante. Algunos textos nos insisten con su presencia, pero en otros su figura se diluye hasta confundirse con el lector mismo. Los límites son imprecisos, pero se desdibuja quién es el que siente. No existen muchas obras donde pueda decirse que no existen personajes. A lo sumo, podríamos considerar los divertimentos metaficcionales de Ligotti como “Notes on the Writing of Horror: A Story” o “Professor Nobody’s Little Lectures on Supernatural Horror” como lo más cerca que han estado este tipo de relatos de eliminar por completo su figura. Así pues, no hay duda de que los personajes siguen existiendo, pero la apelación directa al lector, que se ve diluido entre *alter egos* ficcionales, provoca que éstos prácticamente desaparezcan. Mantienen funcionando los engranajes del relato, pero se esconden en cuanto pueden. Como una tercera persona indirecta donde el narrador es el personaje y el personaje el lector.

En “The Premature Burial”, el péndulo emocional y la capacidad de arrastre del lector se lleva a cabo con esa gran habilidad de Poe que aparece en muchos de sus textos a través de su típica escritura de extremos. Y las estrategias, casi trampas, para implicar emocionalmente al lector, son en ocasiones profundamente alevosas. Tomando el inicio de este relato, la percepción de las experiencias de entierro prematuro se modifica a lo largo del texto. En primera instancia, el personaje nos narra una sucesión de eventos, de ejemplos, y no escatima en datos emocionales ni en mostrar su propia obsesión sobre el asunto. Pero, avanzada ya la narración, el contexto varía.

We know of nothing so agonizing upon Earth—we can dream of nothing half so hideous in the realms of the nethermost Hell. And thus all narratives upon this topic have an interest profound; an interest, nevertheless, which, through the sacred awe of the topic itself, very properly and very peculiarly depends upon our conviction of the *truth* of the matter narrated. What I have now to tell, is of my own actual knowledge—of my own positive and personal experience (POE, The Premature Burial, 672).

Esto sucede, aproximadamente, en el ecuador del relato. Poe hace explícito el cambio, transportando al narrador de la posición segura del periodista al protagonista de un relato de sucesos. Lo que varía no son los hechos, sino la posición desde la cual se nos cuentan. No se trata de determinar con exactitud si los terrores son internos o externos, reales o

imaginarios, objetivos o subjetivos. Su estatus puede fácilmente verse modificado a lo largo del relato, porque la línea es suficientemente fina como para que resulten intercambiables los lados de la misma en los cuales nos encontramos. Del mismo modo en que Poe desplaza lo objetivo a lo subjetivo en “The Premature Burial”, Shiley Jackson torna la aparente paranoia de un hombre que se cree perseguido (de la emoción a la percepción) en una amenaza factual cuando, al llegar a casa, su mujer lo encierra en el salón (de la percepción a la emoción). “Never knew that door had a key, his mind registered dimly as he heard it turn” (JACKSON, Paranoia, 40). La posterior conversación telefónica de la mujer es el último clavo en el ataúd: “She dialed and waited. Then: ‘Listen,’ she said, ‘listen, he came here after all. I’ve got him’” (40). Es, también, un entierro prematuro, y el cambio en el contexto ha actualizado la amenaza, despojándola de su carácter aparentemente subjetivo. El sentimentalismo es relevante porque, permeando el relato, genera empatía y proximidad (también duda y desconfianza, como veremos más adelante), pero aún más porque modifica activamente el estatus de los acontecimientos que se suceden, se genera una sinergia entre las capas de la realidad, entre lo interno y lo externo, que los vuelve intercambiables.

Cuando hablamos de la invisibilidad del personaje, de su progresiva desaparición, no es porque su importancia dentro de la narración se vea, de ningún modo, reducida, sino porque existe una modificación de su estatus. La empatía es el motor de esta variación, que guía al lector desde ver con sus ojos al personaje hasta ver los hechos a través de sus ojos. En el proceso, el personaje, inevitablemente, se ve eclipsado por la personalidad que lo invade, la del propio lector, o más bien ambas se mimetizan. El personaje, descubrimos, estaba hueco, era una trampa hábilmente preparada para que el lector lo invadiera, como un caballo de Troya a la inversa. La sucesión de desplazamientos importa porque, finalmente, su efecto provoca un desplazamiento en la posición del lector, que abandona su espacio seguro integrándose en el personaje, y lo mismo podría decirse del proceso contrario. El lector se inmiscuye en la narración, pero la realidad de ésta también se libera, en parte, en la del lector.

Estos últimos ejemplos tienen algo en común. En cierto modo, es el personaje el que ha generado sus propios miedos. No literalmente (aunque eso ocurra en ocasiones), sino emocionalmente. Más allá del terror que pueda suscitar ser enterrado vivo (terror que, podemos acordar, es compartido por toda la humanidad) es el personaje el que ha

generado su propio miedo, que se materializa ante sus ojos. La declaración de Herbert West se realiza al inicio del relato, cubriendo de miedo la entera narración de sus recuerdos. Como ocurría con el psicólogo, el problema empieza de veras cuando se cree a su paciente, cuando el terror empieza a ser volcado al mundo a través de sus propias emociones.

Este tipo de trasvase de lo externo a lo interno, del sujeto modificando al mundo, en vez del mundo modificando al sujeto (o ambas cosas ocurriendo al unísono) ha sido atribuido al movimiento romántico, “In the period dominated by Romanticism, Gothic writing began to move inside, disturbing conventional social limits and notions of interiority and individuality” (BOTTING, 91). Sin embargo, ésta es una dinámica que está presente desde el inicio de la literatura gótica. El gótico siempre ha lidiado con aquello que está en el interior, hasta el punto en que podía llegar a modificar el entorno. “Udolpho is a prison away from all social virtues of love and compassion, ruled by viciousness and hatred. Or so Emily would have the reader believe; it must be said that Emily’s comprehension of Udolpho’s terror is more imaginary than real” (ELLIS, Gothic, 58). En uno de los pasajes, al percibir un objeto que la colma de horror, se imagina lo terrible. “Emily, it may be recollected, had, after the first glance, let the veil drop, and her terror had prevented her from ever after provoking a renewal of such suffering, as she had then experienced. Had she dared to look again, her delusion and her fears would have vanished together, and she would have perceived, that the figure before her was not human, but formed of wax” (RADCLIFFE, Udolpho, 662). Como insiste de nuevo Markman Ellis, “Radcliffe’s explanatory technique reveals that all these threats either come to nothing, or are a product of Emily’s imagination” (ELLIS, Gothic, 61). Este pasaje no es una mera irrupción del mundo en el contexto emocional aún no perturbado de Emily, sino un personaje ejecutando su visión del mundo en la realidad percibida. La emotividad de Emily, presente en constante repetitividad y en intensidad extrema a lo largo de la novela, pinta aquello que percibe de los horrores más inconcebibles. Independientemente de un elemento externo actuando de forma efectiva sobre la psique de los protagonistas, la emoción de los personajes afectando al mundo, su visión modificándolo y generando un equívoco (resuelto o no) entre lo percibido sensorialmente y lo sentido a través de las emociones, ha sido un elemento siempre presente en el terror. Poe quizá lo hizo explícito, pero no fue el primero en pensar que el terror no venía exactamente de Alemania. En

realidad, es una dinámica que ya hemos observado en los ejemplos anteriores, aunque fuese de forma tenue. La disolución del personaje no significa una menor presencia de su personalidad, sino que ésta se ve prácticamente limitada, ya desde el inicio o a lo largo de su narración (especialmente ante la presencia directa de la anomalía), al torrente emocional que vierten en el mundo. El relato de terror no quiere que los entendamos, sino que sintamos con ellos.

Desde el principio, es el carácter del narrador de “The Black Cat” el que genera los problemas a los que se enfrentará posteriormente. “Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character—through the instrumentality of the Fiend Intemperance—had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others” (POE, Cat, 598). La situación empeora hasta que una noche, “returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I *fancied* that the cat avoided my presence” (598, la cursiva es propia). Son, en primera instancia, los actos del narrador, impulsados por su propia visión restringida y distorsionada del mundo, dejándose llevar por un cúmulo de emociones que está influyendo directamente en aquello que se encuentra a su alrededor, los que lo abocan a la perdición<sup>166</sup>. Es, como el mismo narrador dirá, la perversidad, “And we might, indeed, deem this perverseness a direct instigation of the Arch-Fiend, were it not occasionally known to operate in furtherance of good” (POE, Imp, 829). Así que no, proviene de dentro, es pura voluntad humana<sup>167</sup>. La emoción del receptor sensorial puede así, modificar explícitamente la percepción del mundo que lo rodea. “And in this discovery my mood of the evening [...] only became more expansive and defined, taking in scenes of graveyards and alleyways, reeking sewers and musty corridors of insanity as well as the immediate vision of an old

---

<sup>166</sup> “Poe, indeed, may have put his finger on the animus that Hawthorne failed to specify in the unpardonable sin of Ethan Brand. The spirit of perverseness, in capital letters, motivates “The Black Cat”; but here it is abetted by alcoholism, “the fiend intemperance,” and personified by the titular animal, a demonic familiar who is also an agent of retribution” (LEVIN, 144-145).

<sup>167</sup> “Creo que la más importante, la más enraizada necesidad del pueblo ruso, consiste en el sempiterno e insaciable sufrimiento, en todo y por todo. De esa ansia de sufrimiento parece estar contagiado por los siglos de los siglos. El hilo conductor del sufrimiento atraviesa toda su historia; no nace sólo de las desgracias externas y los infortunios, sino que proviene del corazón mismo del pueblo” (DOSTOIEVSKI, 512). En este estremecedor retrato del pueblo ruso, casi un ensayo, pese a ser un cuento, Dostoievski también usa el símil del abismo, como Poe con su demonio de la perversidad, para representar la caída del hombre “en ese torbellino, fatal vorágine nuestra, de la convulsiva autonegación y la autodestrucción momentáneas” (511).

theater that now, as I had been told, was under new ownership” (LIGOTTI, *The Glamour*, 409). Cabe recordar que, cuando el señor y la señora Allison se ven acosados en su casita del lago, son ellos los primeros que han roto algo de esa cotidianeidad, de esa monotonía, de esa normalidad: se han quedado más allá del verano. El avance de la sensación de opresión se traduce en una inquietud emocional creciente. “Mrs. Allison hurried with her pie. Twice she went to the window to glance at the sky to see if there were clouds coming up. The room seemed unexpectedly dark, and she herself felt in the state of tension that preceded a thunderstorm, but both times when she looked the sky was clear and serene, smiling indifferently down on the Allisons’ summer cottage as well as over the rest of the world” (JACKSON, *Summer*, 83). La señora Allison observa, incrédula (hasta dos veces se ve en la necesidad de comprobarlo), esta falta de coincidencia. Espera encontrar nubes de tormenta, porque así se siente, y sin embargo, el cielo es indiferente a sus emociones, a ella. Jackson subraya esta dislocación, situándonos al borde del condicionamiento de lo exterior por lo interior, poniendo en evidencia que los sentimientos de los Allison están invadiéndolos hasta el punto de amenazar la realidad que conocen, suficiente para haber modificado ya la habitación en la que se encuentran, suficiente para convertir en extraña, ajena, la carta de su hijo.

“Funny,” Mr. Allison commented.

“It doesn’t sound like Jerry,” Mrs. Allison said in a small voice. “He never wrote anything like...” She stopped.

“Like what?” Mr. Allison demanded. “Never wrote anything like what?”

[...]

“I don’t *know*,” she said impatiently.

Las cosas y los lugares que percibimos están parcial o totalmente connotados por nuestras emociones, por nosotros. Percibimos presencias, pero estas no son tales, sino trazas o proyecciones de nuestro estado anímico y mental, hasta cuando realmente hay algo ahí.

“There is nothing in the attic,” he explained to me. “It’s only the way that your head is interacting with the space of that attic. There are certain fields of forces that are everywhere. And these forces, for reasons unknown to me as yet, are potentiated in some places more than others. Do you understand? The attic is not haunting your head—your head is haunting

the attic. Some heads are more haunted than others, whether they are haunted by ghosts or by gods or by creatures from outer space. These are not real things. Nonetheless, they are *indicative* of real forces, animating and even creative forces, which your head only conceives to be some kind of spook or who knows what” (LIGOTTI, Purity, 13).

No se trata tanto de si el terror proviene de afuera o de dentro, como vemos en esta interacción de un padre con su hijo, sino del equívoco que se genera o, más bien, de la retroalimentación que se produce entre ambos elementos. Proviene de ambos lugares, y así se convierten en vasos comunicantes. Se erosionan los límites entre el mundo exterior y el interior hasta que resulta imposible discernirlos.

El terror es una escritura de extremos. Lo observamos en la escritura pendular de Poe, que se mueve con celeridad entre dos caras de la misma hipérbole emocional, pero también en la constancia de la reacción emocional, presente en la mayoría de los elementos presentados en el texto, o en la erosión de unos intermediarios, los personajes, cuya presencia es tan necesaria como la necesidad de su transparencia, hasta llegar a su propia configuración del mundo. Es, en cierto modo, el mismo personaje, o más bien su punto de vista, el portador de la anomalía emocional. Cuando todo lo que percibes es terrible, quizá lo terrible se encuentre en tu mirada.

### **3.2. El narrador como mecanismo de posicionamiento del lector**

La empatía del lector debe ser, dentro de las posibilidades de la ficción literaria, total, y para acentuar las emociones colindantes con el terror e integrarlas en el lector, o hacer lo propio con este último e integrarlo en la narración, la cuestión de la posición que ocupa en el texto es fundamental. Los sucesivos ejemplos enseñaban que es usualmente un personaje el que actúa como canalizador, y decíamos también que, en “The Premature Burial”, lo que cambia es el contexto en el cual se encuentra, ya que pasa de su posición académica y físicamente segura, que lo convierte de un periodista objetivando la terrible realidad, a una víctima sufriendo los indecibles tormentos de ser enterrado vivo. Pero en “The Premature Burial”, así como en muchos otros relatos de Poe, el personaje principal, casi único, coincide con la figura del narrador. El personaje puede encarnar el cascarón que el lector debe penetrar o las emociones que el lector se pretende que refleje, sin

embargo, es usualmente la figura ineludible del narrador la que guía al lector en el papel que debe interpretar. Porque suya es la posición que verdaderamente importa.

### 3.2.1. Voz y focalización del narrador de terror

Por supuesto, el narrador es una figura compleja que cubre amplios aspectos del relato y cuya relevancia atraviesa una narración a muchos niveles. Aquella de sus caras que queremos tratar aquí es sólo una, la de su óptica. La problemática del narrador de terror no dista de la del de cualquier otro relato, y siguiendo la línea del argumento ya iniciado, podría considerarse la persona gramatical como un elemento clave de las narraciones. Así parece considerarlo Jonathan Auerbach, cuando hace hincapié en la abrumadora mayoría de protagonistas de Poe que son también narradores, abordando su historia desde el gramatical “yo”: “I begin with a striking but largely unnoticed fact: with the exception of a small handful of tales, all of Poe's seventy odd stories and sketches are written in the grammatical first person” (AUERBACH, 20). No es necesario enumerar uno por uno todos los relatos que así se desarrollan en Poe. Un vistazo a algunos de los más estudiados y populares de entre toda su obra, “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “The Fall of the House of Usher” o “The Cask of Amontillado”, todos ellos cuentos que ya hemos sacado a colación en un momento u otro, bastan para corroborar lo acertado de esta afirmación. No sólo de Poe, además, se trata. Qué decir de los pobres estudiosos de Lovecraft que sufren en sus propias carnes, y así nos lo cuentan, en esa cruda primera persona imbuida de inmediatez (independientemente de la temporalidad de los hechos) y proximidad. Los narradores de Ligotti, personajes mayormente aislados, usualmente protagonistas absolutos de sus propias narraciones, también narran desde la primera persona una amplia mayoría de las ocasiones, aunque él sí que hace un uso más habitual de la tercera persona, y quizás eso pueda darnos una pista de lo que realmente está ocurriendo.

Puede no tratarse, a pesar de lo que estamos indicando y de lo que afirma Auerbach, de la persona gramatical, sino de la voz. Es posible que la clave de todos estos narradores sea que son homodiegéticos. El narrador es un personaje que participa de la historia, y así se establece el vínculo entre el sentimentalismo y la importancia de la empatía en el que venimos insistiendo a lo largo del capítulo en la figura del narrador. Podemos afirmar, además, que entre narrador y personaje no hay solución de continuidad porque

usualmente narrador y personaje, para más señas, el personaje cuyas emociones el autor expone, es el mismo narrador. Son los personajes principales de sus propias historias, que ellos mismos nos cuentan. Narrador y protagonista se engarzan en la misma figura. Como empieza a ser habitual, es Shirley Jackson la que más se distingue de la tríada masculina, pues en ella la tercera persona gramatical es la que predomina<sup>168</sup>, así como, y esto la distancia más aún de Ligotti, el narrador heterodiegético. Ni en su narrativa corta ni en su narrativa larga (especialmente si nos referimos a la relacionada con el terror) encontramos muchos ejemplos de narrador homodiegético; el relato casi siempre parece narrarse desde fuera de la acción. Poe, Lovecraft y Ligotti suelen aportar casos claros, muy en la línea del tipo de narrador más profuso del relato de terror: narrador homodiegético, focalización interna. Es lo que uno se imagina cuando piensa en narrar terror, es lo que uno espera cuando lee terror, es el caso típico, el arquetipo, el ejemplo a seguir. Es cierto que hacer de lo típico lo único sería un error, y los tres autores tienen casos que se salen de su propia norma, pero las excepciones no anulan la abrumadora superioridad del narrador mencionado. Para que el estilo de Jackson, y sus terceras personas heterodiegéticas, cobre sentido en los términos empáticos en los que nos movemos, debemos acudir a su uso de la focalización y al tipo de discurso que utiliza.

Actuemos como si los narradores de Jackson fuesen siempre heterodiegéticos. La afirmación no es cierta en su totalidad, pues en Jackson también hay narradores homodiegéticos, pero actuemos como si la mayoría de su obra fuese la norma ineludible de la misma. A priori, el vínculo emocional necesario para que se produzca la empatía que, afirmamos, es un requerimiento para que se suceda el terror, parece más difícil (no imposible) de lograr con ese narrador que habla desde un punto, determinado o no, que se encuentra fuera del relato. El recurso que Jackson usa para lograr revertir la situación es la focalización. Poco importa si el que habla está o no dentro del relato si el punto de vista sí es interno. Así, la focalización interna es una constante en los narradores heterodiegéticos de Jackson, es decir, en la amplia mayoría de sus cuentos, también en los más célebres: “The Daemon Lover”, “The Renegade”, “Like Mother Used to Make”, “Trial By Combat” (no así, dicho sea de paso, en su relato más conocido, “The Lottery”; de hecho, poco sentimentalismo transluce en este célebre cuento). Pero es en sus novelas

---

<sup>168</sup> “Shirley Jackson generally reserved the first-person point of view for her most obviously autobiographical short stories” (HALL, 32).



donde Jackson juega más con la figura del narrador, echando mano de distintos recursos más allá de la focalización para lograr el objetivo de la empatía. La primera persona de Mary Katherine Blackwood, “Merricat”, es la excepción, un narrador homodiegético con focalización interna. No ocurre tal cosa en el resto de sus novelas<sup>169</sup>.

Marilyn watched, thinking of life without Helen Williams—maybe they were moving far away, far enough so that Helen would never be in school again—and realizing, as she saw the threadbare, unmatched furniture, that it had not been necessary to be so afraid of Helen. If Helen dressed every morning for school in front of that grimy dresser, ate breakfast at that slatternly table, then Marilyn had no need to run from her; no one whose life was bounded by things like that was invulnerable (JACKSON, *Road*, 60).

El narrador de *The Road Through the Wall* es, a todos los efectos, omnisciente. Pero no lo parece<sup>170</sup>. La novela es un caleidoscopio, el de un barrio desmoronándose, visto a través de sus miembros. Y el texto, habilidosamente, está constantemente escindiéndose, no sólo en capítulos, sino también con divisiones dentro de los mismos, brincando de perspectiva en perspectiva, lo que permite pasajes como el anterior. Hasta en los compases finales del relato, cuando los distintos puntos de vista se suceden, se establece un pequeño espacio gráfico que determina el cambio de foco, los cambios simplemente ocurren con mayor celeridad. La novela entera es un relato cuyo narrador es claramente omnisciente, o así lo parece desde el principio. “Mr. John Desmond and Mr. Bradley Ransom-Jones and Mr. Michael Roberts and Miss Susannah Fielding, all of whom lived on Pepper Street in a town called Cabrillo, California, thought of their invulnerability as justice; Mr. Myron Perlman and possibly Mr. William Byrne, also of Pepper Street, would have been optimistic if they thought of it as anything less than fate” (1). Pero su efecto en el lector, de exacta división interna entre personajes, lo asemejan más a un narrador interno que al clásico omnisciente. En realidad, es precisamente la coralidad del texto, dando voz, uno por uno, a una gran cantidad de personajes, lo que provoca ese efecto de narrador omnisciente, por mucho que se aleje de eso en su ejecución. Sería una focalización

---

<sup>169</sup> “For the first time in Jackson’s novels, the tale of violation and defenslessness is told by a first-person narrator, the mad 18-year-old Merricat Blackwood, who murdered four members of her family with arsenic six years before the story starts” (PARKS, 247-248).

<sup>170</sup> No pretendemos dar una imagen inexacta de la novela. Al igual que ocurre con *The Sundial*, la distancia entre narrador y personajes existe y es evidente, pero se usa de modo muy específico, alternando su omnisciencia con momentos de focalización interna.

variable, pero en ningún caso se renuncia a la focalización cero. La distancia entre narrador y personajes funciona como un mecanismo para mostrar, irónicamente, la hipocresía de la comunidad, un tema recurrente en Jackson<sup>171</sup>.

Esta dinámica de división se observa claramente en *The Bird's Nest*, donde cada capítulo es un punto de vista asociado a un narrador distinto. Los correspondientes al Dr. Wright son contados por él mismo, en un narrador homodiegético y focalización interna, sin embargo, en los demás capítulos (y el primero es buena muestra de ello) no es así. Parece un narrador omnisciente, “Although the museum was well known to be a seat of enormous learning, its foundations had begun to sag. This produced in the building an odd, and disturbingly apparent, list to the west, and in the daughters of the town, whose energetic borrowings had raised the funds to sustain the museum, infinite shame and a tendency to blame one another” (JACKSON, Nest, 1), pero es interno, por lo menos desde el momento en que Elizabeth aparece en escena, y así también con los capítulos correspondientes a sus otras personalidades. No es sólo que, muy obviamente, el relato siga los pasos de Elizabeth, sino que la perspectiva del narrador termina fusionándose con la de ella<sup>172</sup>. Podemos observarlo más claramente si contrastamos el capítulo dedicado a Elizabeth con el focalizado en la tía Morgen. La perspectiva cambia por completo y el narrador se ha diluido ya, indudablemente, en uno interno. Un detalle en el contraste entre ambos capítulos quizás no sea definitivo, pero es definitivamente revelador. Donde en

---

<sup>171</sup> Y más problemático de lo que pudiera parecer en un primer instante. Es habitual en Jackson observar una denuncia del mal que acecha en este tipo de comunidades idílicas que, para mantener esa apariencia, también suelen ser extremadamente cerradas. Ese mal puede manifestarse comunalmente, como en “The Lottery”, o individualmente, como es evidente en “The Possibility of Evil”, en el que el mal se oculta en una mujer, Adela Strangeworth que lleva escribiendo cartas hirientes a sus vecinos para, irónicamente (y siempre según ella), combatir el mal: “She had been writing her letters—sometimes two or three every day for a week, sometimes no more than one in a month—for the past year [...] The town where she lived had to be kept clean and sweet, but people everywhere were lustful and evil and degraded, and needed to be watched; the world was so large, and there was only one Strangeworth left in it” (JACKSON, Evil, 720). El reverso es que escapar de la comunidad comporta otra serie de problemas que normalmente en Jackson se manifiestan en jóvenes mujeres aisladas, perdidas hasta la irrealidad. Hay una perversidad en el mensaje final de “Home”: “‘It’s got a bad name locally, that road,’ he said. What were you needing this morning?’ / Ethel thought, and finally said, ‘Clothespins, I guess I must need clothespins. About the Sanderson road—’ / ‘Yes?’ said the clerk, his back to her. / ‘Nothing,’ Ethel said” (JACKSON, Home, 180). En lo que no deja de ser una historia de fantasmas, la aceptación de la protagonista de la realidad comunitaria, que por esa carretera no se debe circular, la somete, pero esa misma sumisión la protege de los fantasmas, independientemente de lo que éstos encarnen. Sean buenas o malas, el velo que cubre nuestras normalidades nos guarda del caos, el desorden y la inseguridad que hay tras ellas.

<sup>172</sup> Lenemaja Friedman lo califica de “limited, omniscient point of view” (FRIEDMAN, 96); el punto de vista es el de Elizabeth, “but Miss Jackson feels free to make general comments about the surroundings and the situation in which the twenty-three-year-old girl finds herself” (96). Esto es más cierto en los primeros compases del capítulo, ya que esa omnisciencia se va extinguiendo a medida que avanza la narración.

“Elizabeth”, a pesar de todo, el narrador se refiere a la tía Morgen como “Aunt Morgen”, en el capítulo “Aunt Morgen” Elizabeth es, desde el principio, “her niece”. Betsy, la otra personalidad de Elizabeth que da nombre y lidera un capítulo, hace el cambio aún más visible: “Everything was going to be very very very good, so long as she remembered carefully about putting on both shoes every time, and not running into the street, and never telling them, of course, about where she was going; she recalled the ability to whistle, and thought, I must never be afraid” (81). “Betsy” es el capítulo donde el discurso de la novela se acerca más al estilo indirecto libre, a pesar de que Jackson sea reacia a dejar fuera de la ecuación el *verbum dicendi*.

Esta es, en esencia, la dinámica de las novelas de Jackson, un narrador aparentemente omnisciente, o que se inicia como omnisciente, para terminar diluyéndose en uno cuya focalización es interna, sin dejar de ser variable. En *The Sundial*, otra novela muy coral de Jackson, el narrador sigue una estrategia similar. En un libro en su mayoría formado por discurso directo, los interludios donde se hace palpable la voz del narrador son claramente los de un narrador omnisciente. Este narrador suele limitarse a la descripción puramente externa, factual, como la de una focalización externa,

While Aunt Fanny slept, Fancy played with her doll house and then went down into the kitchen, where she was not welcome. Miss Oglivie washed out the underwear she had worn the day before, and used a small hand iron to finish up the underwear already dry. Maryjane lay on the chaise in her bedroom, reading a true confession magazine brought her secretly by one of the maids, and eating peanut brittle. Essex sat in the library under a bust of Seneca and did a crossword puzzle. Mr. Halloran dozed before the fire in his room, and wondered that the years had been so short. Mrs. Halloran sat long alone, her open hand resting on the pages of a Bible she had not opened, or even remembered, for many years (JACKSON, *The Sundial*, 36).

Pero luego hace su discurso revele la deriva emocional de un solo personaje.

When Aunt Fanny awakened she was perfectly aware of all that had happened, including her own revelations, and—probably resembling in this all souls who have been the vehicle of a major supernatural pronouncement—her first reaction of shivering terror was almost at once replaced by a feeling of righteous complacency. She did not know why these extraordinary messages had been sent through her own frail self, but she believed without question that the choice had been good. She was completely subject to some greater power

and, her own will somewhere buried in that which controlled her, she could only become autocratic and demanding (36).

No es el perenne narrador omnisciente que en todo momento todo lo sabe, sino que sería más exacto decir que se trata de una alternancia entre un narrador externo heterodiegético que, cada tanto tiempo, escoge una víctima en la que penetrar, manteniendo su voz externa y, a pesar de ello, adoptando una perspectiva interna. En los párrafos que dura esa posesión, el foco está en un único personaje, cuyo discurso interno se interrumpe por otra tanda de discurso directo, y a la siguiente ocasión vuelve a empezar. Casi todos los personajes de la novela están implicados, pero muy especialmente la señora Halloran y la tía Fanny.

Esta dinámica es aún más clara cuando un solo personaje toma el control del discurso. *Hangsaman* empieza, como las demás novelas, con un narrador omnisciente, “Mr. Arnold Waite—husband, parent, man of his word—invariably leaned back in his chair after his second cup of breakfast coffee and looked with some disbelief at his wife and two children” (JACKSON, *Hangsaman*, 3) hasta que muy pronto se esconde en la personalidad de Natalie. El avance de la trama ayuda a este efecto, ya que el grueso de la novela es la vida universitaria de la hija de los Waite, dejando a su familia atrás (cuya voz prácticamente sólo se oye en sus cartas). Pero estando aún en los primeros compases del libro, vemos cómo la voz de Natalie ya ha tomado el control del discurso. Conversando con su padre, el narrador es heterodiegético, su padre es discurso directo; el foco de la narración, el punto de vista efectivo del narrador, es Natalie:

He read again, and Natalie looked around the study; the corpse would be over there, of course, between the bookcase with the books of demonology and the window, which had heavy drapes that could be pulled to hide any nefarious work. She would be found at the desk, not five feet away from the corpse, leaning one hand on the corner to support herself, her face white and distorted with screaming. She would be unable to account for the blood on her hands, on the front of her dress, on her shoes, the blood soaking through the carpet at her feet, the blood under her hand on the desk, leaving a smeared mark on the papers there (12).

A todas luces, discurso indirecto libre, aunque, repetimos, Jackson tiende a mantener las acotaciones textuales típicas de la voz narrativa externa. Al alejarse de su casa paterna para recalar en la universidad, el narrador demuestra que aún está ahí, “Anything which

begins new and fresh will finally become old and silly. The educational institution is certainly no exception to this, although training the young is by implication an art for old people exclusively, and novelty in education is allied to mutiny” (47), pero también Natalie, “For the whole first afternoon that she was alone at college Natalie asked herself constantly, Is this meaningful? Is this important? Is this part of what I am to go home knowing?” (52). Es un péndulo, una ambivalencia y una duda que se desarrolla. Hay límites, pero son lo suficientemente nebulosos como para que la frontera se desdibuje.

*The Haunting of Hill House*, el último y quizás el mejor ejemplo, anda por el mismo y transitado camino. Empieza con unas presentaciones formales de aquellos que habitarán la casa, el Dr. Montague, Eleanor, Theodora y Luke, que se dan en los dos primeros apartados del primer capítulo. Sin embargo, rápidamente la focalización estará en Eleanor y veremos los hechos narrados a través de sus ojos<sup>173</sup>: “She knew, of course, that he was delighting in exceeding his authority, as though once he moved to unlock the gate he would lose the little temporary superiority he thought he had” (JACKSON, Hill House, 261). Esto no es un narrador omnisciente definiendo a Dudley, el hombre tras la verja, sino un narrador heterodiegético desde el punto de vista interno de Eleanor definiendo a Dudley. La confusión es uno más de los elementos que prueban que el punto de vista del narrador no es fijo. Antes de atravesar las verjas de la casa, a Eleanor la asaltan las preguntas: “Why am I here? She thought helplessly and at once; why am I here? The gate was tall and ominous and heavy, set strongly into a stone wall which went off through the trees” (260). Su terrible final refleja y cierra estas cuestiones:

I am really doing it, she thought, turning the wheel to send the car directly at the great tree at the curve of the driveway, I am really doing it, I am doing this all by myself, now at last; this is me, I am really really really doing it by myself.

In the unending, crashing second before the car hurled into the tree she thought clearly, Why am I doing this? Why am I doing this? Why don't they stop me? (417)

---

<sup>173</sup> Thomaz y Nestarez destacan cómo esta focalización interna, además de otros mecanismos narrativos, sirven para acercar el personaje al lector: “A narrativa focaliza Eleanor; é por meio dela que se conhecem a Casa da Colina e os outros frequentadores. Para a composição psicológica da protagonista, Jackson utiliza recursos como monólogos interiores, discurso livre indireto e, em certa medida, fluxos de consciência; desta combinação surge uma figura tão verdadeira quanto suscetível, próxima dos leitores. Em dado momento da história, o nome de Eleanor é substituído pelo apelido Nellie —uma evidência da intenção de Jackson de fortalecer essa intimidade” (THOMAZ; NESTAREZ, 125).

La claridad vuelve al término de todo, del mismo modo que se iba al inicio, y el lector se plantea si los ojos a través de los que ha visto eran realmente los de Eleanor o se trataba de las ventanas de Hill House, con la mirada del lector como común denominador. De nuevo, no es exactamente un discurso indirecto libre, en cuando Jackson no suele crear una continuidad real, sin marcar, entre el discurso del narrador y el del personaje. Parece un narrador cuya voz, manteniéndose en todo momento fuera de la acción, cede la posibilidad de su omnisciencia, sin proporcionar una mirada neutra, más bien al contrario. Como si tras una presentación general del contexto todos los puntos de vista perdiesen interés excepto uno, y decidiera centrarse en el de un único personaje, mutando a lo largo de la narración.

Parece imposible arrancar conclusiones de esta ristra de ejemplos, estos brevísimos e insuficientes análisis de los narradores de Jackson. La voz del narrador heterodiegético no se elimina en ningún momento, ni tan siquiera su focalización cero parece olvidarse, pues el personaje no llega a devorarlo. Del mismo modo, el personaje nunca es devorado, por lo menos emocionalmente hablando. Hasta en los clásicos del gótico ya mentados y que asociamos al narrador omnisciente, *The Mysteries of Udolpho*, *The Monk* o *Melmoth the Wanderer*, éste queda relativamente sometido al punto de vista de un personaje: Emily, Ambrosio, Melmoth. Es fácil discernir quién habla, pero esa voz se diluye en una mirada ajena. Algunos de ellos, de hecho, como *Melmoth* o el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, no encuentran en la línea argumental principal sino un contenedor en el que introducir una miríada de otros narradores<sup>174</sup>, narraciones homodiegéticas que trufan sus páginas, y que ya destacábamos al subrayar la importancia del testimonio para la verosimilitud del relato de terror. El relato de terror, aun cuando a priori no lo parece, aun cuando parece que el narrador omnisciente lo domina todo, es polifónico, un caleidoscopio de narradores internos, ya sean homodiegéticos o heterodiegéticos. Lo que importa no es quién habla, sino quién ve. En fin, como Poe, como Lovecraft, como Ligotti.

---

<sup>174</sup> Cada nuevo encuentro es una buena excusa para oír otra historia, “¡Pacheco! ¡Pacheco! En nombre de tu Redentor, te ordeno que cuentes tu historia” (POTOCKI, 45). Hasta la del mismo narrador, Alfonso van Worden, se produce del mismo modo, insertada tal como si fuera un nuevo nivel narrativo.

### 3.2.2. El lugar del lector

¿Y qué hay de la posición del lector? En esta observación cercana de los disfraces del narrador parecemos habernos olvidado del elemento que destacábamos antes de empezar. Resulta claro que el narrador, quiérase o no, influye en la posición del lector, y en los ejemplos expuestos presuponemos que el receptor se mimetiza con la focalización del narrador. En cierto modo, el uso del narrador que hemos estado especificando no dista demasiado del uso del personaje que ya habíamos tratado. De ahí parece partir la empatía, de la identificación del lector con uno o varios personajes concretos que sufren accesos de horror, pero su papel no tiene por qué estar limitado a eso o no tiene por qué cumplirlo siempre. La empatía no debe necesariamente colocar al lector en esa posición, es un patrón que no tiene por qué darse. El lector puede ser un personaje en sí mismo, en cuanto su posición es reconocida dentro de la ficción de forma implícita (no nos referimos, por supuesto, al presupuesto implícito de que todo relato tiene un lector, sino de marcas textuales que dan a entender la existencia de un lector sin nombrarlo directamente) o explícita.

La más sencilla de las estrategias es la mención directa a un interlocutor, un “tú” cuya posición, por ausencia de un personaje que lo cubra, asume el lector. En definitiva, un lector implícito representado o narratorio. El relato, oral o escrito, no sólo tiene un obvio relator, sino también un lector u oyente explícito: “When you have read these hastily scrawled pages” (LOVECRAFT, *Dagon*, 52). “Hearken! and observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story” (POE, *Tell-Tale*, 555). “And didn’t you once tell me that long ago you had a doll with this same given name?” (LIGOTTI, *Manikin*, 45). “What I will do is to relate the most horrible circumstance I ever encountered, and leave it to you to judge whether or not this forms a suitable explanation of my peculiarity” (LOVECRAFT, *Cool Air*, 11). “Now, I think you’ve known me long enough, my friend, to realize that I’m anything but a snob or someone who by temperament carries around a superior attitude toward others” (LIGOTTI, *Retributive Action*, 81). Este tipo de mención posiciona instantáneamente al lector en un lugar cercano al narrador, definitivamente dentro del mundo ficcional que el autor está generando, por pasiva que sea su función. Estos son los casos, por supuesto, más evidentes, a pesar de que ese “tú” pronominal no siempre haga acto de aparición. La presencia del lector puede flotar en el ambiente sin ser nombrada gracias a un posesivo oportuno “I have sent this manuscript to your

publication across the border” (LIGOTTI, *Our Temporary Supervisor*, 99); la mención a una colectividad de lectores dentro de la ficción “Tho’ many of my readers have at times observ’d and remark’d a Sort of Antique Flow in my Stile of Writing” (LOVECRAFT, Samuel Johnson, 59); por la aparición de un referente común a ambos lados del papel y que sitúa al lector en el mismo plano que el personaje, “Not one of your namby-pamby modern doctors, with all kinds of names for nothing, and all kinds of cures for ailments that don’t exist, and none of them able to look a patient in the eye for shame” (JACKSON, Nest, 31); o simplemente porque en la construcción se hace ver implícitamente la presencia de un interlocutor. “I should say that when Tressor told me his story, I believed it would be an exaggeration, an embellished version of one of his nightlong adventures” (LIGOTTI, *Music*, 220). Algunas historias se cuentan al vacío, no estas, que apuntan a un singular al otro lado. De hecho, suele ocurrir que cuanto más personalizada es la voz del yo, cuanto más simula ser interlocución y señala textualmente, con coloquialismos, digresiones u otras estrategias, su espontaneidad narrativa, más se agiganta la figura del interlocutor.

Puede parecer que el narrador nos arrastra hacia una posición determinada y que ésta es cercana a la de la víctima de los horrores, pero nada más lejos de la realidad. No siempre la focalización está en la víctima ni nuestra posición nos acerca necesariamente a ella, y esta puntualización es necesaria, pues parece subvertir un presupuesto básico del terror, a saber, que debemos sufrirlo reflejándolos, de algún modo, y aunque no sea por influencia directa, en ese otro que lo está padeciendo. La posición en la que nos sitúan los mencionados narradores puede también ubicarnos en el lado diametralmente opuesto al de la víctima, como en “The Tell-Tale Heart”. El lector agudo, claro, verá en seguida el truco en la afirmación. Muy obviamente, si la confesión del narrador nos coloca en algún lugar es en la mente del asesino, sin embargo, es un asesino que sufre terrores, un homicida que es emisor y a la vez receptor de lo terrible. El punto de vista del relato, el sentimentalismo que lo conforma, es el de la víctima aterrorizada, atenazada, probablemente loca (y con una locura probablemente anterior a la aparición de la anomalía, diferenciándolo de los protagonistas de Lovecraft, que sólo enloquecen tras ver lo insondable). El supuesto retrato psicológico de un criminal palidece ante el terror que le sobreviene ante el latido de un corazón que se niega a quedarse en silencio. The “Tell-Tale Heart” es, como el “The Outsider” de Lovecraft, el posicionamiento en el monstruo,



el de la empatía con el villano que no parece serlo tanto porque, al fin y al cabo, sufre. Otros relatos no nos lo ponen tan fácil. Estudiábamos “The Cask of Amontillado” por su manejo del suspense y la anticipación, pero es también, por supuesto, la historia de un asesino con, aparentemente, pocos escrúpulos y mucho rencor. Aquí las estrategias no nos posicionan cerca de la víctima y ciertamente nuestro homicida protagonista tampoco parece ser ni víctima ni digno de piedad. A pesar de ello, el narrador nos sitúa, rápidamente, a su lado. “You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitively settled—but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity” (POE, Amontillado, 848). Somos cómplices, aunque sea por inacción, de ese hombre al que tan bien conocemos y al que no delataremos (¿a quién lo haríamos?). No podemos escapar de la culpa ni podemos exigir el perdón, no empatizamos con la víctima, sino con el agresor, y eso coloca al lector en una posición complicada, en un dilema ético del que no puede escapar.

Hemos mencionado anteriormente, de forma muy breve, la erosión de la distancia estética, y nos adherimos al uso que hace de ella Terry Heller en *The Delights of Terror*, que lo vincula a la falta de conclusividad en el terror. Pero téngase en cuenta, para nuestros intereses presentes, un único factor. No sólo toda empatía es, en el fondo, y por poco efecto que tenga, erosión de la distancia estética, sino que este vínculo que se da entre la anomalía (el asesino, el monstruo) y el lector también lo es, y en un grado mucho más elevado. Porque lo que erosiona es la posición de seguridad del lector a través de la anulación de su virtud. La satisfacción del asesino, por motivos distintos a la cercanía con la víctima, también puede ser fuente de terror. Se puede uno horrorizar por las desgracias de la víctima, igual que lo hacemos ante los infortunios de Justine mientras el narrador justifica todas las desgracias expuestas con un cierto regodeo, pero también nos podemos horrorizar con nosotros mismos, asumida la posición del monstruo, tenga éste o no forma humana. Cuando el relato nos obliga a empatizar con aquello que, en una situación habitual, nos aterroriza, nos obliga a cambiar radicalmente nuestro posicionamiento ante el texto. No obliga a mirarnos en un espejo deforme de nosotros mismos. Ponernos en la piel de la víctima es fácil, no lo es tanto hacerlo con el que perpetra el terror, pero este punto de vista nos fuerza a ello. Y si empatizamos con el asesino, tanto peor, pensamos, al esbozar una sonrisa ante el árido sarcasmo de Patrick Bateman.

La empatía es el constante esfuerzo de reubicación del lector, por ello tantos relatos empiezan con el engaño de lo teórico, de lo abstracto, de lo genérico, para inmediatamente mostrar la realidad de una vivencia personal. La posición del lector se modifica completamente cuando se sucede un desplazamiento en el relato, ya sea del propio lector o de los personajes, que lo único que hace es conllevar un reposicionamiento emocional del receptor. Cuando un narrador anónimo, una tarde de noviembre de 1896 nos lleva hasta el interior de las casas de Nueva Inglaterra que anteriormente se limitaba a describirnos, entramos con él; cuando un veterano escritor nos da algunas lecciones de cómo escribir terror hasta llegar al último estilo, la verdadera voz del horror, “that of the *personal confession*” (LIGOTTI, *Writing of Horror*, 103), escribimos con él; cuando una disertación sobre el alma humana degenera en la confesión de un crimen, “you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse” (POE, *Imp*, 830), somos él. Todo esto es empatía, como ese imprescindible vínculo emocional, desde su más tibia ejecución hasta su representación más extrema, la del horror ante nosotros mismos cuando descubrimos que todos llevamos dentro nuestro demonio de la perversidad.

### 3.3. La incertidumbre del lector

Llegados a este punto, se han tratado estrategias y funciones del relato de terror donde el caudal de información que llega al lector es amplio y, en gran parte, claro. La necesidad de verosimilitud o los esfuerzos por generar empatía con el lector atestiguan atención al detalle y una necesidad de concreción en el texto, por lo que puede producirse la falsa impresión de explicitud en el terror que no se ajusta, en absoluto, a la realidad. Sin pretender generalizar, pues resulta evidente que algunas obras, especialmente las que lidian con la crueldad, el asco y el *gore*, suelen hacer recaer gran parte de su fuerza de impacto en lo explícito de su contenido, no todo el terror transita por esos derroteros, y ciertamente no los autores seleccionados. Gran parte de la capacidad de una narración para aterrorizar se basará en su capacidad para ser ambigua o, como mínimo, elusiva<sup>175</sup>;

---

<sup>175</sup> Žižek, a raíz de la covid-19, da una idea del poder de la indeterminación en la generación del terror: “si no hay un gran cambio en nuestra realidad cotidiana, entonces la amenaza se experimenta como una fantasía espectral que no se ve por ninguna parte, y que por esa razón es todavía más poderosa. Recordemos que,

en su talento para mostrar a media luz e integrar al lector en un laberinto del que pueda, o no, salir. El lector se ve colocado, a través de muchos de los elementos que hemos estudiado, en una posición ambigua. La subjetividad de lo que puede o no considerarse anomalía, la inestabilidad del concepto de normalidad, la re-connotación constante de los términos, modificando ininterrumpidamente su significado, su conexión física y emocional con los personajes y el papel ambiguo del narrador, todo contribuye a ubicar al lector en una encrucijada.

La vulnerabilidad cognitiva y emocional de aquél que lo recibe transmuta en una incertidumbre constante acerca de aquello que se está leyendo. Dicha incertidumbre puede usarse para explotar la capacidad de especulación del lector y hacerlo imaginar aquello que no se puede comunicar, porque al hacerlo se diluiría la esencia de lo terrible. También puede sumir al lector en la más profunda de las dudas, encerrándolo en la ficción, sin solución de continuidad con la supuesta realidad extratextual. Es una duda metódica puesta al servicio de lo terrible, que primero estimula, pero que, dado un caso extremo, puede llegar a paralizar.

### 3.3.1. La ausencia como estimulante

El colosal edificio de la anomalía se sustenta sobre los cimientos de la ausencia. Sea ésta total o parcial, en pocas ocasiones existe realmente una concreción en los hechos y en su percepción. Y cuando la hay, suele ser la del sombrero de Flaubert, una forma más de generar el vacío de la incertidumbre a través de la sobresaturación, o de evocar lo imposible mediante retazos de lo inimaginable.

Your eyes are now fused with those fantastic lenses, and your sight is one with its object. And what exactly is that object? Obviously it is everything that fascinates, everything that has power over your gaze and your dreams. You cannot even conceive the wish to look away. And even if there are no simple images to see, nonetheless there is a vision of some kind, an infinite and overwhelming scene expanding before you. And the vastness of this scene is such that even the dazzling diffusion of all the known universes cannot convey *these* prodigies. Everything is so brilliant, so great, and so alive. Landscapes without end

---

en la Alemania nazi, el antisemitismo era más poderoso en aquellos lugares en que el número de judíos era mínimo: su invisibilidad los convertía en un espectro terrorífico” (ŽIŽEK, 138-139).

are rolling with a life unknown to mortal eyes. Unimaginable diversity of form and motion, design and dimension, with each detail perfectly crystalline, from the mammoth shapes lurching in outline against endless horizons to the minutest cilia wriggling in an obscure oceanic niche. And even this is only a mere fragment of all that there is to see and to know. There are labyrinthine astronomies mingling together and yielding instantaneous evolutions, constant transformations of both appearance and essence. You feel yourself to be a witness to the most cryptic phenomena that exist or ever could exist (LIGOTTI, Spectacles, 300).

O sea, nada. Lo que Plomb ve en su sangre a través de esas misteriosas gafas es todo, y su visión nos deja con nada. Cuando el lector de terror ve finalmente al monstruo lo observa a través de esas mismas lentes. La oscuridad, literal y metafórica, está siempre presente, hasta en el más explícito de los relatos.

Pressing her lips together firmly, she walked across the room and turned off the light, then came back and turned off the lamp beside the door, and the soft darkness fell around her [...] With the darkness following close behind her she came back to the kitchen and checked that the back door was securely locked [...] Pressing against the wall, the kitchen light still burning dimly behind her, she went up the stairs, staring into the darkness, feeling her way with her feet. At the top was only darkness (JACKSON, *The Little House*, 201).

Dos vecinas le han comunicado a la protagonista, poco antes, que su tía, a quién pertenecía esa casa, había sido asesinada. Ese conocimiento previo que se le ha proporcionado sobre la presencia de un asesino ha connotado irremediabilmente la oscuridad. No importan las tinieblas, sino lo que pueden contener<sup>176</sup>: “What’s waiting behind the door? she thought, and turned and fled wildly down the stairs and into the lighted kitchen with the locked back door” (201). La luz es la única salida.

La oscuridad es un medio. Ann Radcliffe, como ya hemos visto, la usaba como el elemento clave de separación entre terror y horror; “his image [la de un pasaje de Milton] imparts more of terror than of horror, for it is not distinctly pictured forth, but is seen in glimpses through obscuring shades, the great outlines only appearing, which excite the

---

<sup>176</sup> Jean Delumeau aplica una diferenciación entre los peligros que realmente la oscuridad implica y aquellos que imaginamos en ella. “Que los ‘peligros objetivos’ de la noche hayan llevado a la humanidad, mediante acumulación en el curso de los tiempos, a poblarla de ‘peligros subjetivos’ es más que probable. Y de este modo el miedo *en* la oscuridad ha podido convertirse más intensa y más generalmente en un miedo *de* la oscuridad” (DELUMEAU, 142-143). Se produce, así, un cambio que lleva a contemplar a la oscuridad por sí misma como amenazante.

imagination to complete the rest” (RADCLIFFE, *Supernatural*, 404). Sabemos que cuando Radcliffe se refiere a la ambigüedad como portadora de terror lo está vinculando al sentimiento de lo sublime siguiendo los razonamientos de Edmund Burke, pero resulta más interesante para nosotros el otro enlace establecido en estas líneas, el de lo sólo sugerido y su efecto en el lector. El claroscuro alimenta la imaginación del lector o, en palabras de un autor de terror más cercano a nosotros cronológicamente que Radcliffe,

But I do want to say something about imagination purely as a tool in the art and science of scaring the crap out of people. The idea isn't original with me; I heard it expressed by William F. Nolan at the 1979 World Fantasy Convention. Nothing is so frightening as what's behind the closed door, Nolan said. You approach the door in the old, deserted house, and you hear something scratching at it. The audience holds its breath along with the protagonist as she/he (more often she) approaches the door. The protagonist throws it open, and there is a ten-foot-tall bug. The audience screams, but this particular scream has an oddly relieved sound to it. “A bug ten feet tall is pretty horrible,” the audience thinks, “but I can deal with a ten-foot-tall bug. I was afraid it might be a *hundred* feet tall” (KING, *Danse*, 114).

Cualquier cosa imaginada es insuperable para lo real, para lo real en la ficción, para lo ficcional explícito. Puede haber una búsqueda para exponer lo inimaginable (y, ciertamente, hay autores de terror que coquetean con los límites de los que es posible mostrar), pero difícilmente llegarán a las cotas de lo que cada lector pueda proyectar.

Si hay una puerta tras la que se oculta un insecto, probablemente estará cerrada, sin embargo, oiremos, sus patas arañando la madera. Usualmente, el terror le da al lector algo con lo que asustarse. La imaginación trabaja con una parte e intenta alcanzar un todo con el que no está familiarizado, y por ello lo proyecta de las formas más terribles posibles, como si fuese una sinécdoque monstruosa. Lo que significa es que debe hacerse evidente que algo se está ocultando. El final de “Dagon” es un ejemplo prominente, meridiano, de este procedimiento. “The end is near. I hear a noise at the door, as of some immense slippery body lumbering against it. It shall not find me. God, *that hand!* The window! The window!” (LOVECRAFT, *Dagon*, 58). El sonido de algo apoyándose, al que Lovecraft une la propia imaginación del protagonista, proyectando la del lector, y sobre todo el surgimiento de la mano. King dice que “Lovecraft would open the door... but only a crack” (KING, *Danse*, 116), probablemente en ningún sitio esta afirmación sea más cierta,

más literal, que en estas últimas líneas. En realidad, Lovecraft, como siempre, juega con ventaja, pues la criatura existe y nos es descrita con anterioridad. “I think that these things were supposed to depict men—at least, a certain sort of men [...] Of their faces and forms I dare not speak in detail; for the mere remembrance makes me grow faint. Grotesque beyond the imagination of a Poe or a Bulwer, they were damnably human in general outline despite webbed hands and feet, shockingly wide and flabby lips, glassy, bulging eyes, and other features less pleasant to recall” (LOVECRAFT, *Dagon*, 56-57). El escritor de Providence, de hecho, juega a esta especie de terrible sinécdoque por partida doble, pues inmediatamente después de la descripción el monstruo ya se insinúa, no con los dibujos que el protagonista observa, sino con su presencia directa en los acontecimientos del pasado: “Then suddenly I saw it. With only a slight churning to mark its rise to the surface, the thing slid into view above the dark waters. Vast, Polyphemus-like, and loathsome, it darted like a stupendous monster of nightmares to the monolith, about which it flung its gigantic scaly arms, the while it bowed its hideous head and gave vent to certain measured sounds. I think I went mad then” (57). Ya hemos equiparado anteriormente la narración de terror con un rompecabezas, igualándola al relato policíaco. Así se genera el suspense y así se logra que el lector anticipe, que no es sino una forma de creación. El lector imaginativo está, pues, relacionado con la creación del suspense, pero donde ahí anticipaba los eventos que, cronológicamente, iban a suceder, aquí proyecta la terrible apariencia de la anomalía que el escritor, deliberadamente, le ha sustraído. Cubre los huecos, como un niño que aún no sabe dibujar, completando la imagen que el autor sólo esboza. La mano del *Dagon* puede ser horrible por sí sola, pero no hay ni tan siquiera la necesidad de ello. Se trata de subrayar la presencia de lo terrible hasta que, en cada rincón de lo oculto, proporcione o no lo perceptible indicios de lo terrorífico, se proyecte ya esa imagen de terror.

Sometimes it did seem to Quisser that the Showman was moving his head a little to the left or a little to the right, threatening to reveal one side of his face or the other, playing a horrible game of peek-a-boo. But ultimately Quisser concluded that these perceived movements were illusory and that the Showman was always posed in perfect stillness, a nightmarish mannikin that invited all kinds of imaginings by its very forbearance of any gesture (LIGOTTI, *Gas Station*, 192-193).

El aura maligna de lo oculto, precisamente por mantenerse como no revelado, aumenta a lo largo del relato, hasta alcanzar dimensiones demenciales, hasta comportar, en caso de ser visto, la dislocación total del mundo y la locura de la mente humana. “Even now the Showman stands before my eyes. His stiff red hair moves a little toward one shoulder, as if he is going to turn his gaze upon me, and moves back again; then his head moves a little toward the other shoulder in this never-ending game of peek-a-boo. I can only sit and wait, knowing that one day he will turn full around, step down from his stage, and claim me for the abyss I have always feared” (201). El referente para la imaginación del lector puede ser nimio, casi inexistente, pues no es necesario prácticamente nada a lo que el lector logre asir su imaginación. En ocasiones, con un contorno es suficiente: “Though each of them was completely draped in a massive cloak, the places in which the material of these garments pushed out and folded inwards as it descended to the floor, along with the unnatural contrivance of the chairs whereupon these creatures were situated, betrayed a peculiarity of formation that held me in a state of both paralyzed terror and spellbound curiosity” (LIGOTTI, Sect, 204). No importa si se nos aportan datos que remiten a una visión previa, como el sonido o la mano terrible con los que el protagonista de *Dagon*, adelantándose al lector, proyecta ya sus propios miedos, o si aquello que permanece oculto se mantiene imperturbable. De todo lo dicho, en realidad lo único que importa ahora es cómo, en el momento de la revelación, lo mostrado no es tal, sino mínimamente insinuado, quedando el resto fuera del campo de visión del lector<sup>177</sup>. Pero se necesita ese elemento, por pequeño que sea, que conecte al lector y desencadene su capacidad imaginativa. Cuando el monstruo se presenta en sociedad, no se presenta realmente. Lovecraft usa al menos otra vez, en un cuento que ya hemos examinado con un cierto detalle, esta misma ambivalencia entre una descripción relativamente profunda de un ser (también en forma de representación visual) para luego mostrarlo en un único elemento en la realidad ficcional.

---

<sup>177</sup> “En toda mostración hay algo que se oculta precisamente al mostrarse. Aplicando esta idea al ámbito del miedo y su representación, diríamos que toda imagen es la sustracción de lo que deja fuera de campo. No hay nada que ver, incluso en las películas que muestran la causa u objeto del miedo con extrema precisión. Semejante presencia no produce un cierre de la imagen, por así decirlo, sino que alimenta en lo oculto de todo fotograma el auténtico foco desde donde irradia el miedo, como un punto ciego que amenaza con invadir el ámbito de lo visible sin llegar nunca a invadirlo del todo” (CONTE, 68). Aunque el artículo de Conte se centre especialmente en el cine de terror, consideramos que la misma argumentación es aplicable a la literatura.

En “Pickman’s Model” tenemos el primer elemento, la descripción previa de la criatura cuando no es más que la obra pictórica de Pickman, “nor the dog face with its pointed ears, bloodshot eyes, flat nose, and drooling lips. It wasn’t the scaly claws nor the mould-caked body nor the half-hooved feet” (LOVECRAFT, Pickman, 69). En segunda instancia, e inmediatamente después, oímos los ruidos, sólo los ruidos, que provienen del sótano. “Imitating Pickman’s listening, I fancied I heard a scurrying sound somewhere, and a series of squeals or bleats in a direction I couldn’t determine [...] Then there came a subdued sort of clatter which somehow set me all in gooseflesh—a furtive, groping kind of clatter, though I can’t attempt to convey what I mean in words. It was like heavy wood falling on stone or brick—wood on brick—what did that make me think of?” (70). Resulta revelador cómo Lovecraft no se limita a darle un cebo al lector, sino que casi lo fuerza a imaginar en esta última pregunta lanzada al aire. En todo caso, la secuencia entera no deja de ser también una apertura de la puerta, pero cambia el sentido con el que percibimos esa puerta (y lo que hay detrás) para evitar abrirla, es el insecto arañando la puerta que decía King que decía Nolan. Lovecraft ha logrado que el lector lo tenga todo en su cabeza. Cuando se da la revelación final, en la última línea del relato, no hace falta ya mostrar nada, sino tan sólo establecer el monstruo como real, modificar su estatus en la ficción para que la imaginación del lector tome entidad en el mundo.

Lovecraft, como estamos constatando, es especialmente útil para observar de forma clara la estrategia de enseñar una única parte que se forme en la imaginación del lector como un todo constituyente, ya que trabaja con monstruos, entidades físicas de una gran presencia material, pero no es sólo en esta presencia física donde puede observarse. Al fin y al cabo, hablamos del fragmento que debe estimular al lector, el lugar al que agarrarse para desarrollar más allá de cualquier descripción dada, y en ese sentido hay usos más discretos, más sutiles de esta misma mecánica. Es fácil ver cómo el mismo Lovecraft, lidiando con un tipo similar de criatura monstruosa, puede encontrar el apoyo imaginativo fuera de la constitución material del monstruo. En “The Outsider”, por ejemplo, es la reacción de pánico desahogado la que precede cualquier descripción y sirve como anzuelo que engancha y arrastra la imaginación del lector.

Scarcely had I crossed the sill when there descended upon the whole company a sudden and unheralded fear of hideous intensity, distorting every face and evoking the most horrible screams from nearly every throat. Flight was universal, and in the clamour and



panic several fell in a swoon and were dragged away by their madly fleeing companions. Many covered their eyes with their hands, and plunged blindly and awkwardly in their race to escape; overturning furniture and stumbling against the walls before they managed to reach one of the many doors (LOVECRAFT, *The Outsider*, 270).

La reacción es tan desorbitada e hiperbólica que al lector únicamente le queda pensar qué puede haberla desencadenado, dando él mismo la más terrible de las respuestas.

Así pues, cuando nos referimos a esta parte por el todo no nos ceñimos necesariamente a la ocultación parcial de una entidad física, pues ya hemos visto que en esa ocultación (o, de hecho, en la muestra que se le proporciona al lector) pueden verse implicados otros sentidos, como el oído, u otro tipo de elementos separados de la entidad en sí, aunque se establezca un vínculo entre ambos, como las reacciones que suscita. Lovecraft reina en ese terror materialista, sea con dioses o con monstruos (usualmente ambos a la vez), pero la anomalía como representación suprema de lo terrible, como ya hemos visto, no tiene por qué tomar ese carácter material, ni la tarea de la ocultación tiene por qué resultar tan evidente. La sencillez de la estrategia es que se trata, en su concepción más básica, de una parte de lo terrible que nunca se muestra en su totalidad, y a cambio es insinuado por uno o varios elementos. La pregunta que el autor quiere suscitar es qué hay detrás, y se deja al lector la responsabilidad de responderla, para mayor gloria del terror.

Thomas Ligotti construye, en su breve (y única) novela, *My Work Is Not Yet Done*, una historia de venganza. El acoso y ninguneo al que es sometido el protagonista, Frank Dominio, y su posterior adquisición de unos indefinidos poderes sobrenaturales, convierte gran parte del relato en la caza de aquellos que lo maltrataron. Las ejecuciones que acontecen esconden un amplio abanico de posibilidades, desde las más rudas hasta las más sutiles, de las extremadamente realistas hasta las que se sumergen en lo sobrenatural, pero Ligotti raramente cae en la violencia explícita, a pesar de lo desagradables que puedan resultar los finales a los que se ven abocadas las víctimas, porque domina el arte de la insinuación. Cuando Dominio decide asesinar a Sherry empieza con un detalle, casi una broma de mal gusto, una puerta en una puerta, oscura e insondable:

Then, as though attempting to verify the nature of this phenomenon—whether actual or hallucinatory—she poised a pointy-nailed finger very close to it, ready to make a few quick taps. That was when the trouble started. Because as soon as she made contact with the

door... her fingernail became stuck there, caught like a fly in what seemed to be a kind of tight-knit webbing rather than wood or even clay. As she pulled to extricate herself from the grasp of the door, she found that her finger sunk only more deeply into it and was soon trapped up to the cuticle (LIGOTTI, Not Yet Done, 89-90).

El momento no alcanza mucho más vuelo en cuanto a lo explícito de la propuesta. Con Sherry atrapada en esta especie de arenas movedizas cósmicas, Ligotti aprovecha para generar suspense, alargando artificialmente estos instantes de hundimiento sin solución, desviando la atención hacia otra parte, desplazando la conciencia de Dominio a otros menesteres. Sherry ya creía haber descubierto, en los patrones de la puerta, las facciones de caras contorsionadas, y hacia el final una evidente sensación táctil (de nuevo, lo terrible sólo se muestra en parte y lo hace a través de un sentido distinto a la vista) insinúa lo muy imaginable: “her other hand was lost in a place where it was being caressed by something nameless, which nevertheless might still be described as a wriggling darkness, a black world of worms slithering around her hand and between her fingers” (93). ¿Qué hay al otro lado? Nunca lo sabremos, pero nos han dado un pedazo de lo imaginable y, como Sherry, nos quedamos estancados en un lugar oscuro que no cesa de engullirnos. En el extremo de la indeterminación, al final Ligotti nos da, literalmente, algo: “There were also other effects worked upon Sherry’s body and brain, but it’s better than some things be carried out behind closed doors... and my attention was being called elsewhere” (93). Es apropiado que Ligotti mismo use una expresión relacionada con las puertas, pues siguiendo con el símil del que nos hemos apropiado, quizás Lovecraft nos deja una rendija para vislumbrar lo que hay detrás, pero Ligotti dice que la va a abrir, nos tienta con lo que hay detrás, para luego abandonarnos, porque ya ha quedado. El problema para el lector está en saber qué le ha pasado exactamente a Sherry, y quizás Ligotti, a pesar de sus insinuaciones, diría que nada le ha pasado; simplemente, ha desaparecido. Pero el lector no se contentará con eso, y en esa tozudez encontrará su perdición.

Pero Ligotti también sabe ser más tradicional, pese a que hasta cuando está siendo lovecraftiano, cuando recurre al innombrable monstruo de evidente fisicidad y presencia material, Ligotti nunca renuncia a algunos de sus rasgos característicos. Al narrar la transformación que sucede hacia el final de “The Last Feast of Harlequin”, lo primero que se establece, explícitamente, es la incapacidad del protagonista de obtener una visión completa, absoluta hasta en términos subjetivos, de la situación: “I tried to gain a better

view but there were too many of them around me. Through the mass of obstructing bodies I caught only glimpses of what was taking place” (LIGOTTI, Harlequin, 290-291). Tras establecer con claridad que la visión retratada será indudablemente parcial, Ligotti procede a relatarla:

The one who had swooned to the floor of the chamber seemed to be losing all former shape and proportion [...] The transformation scene of Harlequin throwing off his fool’s façade. O God, Harlequin, do not move like that! Harlequin, where are your arms? And your legs have melted together and begun squirming upon the floor. What horrible, mouthing umbilicus is that where your face should be? *What is it that buries itself before it is dead?* The almighty serpent of wisdom—the Conqueror Worm (291).

Mezclándolo con su particular humor (y es que, la concepción de una secta de arlequines, en el fondo bufones o payasos es ya, en sí, humorística, sobre todo en contraste a las sobrias sectas Lovecraftianas, rezándole a sus divinas abominaciones), y con un guiño final a Poe (del que también bebe en abundancia), Ligotti construye la más abominable de las metamorfosis a partir de un reducido número de elementos que poco, o nada, en realidad, nos dicen de la transformación física que se está llevando a cabo.

Pero todas estas ocultaciones, pese a la sobriedad que pueda haber en su ejecución, no dejan de ser pirotécnicas, aunque sólo sea porque lo que hay detrás lo es. Es fácil (entiéndase como frase hecha) estimular la imaginación cuando lo que hay detrás es lo inimaginable, lo extraordinario. Las dimensiones desconocidas o los monstruos sobrenaturales son un hervidero de elucubraciones ante las que el lector se lanza sin pensar. ¿Cómo se oculta, entonces, lo cotidiano, para que el lector se imagine lo extraordinario? Jackson lo hace con el minimalismo y la sutilidad, y no escribió narración más cotidiana que *The Road Through the Wall*.

Ésta, la primera novela de Jackson, lidia con una pared que se echa abajo y la disrupción que esa apertura provoca en un vecindario, en el fondo, podrido hasta la médula. En este sentido, la muerte de los dos niños, el asesinato de Caroline Desmond y el suicidio de Tod Donald, no dejan de ser síntomas de ello. Al mostrarnos esas muertes, o más bien la evidencia física de esas muertes, Jackson es extremadamente sutil, se podría decir que hasta taimada, pues también ella esconde, en esos rasgos mínimos, lo innombrable, en

parte por la naturaleza misma de los hechos (¿quién puede matar a un niño?), y en parte por su ejecución. La descripción del cuerpo de Caroline es estremecedora por su sencillez:

She was horribly dirty; no one had ever seen Caroline as dirty as she was then, with mud all over her yellow dress and yellow socks and, of course, Pat understood perfectly, what was all over her head must be blood, unconvincing as it looked in the flashlight. It was absolutely unthinkable at the creek, not twenty feet from the fallen log Pat could walk across, and the really dreadful thing, lying right there next to her as though it might be hers, was the rock with blood on it; part of the creek, belonging to it, a rock which had probably been sitting there as long as Pat had been coming to the creek, a rock he might have stepped over or lifted with his two hands (JACKSON, Road, 185).

Más elementos de los que queremos resaltar entran, aquí, en juego, donde destaca especialmente esa exaltación de lo banal, fruto de la extrema incapacidad de comprensión del suceso, como si fuese imposible de procesar. Es por ello que se subraya lo sucio del vestido, en una comunidad donde eso es un pecado en sí mismo, lo más terrible que puede suceder, así como la incompreensión de que algo perteneciente a ese mundo aséptico y protegido, una simple roca, perfectamente integrada en el entorno y, en parte por ello, completamente inocente, pueda haber sido usada para cometer semejante atrocidad.

Es precisamente esa roca la parte que nos da el todo. Por la sobriedad y una cierta connotación salvaje y primitiva en el uso de una roca, el más sencillo de los objetos. En ese elemento se apoya el narrador, que se ve complementado por un estremecedor apunte, que casi pasa desapercibido. Caroline tiene sangre por toda la cabeza. No sabemos si la cubre, no sabemos hasta qué punto es superficial, pero Pat, con la linterna apuntando directamente a la niña, no ve un hilo de sangre, no ve una herida lateral, ve sólo sangre en lo que debía ser la cabeza de su vecina. Se apunta aquí a la posible brutalidad del asesinato sin mostrarla, y al lector sólo le queda entonces imaginar el terrible estado en el que ha quedado la pequeña Caroline.

El suicidio de Tod es perturbador de un modo similar, jugando también con un minimalismo expositivo que se traducirá en un terror mayúsculo. La descripción es extremadamente sucinta y contenida: “He had taken a piece of clothesline from the kitchen, and his own chair to stand on, the one he sat on every night at dinner. Hanging, his body was straighter than it had ever been in life” (189). Otra vez el detalle

aparentemente banal de lo cotidiano, su propia silla, convertido en advenimiento de la destrucción. De nuevo la muerte reflejada en un solo elemento con extrema sencillez, la sobrenatural rigidez del cuerpo (sobrenatural, si Tod estuviera vivo) aplicada a la tragedia innombrable. Ninguna narración del hecho ni descripción profusa de una cara podría superar el poder ominoso del descubrimiento del cuerpo, una ejecución social disfrazada de suicidio.

La construcción a partir de lo elemental para que el lector imagine lo que no quiere imaginar, sin ser capaz de contenerse. Poe lo logró, en el fondo, con una silueta y una luz<sup>178</sup>: “And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow” (POE, Pym, 1179). Por mucho que Poe, enmascarado como editor ficcional, se lamenta de la pérdida de los capítulos subsiguientes de la narrativa de Pym, sabía muy bien lo que estaba haciendo.

La ocultación no es un proceso que determine la intensidad del relato del terror, sino que lo constituye. Un fenómeno que se reproduce en todos los estratos y a distintos niveles, así como lo hace en distinto grado. Lo importante sobre el proceso de ocultación, de hecho, no es tanto aquello que se oculta, pues puede ser cualquier cosa, sino el asidero que se le proporciona al lector. Al fin y al cabo, lo que se oculta queda en lo desconocido

---

<sup>178</sup> Sobre el final de Pym, Henry James tiene algo que decir: “intrinsic values they [los fenómenos extraños] have none—as we feel for instance in such a matter as the would-be portentous climax of Edgar Poe’s ‘Arthur Gordon Pym,’ where the indispensable history is absent, where the phenomena evoked, the moving accidents, coming straight, as I say, are immediate and flat, and the attempt is all at the horrific in itself. The result is that, to my sense, the climax fails—fails because it stops short, and stops short for want of connections. There *are* no connections; not only, I mean, in the sense of further statement, but of our own further relation to the elements, which hang in the void; whereby we see the effect lost, the imaginative effort wasted” (JAMES, Preface, 256-257). La crítica no está dirigida al modo en que Poe representa la ocurrencia, sino en que sólo da esa visión “objetiva” del hecho. “I feel myself show them best [de nuevo, los fenómenos extraños] by showing almost exclusively the way they are felt, by recognising as their main interest some impression strongly made by them and intensely received [...] We want it clear, goodness knows, but we also want it thick, and we get the thickness in the human consciousness that entertains and records, that amplifies and interprets it. That indeed, when the question is (to repeat) of the ‘supernatural,’ constitutes the only thickness we do get; here prodigies, when they come straight, come with an effect imperilled; they keep all their character, on the other hand, by looming through some other history—the indispensable history of somebody’s *normal* relation to something” (256). Aunque no coincidimos en la ausencia de conexiones que denuncia James, su explicación nos hace no que perder de vista lo que, por aparentemente obvio, no es menos esencial. La anomalía en sí no es nada, su capacidad generativa reside en aquello que es capaz de evocar. En las conexiones, tomando las palabras de James (aunque él las restringe más de lo que hemos hecho nosotros en esta tesis), que hace suscitarse y emerger.

(hasta que en algún momento, que no siempre llega, el autor decide desvelarlo) y fuera de nuestro alcance, siendo, en ocasiones, dependiente del bagaje personal de cada lector (el lector real), que lo llenará de filias y fobias determinadas por múltiples factores personales, literarios, sociales o temporales. Se decide lo que se oculta, y esa decisión es clave, pero también lo es la forma como el texto acompaña al lector.

Cuando hablamos de ocultación puede realmente ser literal, y a ese aspecto nos hemos ceñido en la mayor parte de ejemplos anteriores, esa parte de un todo entendida de un modo muy físico: la mano horrenda que representa al monstruo entero o el sonido gutural que encarna el ser maligno, y este mecanismo se basa en las implicaciones, de forma no muy distinta a cómo funciona el suspense. Aquello que el autor proporciona impulsa en una u otra dirección, de forma más o menos sutil, siempre haciendo hincapié en lo que se oculta, siempre a través de las implicaciones de lo que se muestra. Ligotti envuelve uno de sus relatos más ambiguos, “Dr. Voke and Mr. Veech”, en una permanente semi-oscuridad: “There is a stairway. It climbs crooked up the side of total darkness. Yet its outlines are visible, like a scribble of lightning engraved upon a black sky. And though standing unsupported, it does not fall” (LIGOTTI, Dr. Voke, 172). No es lo que pueda ocultarse tras esa oscuridad que rodea a la escalera lo que inquieta, más bien pasa desapercibido, no es tampoco lo que pueda encontrarse en la escalera misma, ni tan siquiera el hecho de que una escalera pueda mantenerse sin sustento, en el sentido de una rotura de las leyes de la física, lo que lleva al miedo. Ligotti nos conecta inmediatamente a Veech y a un temor mucho más mundano.

Someone named Veech is now mounting the stairway, which seems to trouble him somehow. Though the angular scaffolding as a whole seems secure enough, Veech appears hesitant to place his full weight on the individual steps. A victim of vague misgivings, he ascends in weird mincing movements. Every so often he looks back over his shoulder at the stairs he has just placed his weight upon, for they feel to him more like soft clay than solid material and perhaps he is expecting to see the imprints of his soles on their surface. But the stairs are unchanged (172).

Una escalera no es una construcción que reconozcamos en el vacío, una escalera debe estar insertada en un contexto, muy literalmente. No es una construcción como una casa o una mesa, sino que la escalera se apoya en algo. Pero Veech no percibe esta escalera en el vacío (quizá porque el tono onírico lo impide) como un elemento que destruye su entera

concepción del mundo y amenaza su percepción de la realidad. A Veech, simplemente, le da miedo caerse. Como una escalera de mano mal apoyada, la oscuridad hace que Veech perciba el peligro de la construcción inestable, lo cual le proporciona inseguridad y, sea con la intensidad que sea, un cierto miedo y una relativa inquietud.

Poco más tarde, el mismo Veech contempla una habitación llena de muñecos. La presentación de estos es inquietante, de nuevo, no por lo que oculta tras la oscuridad, sino por lo que el uso de la misma hace que represente, por lo que genera, por lo que implica: “Somewhere above the gritty floor, more than a few life-size dolls hang suspended by wires which glisten like wetted strands of a spider web. But none of the dolls is seen in whole. The long-beaked profile of one juts into the light; the shiny satin legs of another find their way out of the upper dimness; a beautifully pale hand glows in the distance; while much closer the better part of a harlequin dangles into view, cut off at the neck by darkness” (173). El hecho que sean de tamaño real y ciertas formas de describirlo (como este último “cut off”) dirigen al lector hacia un paralelismo difícil de obviar y en el que el mismo autor, como si estuviera ansioso por mostrar la conexión que trata de generar, sigue insistiendo. “The dismembered limbs of dolls and puppets are strewn about everywhere” (173). De nuevo, no lo que hay escondido en la oscuridad, sino las implicaciones en lo visible que la oscuridad genera. “Bear in mind closely that I did not see any actual visual horror at the end. To say that a mental shock was the cause of what I inferred—that last straw that sent me racing out of the lonely Akeley farmhouse and through the wild domed hills of Vermont in a commandeered motor at night—is to ignore the plainest facts of my final experience” (LOVECRAFT, *Whisperer*, 467).

A pesar, pero, de las declaraciones del narrador de “*The Whisperer in Darkness*”, del que podríamos decir, dándole la vuelta a su afirmación, que lo que infirió fue la causa de su conmoción cerebral, siempre debe verse algo, aunque ese algo no sea de por sí terrorífico, sino reubicado en un contexto concreto y en una situación específica. Sólo podemos recurrir, como lectores, a lo sensorialmente percibido para llegar a lo terrible imaginado. Lo visible es el elemento que debe suscitar para que la oscuridad se convierta en un campo de pruebas más o menos guiado para el lector. Pero este visible (perceptible) que hasta ahora hemos fijado como una parte perteneciente a un todo no se ciñe realmente a una subdivisión de un elemento cualquiera, sino que se abre a otros aspectos que lo rodean, vinculados a él, aunque no siempre de forma completamente explícita. No es baladí que

el narrador nos especifique su reacción, esa huida desesperada fruto del terror y la locura, puesto que ésta es otro elemento claramente visible, aunque no perteneciente al objeto de terror en sí, de lo oculto. Habíamos visto muchos de estos procesos, como la descripción pura o, precisamente, la reacción de los personajes, como herramientas que proporcionaban verosimilitud, pero aquí las observamos como elementos que desencadenan la imaginación del lector. Cuando Curtis Whateley observa por el telescopio el horror de Dunwich del que el cuento toma su nombre, su reacción va de la absoluta estupefacción “Curtis, who had held the instrument, dropped it with a piercing shriek into the ankle-deep mud of the road. He reeled, and would have crumpled to the ground had not two or three others seized and steadied him” (LOVECRAFT, Dunwich, 461), hasta la pérdida total de conocimiento, “This final memory, whatever it was, proved too much for poor Curtis; and he collapsed completely before he could say more” (462). El pálido intento de descripción (que, por otro lado, es fragmentario) contenido entre estos dos instantes ni se acerca al impacto de lo posible tras la visión del horror.

Parece natural que, en esta especie de dinámica progresiva de desaparición que estamos construyendo, se pueda llegar inevitablemente a la nada. La mención explícita a la nada, en referencia a la incapacidad de referirse a algo. La hipérbole del ocultamiento es reducirlo el objeto a la simple mención de su existencia, y la vuelta de tuerca a ese concepto es reducir, a su vez, esa mención de la existencia que debe establecerlo como real a mención de la incapacidad para refrendarlo, para fijarlo sensorialmente. Partimos, pues, de una base similar a aquello que, en el fondo, ya habíamos visto, como esa mención de Ligotti a esos “otros efectos” que se están dando en la mente y el cuerpo de Sherry, combinado con el extremo de la ocultación parcial que mostrábamos, y que ahora lo abarca todo, siendo incapaces, narrador y personajes, de darnos algo a lo que asirnos. La imaginación del lector es forzada hasta la extenuación centrando su atención en lo no dicho por parte de los personajes o el narrador. Es la incapacidad de proporcionar ese algo a lo que agarrarnos lo que convierte a la incapacidad misma en un punto de apoyo. Lovecraft es, de nuevo, uno de los autores que mejor (y, por qué no decirlo, de forma más acusadamente repetitiva) hace uso de este recurso, y en “The Dunwich Horror” hace un uso arquetípico de la estrategia: “Not from any human throat were they born, for the organs of man can yield no such acoustic perversions [...] It is almost erroneous to call them *sounds* at all, since so much of their ghastly, infra-bass timbre spoke to dim seats of



consciousness and terror far subtler than the ear; yet one must do so, since their form was indisputably though vaguely that of half-articulate *words*” (463). Hay un intento de definición, pero vemos que, en el fondo, lo que está haciendo es restarle atributos al sonido. Sólo es capaz de compararlo con lo que no es, ligándolo a una problemática del lenguaje. Se puede percibir, pero no se puede transmitir el conocimiento de aquello que se percibe. La imposibilidad de la existencia es la imposibilidad de la descripción que es, a su vez, la de la comunicación. Llegados a este punto, la simple mención de la incapacidad de descripción del elemento anómalo puede funcionar como el más minimalista de los asideros, quizás también el más efectivo, dada la libertad que proporciona al lector. “The Thing cannot be described—there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order” (LOVECRAFT, Cthulhu, 53). Lovecraft insiste, una y otra vez, en la incapacidad del lenguaje, en lo estricto de sus límites (como creación humana) para dar cabida a los horrores a los que se enfrentan sus personajes. “The words reaching the reader can never even suggest the awfulness of the sight itself” (LOVECRAFT, Mountains of Madness, 149). Pero lo hacen, y el propósito de destacar la incapacidad para hacerlo es precisamente el elemento que aviva la llama imaginativa del lector<sup>179</sup>.

Según Bellemin-Noël, el monstruo (que él mismo no entra a definir con precisión) “es por definición *indescribable*. Una representación irrepresentable. Sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena. Una retórica particular<sup>180</sup> se pone, entonces, en

---

<sup>179</sup> El recurso de reducir lo percibido a lo indescribable parece haberse convertido, de tan habitual, en un tópico en el momento de afrontar retóricamente el objeto terrorífico. Graham Harman, en su análisis del estilo de Lovecraft para configurar lo que el mismo Harman bautiza como “weird realism”, explica una de las formas gracias a las cuales Lovecraft logra escapar del cliché: “The sentence just quoted [perteneciente a *Dunwich*] could have been ruined if Lovecraft had adopted either of two extreme alternatives. If he had said simply that ‘no human pen can describe it,’ we would have one of the cheapest tricks of bad pulp writing and shallow thinking. If he had tried instead to shock us with monstrous detailed description alone, we would also have veered towards pulp. Instead, we find a disclaimer that neutralizes the initial cliché by calling it ‘trite and not wholly accurate,’ but which then delves into a descriptive effort that is nearly impossible to visualize in literal terms anyway [...] Here we have something different: a ‘horizontal’ weirdness that I would not call allusive but rather ‘cubist,’ for lack of a better term. The power of language is no longer enfeebled by an impossibly deep and distant reality. Instead, language is overloaded by a gluttonous excess of surfaces and aspects of the thing” (HARMAN, 25). Estamos, de nuevo, en el terreno de las lentes de Ligotti, el del sombrero de Flaubert, la descripción caleidoscópica que nos impide aprehender como una unidad coherente lo percibido.

<sup>180</sup> De la cual él mismo apunta algunas figuras: los neologismos, la lítote o el reconocimiento de la impotencia. Nos permitiremos apostillarlas con otras tantas, sugeridas por Javier Aparicio Maydeu: “una emoción producida, piénsenlo, por obra y gracia de la retórica, de la retórica del terror, a saber, la anfibología, la elipsis, la reticencia, la repetición, la anisotropía semántica” (APARICIO MAYDEU, VII). La

funcionamiento para evocarlo, para sugerirlo, para imponer su “presencia” mediante las palabras, y más allá de éstas. Pero las palabras no tienen un más allá” (BELLEMIN-NOËL, 111). Lo tienen, quizás, más allá de la experiencia humana, sin embargo, en nosotros lo no comunicable es, en el fondo, lo no completamente perceptible. No podemos ver, realmente, la anomalía, así como tampoco, como ya hemos visto, oírla:

Soon he talked only about the music, as he recalled hearing it somewhat dulled by a closed door. When he tried to imagine what it would be like to have heard the music, as he phrased it, “in the flesh,” it was obvious that he had forgotten the fate of those who did hear it in this way. His voice became more and more faint as the music grew louder and clearer in his mind. Then one night Tressor stopped coming to visit me (LIGOTTI, *Music*, 226).

Tressor no solamente moriría en caso de oír el sonido en vivo, sino que por el simple hecho de imaginarlo se desvanece, una advertencia velada al lector. Lo perceptible no debiera percibirse cuando ya es el advenimiento de la destrucción, y cuando Pat descubre que la roca, “a rock he might have stepped over or lifted with his two hands” (JACKSON, *Road*, 185), la roca que mató a Caroline es la parte visible de lo invisible (la anomalía) la niega retroactivamente, pues desearía no haberla tocado (desearía que nadie la hubiese tocado): “Even though Pat had never noticed the rock particularly before, it should have been left alone” (185).

En una cascada inversa, la imposibilidad comunicativa es también una imposibilidad perceptiva, en lo que es realmente una imposibilidad constitutiva. Es lo inconcebible del asesinato, más aún de este asesinato (el de una niña) en esta comunidad (un suburbio californiano de los años 30) lo que destruye la capacidad de percibirlo y comunicarlo. Es, directamente, lo inimaginable: “To some, though, the greatest mystery of all is the variety of utterly inexplicable objects—objects whose shapes, materials, types of workmanship, and purposes baffle all conjecture” (LOVECRAFT, *Witch House*, 274). Lovecraft y Ligotti, lidiando con las fronteras cósmicas, enredados en los límites de la percepción humana, se refieren a esa imposibilidad constitutiva de una forma destacadamente literal. Cuando Poe y Jackson lo hacen, el sentido figurado prevalece. La anomalía, por su misma naturaleza, impide la percepción de ella misma. Su ausencia no es la anulación de nuestros sentidos,

---

lista de sigue, mentando el realismo y el costumbrismo, pero creemos que es suficiente. Hay una retórica específica, no única, pero sí habitual, asociada a la representación de lo irrepresentable y lo incommunicable.

sino su característica inmanente. Debe ser ausente. Cuando lidiamos con la piedra que mató a Caroline lo hacemos con la prueba visible de una anomalía demasiado horrible para ser percibida. La piedra implica una imposibilidad, el significante imposible de un significado que, lo queramos o no, es. Le toca al lector, entonces, imaginarlo.

Hemos estado tratando la ocultación, mayormente, como si ésta estuviera encapsulada en un instante, congelada en el tiempo, como si de una fotografía se tratara. Y si bien es cierto que la imagen más común, también la más evidente y la más inmediatamente entendible, del papel de la ocultación en el relato de terror es el de la oscuridad cubriendo, total o parcialmente, un elemento que el lector no puede determinar a causa de una anulación perceptiva, el papel de lo desconocido es mucho más amplio y abarca la narración de terror en su totalidad.

You feel yourself to be a witness to the most cryptic phenomena that exist or ever could exist. And yet, somehow concealed in the shadows of what you can see is something that is not yet visible, something that is beating like a thunderous pulse and promises still greater visions. All else is merely its membrane enclosing the ultimate thing waiting to be born, preparing for the cataclysm which will be both the beginning and the end. To behold the prelude to this event is an experience of unbearable anticipation, so that ecstasy and dread merge into a new emotion, one corresponding perfectly to the exposure of the ultimate source of all manifestation. The next instant, it seems, will bring with it a revolution of the total substance of things. As the seconds keep passing, the experience grows more fascinating without fulfilling its portents, without extinguishing itself in revelation. And although the visions remain active inside you, deep in your blood—you now awake (LIGOTTI, *Spectacles*, 300-301).

Hemos hablado de la anomalía y de cómo su desvelo parecía coordinar el crescendo del relato. El relato de terror gira en torno a la anomalía de forma conceptual, y en torno a su revelación en su estructura narrativa. También hemos vinculado todo ello al suspense, al que nos hemos dedicado con una relativa profundidad, ligando su ejercicio a la anticipación de lo fatal. Pero entonces ya destacábamos que la certeza de lo terrible no siempre implicaba claridad en lo que estaba por ocurrir. El autor se mueve por la fina línea que discurre entre mostrar el desarrollo fatal (y, por tanto, predecible), y tener que hacerlo sin por ello necesariamente mostrar nada, dejando así en manos del lector el cumplimiento de lo anticipado. Son, realmente, las dos caras del suspense en el terror, y

ambas pueden ser (usualmente lo son) complementarias, como dos caminos que coinciden en ciertas coordenadas.

Sin duda, ambas requieren de la proyección del lector, pues todo suspense, independientemente de su enfoque, lo requiere. Sin embargo, el aprovechamiento de lo que no deja de ser la capacidad imaginativa del lector es ligeramente distinto, pese a que ambas contribuyan, esencialmente, a lo mismo. La fatalidad descrita, en su posible indeterminación, es un tipo de imaginación claramente dirigida por el autor. De entre todas las proyecciones (y pueden ser múltiples) que se pudiesen imaginar, el autor encamina el desenlace hacia una de específica, mientras que la ocultación espera de esa indeterminación la mayor multiplicidad posible, porque basa en la capacidad del lector su poder terrorífico, sin respuestas que dar ni querer dar. El grado de libertad es mucho más amplio en la segunda que en la primera. Por supuesto, el texto siempre será el punto de partida y el elemento desencadenante de cualquier proyección, y en ese sentido podemos equiparar ambas, pero el surgimiento del terror en la fatalidad se basa en la cercanía narrativa de lo ya anticipado; la ocultación que describimos no tiene por qué llevar a ninguna parte conocida. No hay nada a lo que llegar, excepto lo que el lector quiera crear. Recuperando el símil del monstruo tras la puerta, tan efectivo por su claridad y sencillez, en la fatalidad realmente no importa qué hay detrás, el terror se encuentra en una certeza de lo terrible y en el acercamiento continuamente actualizado de la apertura de la puerta. Sabemos que, en el fin de los días, es la muerte roja lo que nos espera, y conocemos con exactitud cómo causa la muerte, pero ese conocimiento no disminuye nuestra ansiedad, más bien la acrecienta, mientras la vemos acercarse. La tensión y el escalofrío final es la apertura de la puerta, independientemente de lo que esconde. Ahora bien, hay algo detrás de esa puerta y, como migas de pan, el relato puede darnos un conocimiento fragmentario de ello, fragmentos que en parte cimentarán su condición como terrible, y en parte nos instigarán a imaginarlo. A través de la fatalidad, el escritor quiere que imaginemos lo que él ya ha imaginado; a través de la ocultación, quiere que imaginemos lo que nunca pudo imaginar, y ambas se desplazan en el tiempo del relato.

Parece obvio que, en “The Murders in the Rue Morgue”, debido a su naturaleza como relato detectivesco, la ocultación será un elemento básico de la narración. Al fin y al cabo, es el misterio de qué ha perpetrado tan terrible crimen lo que sostiene el cuento hasta su desenlace. Pero el hecho de que sea una historia de misterio no elimina el factor

terrorífico. Ya el encabezado de la noticia, “EXTRAORDINARY MURDERS” indica la rareza y el factor sorprendente de los hechos, y la detallada descripción del espacio en su estado posterior al crimen sugiere asombro por lo descabellado de los asesinatos:

Of Madame L’Espanaye no traces were here seen; but an unusual quantity of soot being observed in the fire-place, a search was made in the chimney, and (horrible to relate!) the corpse of the daughter, head downward, was dragged therefrom; it having been thus forced up the narrow aperture for a considerable distance. The body was quite warm. Upon examining it, many excoriations were perceived, no doubt occasioned by the violence with which it had been thrust up and disengaged. Upon the face were many severe scratches, and, upon the throat, dark bruises, and deep indentations of finger nails, as if the deceased had been throttled to death.

After a thorough investigation of every portion of the house, without farther discovery, the party made its way into a small paved yard in the rear of the building, where lay the corpse of the old lady, with her throat so entirely cut that, upon an attempt to raise her, the head fell off. The body, as well as the head, was fearfully mutilated—the former so much so as scarcely to retain any semblance of humanity (POE, *Rue Morgue*, 405-406).

Los hechos destacan por su brutalidad (el pelo arrancado de cuajo, la cabeza cercenada, la joven en la chimenea) y por su aparente banalidad. La ejecución no es humana y los motivos no son humanos (por lo menos, no en la comprensión básica de la psicología humana común). Podríamos lidiar con un loco, cuyo estatus ya es, en el fondo, suficientemente anormal como estar en el limbo de lo que es considerado humano por el imaginario colectivo (siempre sujeto, claro, al momento histórico y sociocultural), pero parece ser el factor puramente físico el que decanta la balanza hacia lo extraordinario, pues la brutalidad de la ejecución, y su aparente imposibilidad de ser ejecutada con la fuerza de un humano, coacciona al lector a especular con algo más, pues la primera impresión reflejada en el artículo, a la que hay que añadir los diferentes testimonios presentados, pintan la imagen de lo imposible: “I could merely agree with all Paris in considering them an insoluble mystery. I saw no means by which it would be possible to trace the murderer” (411). Pero no es imposible, hay algo tras esos asesinatos que es la anomalía oculta generadora del terror. Ese algo más permanece indefinido hasta que, poco a poco, va siendo encauzado, perdiendo por el camino su misterio, su carácter extraordinario. En cierto modo, el desarrollo cerebral de la aventura disminuye

progresivamente su impacto terrorífico a medida que el relato se desplaza de la exposición de la brutal imposibilidad al análisis lógico, de la indeterminación de lo terrible hasta la explicación (relativamente) satisfactoria de lo sucedido<sup>181</sup>. Poe abre la puerta, pero lo que hay detrás no se acerca a las cotas que habíamos imaginado. En terror se queda corto, pero no pretende, acaso, ser largo. Es un germen, una semilla que no crece, pero está ahí, y su punta de lanza ha sido esa indeterminación como asidero para la imaginación, desplazándose a través del tiempo del relato.

La exposición de un cuento entero puede verse voluntariamente truncada con el fin de alcanzar este efecto. “The Chymist” es un diálogo con apariencia de monólogo. De hecho, no es así exactamente, es un diálogo, pero cuyas réplicas han sido eliminadas y, por tanto, se desarrolla a nivel efectivo como un monólogo, pero que mantiene su apariencia de diálogo. “Hello, Miss. Why, yes, as a matter of fact I *am* looking for some company this evening. My name is Simon, and you are... Rosemary” (LIGOTTI, *The Chymist*, 60). El relato entero se desarrolla de este modo. No oímos (leemos) palabra de la mujer que acompaña al narrador, por lo que su perspectiva de los sucesos, pese a que podemos inferir ciertas respuestas, queda oculta en todo momento salvo por las intervenciones de Simon que dan a entender o sugieren lo que Rosemary ha dicho. El efecto no tiene necesariamente por qué ser inquietante. Al principio, por lo menos, probablemente no tenga un efecto emocional preciso más allá de mostrarse como una curiosidad formal. Como hemos ido viendo y repitiendo, las estrategias presentadas son características del terror, pero en la práctica del texto son las menos las veces que funcionan por sí solas, requiriendo de una red de interrelaciones para activar su efecto. Así, la pérdida de expresión de uno de los dos personajes que constituyen la conversación no es grave en un principio. Por supuesto, ya desde las primeras líneas hay algo de perturbador en Simon, pequeños elementos como que se refiera a su interlocutora como “vessel” o el énfasis puesto en el tono rojizo de la bebida que él toma. A pesar de ello, en el inicio la pérdida

---

<sup>181</sup> “Peculiarly, it was Ann Radcliffe writing at the very height of the first wave of Romantic gothicism who realized, in books like *The Mysteries of Udolpho* (1794), that gothic tropes could be used to banish gothic atmospheres and dispel the irrational. Fifty years later, during the 1840s, the first modern fictional detective banished the evil conjured up by gothic atmospheres” (BLOOM, *Gothic Histories*, 63). Bloom ubica así a la lógica (sólo el triunfo de la lógica, añadiríamos) como una escisión determinante entre el desarrollo del relato policíaco y el horror gótico, pues este último “is about that which should *not* be, whose comprehension is the end of sanity and the opening of the abyss, in which cursed state of knowledge of the forbidden becomes manifest, the veil is withdrawn and the fabric of the material universe falls to dust” (64).

de voz de Rosemary no invita a nada negativo, y la extrañeza proviene más bien siempre de aquél a quien oímos, aunque ambas cosas puedan mezclarse con efectividad: “I have a very keen appreciation of *diversity*, if I do say so myself. You’re smiling at my emphasis. You think you know something about me, and perhaps you do. Sharp girl! But *perversity*, as you no doubt were thinking, is only one of the more ostentatious forms of the diverse” (61). A medida que avanza la historia la forma de la presentación toma sentido (en lo que atañe a la generación del terror), pues el relato empieza a virar hacia lo horrible y, en ese terreno, la pérdida de la expresión de uno de los dos personajes (la víctima, además) invita al lector a especular del modo en que hemos destacado que actúa la imaginación dadas estas peculiares circunstancias. El terror realmente empieza en los últimos compases, cuando lo que parece (lo que el autor nos hace creer) tratarse de un encuentro sexual más o menos anómalo se transforma en algo mucho peor. Llegado un punto, lo que podría ser un estimulante sexual, una droga, quizás un afrodisíaco, resulta ser el vehículo de una metamorfosis espeluznante y, claro, no del todo visible. Muy pronto se hace evidente que algo no está bien: “Can you feel any effects yet? I mean besides the fact that you’re no longer able to move your arms or legs. That’s just the beginning of this *nightly* entertainment” (70), y el relato sigue empujando el proceso hasta el final, planteando las condiciones del macabro juego. “To put it romantically, I’m now dreaming you. That’s really the only way I can explain it that you might understand. Not dreaming *about* you, like some old love song. I’m *dreaming* you. Your arms and legs don’t respond to your commands because I’m dreaming of someone who is as still as a statue. I hope you can appreciate how remarkable this is” (70). En esta posición de indefensión absoluta por parte de Rosemary, aquello con lo que Ligotti nos invita a especular, aquello que nos fuerza a imaginar, son sus reacciones a la desesperada situación en la que se encuentra. “Damn! I suppose that was your attempt to scream. You really are terrified, aren’t you? Just to be safe, perhaps I’d better dream of someone who hasn’t anything to scream with. There, that should do it. You do look strange, though, like that. But this is only just the beginning” (70). Nos pide que formemos nosotros la situación, pues accede a no contarnos exactamente qué ha hecho para que deje de gritar, el estado de su cara tras hacerlo y, por supuesto, el horror pintado en el rostro de Rosemary, que a estas alturas podría carecer de facciones, o quizás tener un enorme agujero donde estaba su boca. Ligotti quiere que juguemos a un juego cuyas consecuencias son imprevisibles, aunque

no nos cansemos de plantearlas de los modos y formas más variopintos. “You are about to become the flesh and blood kaleidoscope of my imagination. In the latter stages of this procedure anything might happen. Your form will know no limits of diversity as the Great Chemists themselves take over” (70). Especulamos con ello y también con los gritos y peticiones (o no, ahora que no puede hacer ninguna de esas dos cosas) de la desdichada. En definitiva, especulamos con la forma de su sufrimiento, que Ligotti, muy inteligentemente, y pese a toda clase de insinuaciones, tampoco desvela nunca totalmente en las palabras del narrador. Quiere que lo imaginemos.

El potencial no consumado de la imaginación, el elemento clave que todas estas ausencias tratan de desplegar, es quizás el más poderoso de los estimulantes, pero los relatos de terror que abogan por este vacío recorren un filo peligroso, pues la nada también puede tener un efecto aparentemente contrario, el de la confusión. Probablemente es en la elipsis donde este fenómeno puede observarse con más claridad, y también resulta especialmente apropiado el uso de un fenómeno de tiempo cuando estamos fijándonos en el uso de lo oculto a lo largo de la narración, aunque ello no implique, necesariamente, un desarrollo temporal en el sentido de avance o retroceso cronológico de la ficción. La elipsis, cuando la ligamos al tiempo ficcional, no deja de ser, en su sentido más básico, una oscuridad total arrojada sobre un fragmento temporal del relato. Independientemente de que los sucesos acaecidos se lleguen a revelar (o a apuntar, o a insinuar) en otro punto del relato, en un primer momento la información al respecto es inexistente, campo abierto para que el lector especule en base a lo ya ocurrido, lo que ocurre después, o ambos. Lovecraft hace uso extensivo del recurso, como ya se habrá observado en algunos de los ejemplos aportados, aunque no siempre se trate de un corte limpio de la línea temporal del relato para retomarla. La excusa ideal, infinidad de veces usada, es el sueño del narrador, que permite establecer la incisión sin tapujos y con total plausibilidad: “The change happened whilst I slept. Its details I shall never know; for my slumber, though troubled and dream-infested, was continuous. When at last I awakened, it was to discover myself half sucked into a slimy expanse of hellish black mire which extended about me in monotonous undulations as far as I could see, and in which my boat lay grounded some distance away” (LOVECRAFT, *Dagon*, 53). Recurrimos otra vez al “*Dagon*”, pues este breve cuento, uno de los más tempranos dentro de su bibliografía, hace uso de los recursos tradicionales del terror, y la elipsis no iba a ser una excepción. Por supuesto, luego el autor de *Providence*



adornará este nuevo espacio con las características anómalas, como su uso del olor como señal de lo maligno o, como mínimo, lo ominoso, para ponernos en alerta.

Thought one might well imagine that my first sensation would be of wonder at so prodigious and unexpected a transformation of scenery. I was in reality more horrified than astonished; for there was in the air and in the rotting soil a sinister quality which chilled me to the very core. The region was putrid with the carcasses of decaying fish, and of other less describable things which I saw protruding from the nasty mud of the unending plain (53).

Sin embargo, es lo que antecede al sueño perturbado del narrador lo que confunde tanto como espolea al lector: “When I finally found myself adrift and free, I has but little idea of my surroundings. Never a competent navigator, I could only guess vaguely by the sun and stars that I was somewhat south of the equator. Of the longitude I knew nothing, and no island or coast-line was in sight” (53). ¿Cómo llega un marinero perdido en la inmensidad del Pacífico en unas horas de sueño a este espacio de tierra, cuando antes nada había a la vista (y nada ha habido durante días)? Es posible, pero inverosímil, y un amplio motivo para la especulación, que el lector asume como propia.

El marinero a la deriva de Lovecraft quizás apunte a fuerzas que no percibimos, pero es otro tipo de terror más mundano lo que oculta la semi-amnesia que invade a Egaeus tras la muerte de Berenice:

I found myself sitting in the library, and again sitting there alone. It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream. I knew that it was now midnight, and I was well aware that since the setting of the sun Berenicë had been interred. But of that dreary period which intervened I had no positive, at least no definite comprehension. Yet its memory was replete with horror—horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a fearful page in the record of my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections (POE, Berenice, 232).

“Berenice” sitúa lo terrible en ese hueco, formando una transposición temporal de lo oculto. Cualquier vacío temporal que esconda un acontecimiento clave, quizás la anomalía misma sobre la que gira la narración, es susceptible de producir el efecto buscado. Es la más sencilla de las elipsis, ocultar el acto terrible, habiendo dado, o proporcionando posteriormente, todos los elementos para que se sepa perfectamente

aquello que se ha producido: “When he had examined the room, the man went outside, where he had left the girl, and picked her up under the arms and dragged her into the room [...] He put the key on the dresser and the pocketbook beside it, and then, just before blowing out the candle, took out his knife. It had a polished bone handle, and a long and incredibly sharp blade” (JACKSON, Jack the Ripper, 71). En la siguiente línea este Jack el destripador ya está en un taxi, camino a su casa. No es necesario ni tan siquiera que el lector vea el corte en el instante en el que se produce, sino que sepa, en algún punto del relato, que un acontecimiento ha sido elidido y ese mismo conocimiento le permita generar el contenido que está destinado a cubrir esa ausencia: “When I asked Dalha what she was talking about, she said, ‘You really *don’t* know, do you? You really are a crazy man. You don’t remember that night you came up to me on the street while I was waiting for a cab to show up.’” (LIGOTTI, Bungalow, 223). La duda o el vacío que entonces deja la elipsis puede alargarse o resolverse prácticamente a continuación, como ocurre precisamente en “The Bungalow House”.

En los últimos ejemplos proporcionados lo que la elipsis oculta es lo terrible, bien la anomalía principal o una de ellas. En ambos casos un hecho horrendo que sucede o va a suceder. Shirley Jackson, en su novela *We Have Always Lived in the Castle*, propone un acercamiento distinto. En el mundo ficcional habitado por los Blackwood lo innombrable ya ha sucedido. Esto es un recurso poco habitual en el relato de terror porque, tradicionalmente, el desarrollo argumental del miedo sitúa a lo que hemos llamado anomalía, cronológicamente, como el último elemento o, si no el más postrero, si uno que se descubre avanzada ya la trama. El objetivo del texto, que normalmente todos los componentes implicados (esto es, personajes y lector) alcanzarán en algún punto, es esa anomalía.

Cuando Noël Carroll expone algunos argumentos típicos, éstos se desarrollan de atrás hacia adelante, independientemente de que en ellos ocurran saltos temporales o fenómenos de tiempo similares. El *Complex Discovery Plot* queda dividido en 4 etapas, concatenadas cronológicamente: *onset*, *discovery*, *confirmation* y *confrontation*. El desarrollo no tendría por qué ser necesariamente lineal, por lo menos, no cronológicamente hablando, aunque usualmente así sea. Hasta cuando identifica catorce variaciones, éstas no intercambian sus posiciones: *onset*; *onset / discovery*; *onset / confirmation*; *onset / confrontation*; *onset / discovery / confrontation*; *onset / confirmation*

/ confrontation; onset / discovery / confirmation / confrontation; discovery; discovery / confirmation; discovery / confrontation; discovery / confirmation / confrontation; confirmation; confirmation / confrontation; y confrontation. Ocurre algo similar cuando trata otro argumento usual, el *overreacher*: “A basic sketch of the overreacher plot includes four movements: preparation for the experiment; the experiment itself; the accumulation of evidence that the experiment has boomeranged; and the confrontation with the monster” (CARROLL, 120). En términos aún más generales que los que usa Carroll, podríamos decir que la trama del relato de terror suele desplazarse del desconocimiento al conocimiento, con esa especie de epílogo que no deja de ser, para el terror, la confrontación. Existen estrategias para sortear esta linealidad cronológica que se une al desplazamiento lineal del desconocimiento al conocimiento. Una de las más recurrentes es la ya mentada intervención inicial de un narrador, protagonista o testigo, que se establece como un prólogo que certifica, anuncia, avisa, prevé, augura lo abominable para luego retroceder, con una analepsis, a menudo una rememoración del mismo personaje, de lo sucedido. Salvo ese pequeño bache inicial, el relato sigue contándose de atrás hacia adelante, en un orden cronológico natural, quizás salpicado de pequeñas prolepsis que no son sino intervenciones del relator, pero que no modifican la linealidad cronológica imperante. Poe y Lovecraft, especialmente, recurren a esta estructura constantemente: “The Tell-Tale Heart”, “Dagon”, “The Black Cat”, “Pickman’s Model”, “The Cask of Amontillado” o *At the Mountains of Madness* son, esencialmente, relatos lineales con la anomalía como culminación, pese a sus narradores avistando (porque ya lo han vivido) su surgimiento.

En *We Have Always Lived in the Castle*, la culminación del terror que debíamos imaginar, que en el resto de los ejemplos buscábamos al final del relato o escondido en una elipsis, ya ha ocurrido. La anomalía ya ha sucedido cronológicamente y, al quedar en el pasado, resta elidida. El hecho que ha distorsionado la realidad sucedió en la bruma del ayer y lo que nos queda ahora son las secuelas que ha generado en el mundo ficcional<sup>182</sup>. Jackson siempre ha estado más interesada en la reacción que en la acción, en sus personajes que en sus hechos, pero es curioso observar cómo ese mismo interés puede desplegarse de

---

<sup>182</sup> “The question of death or murder that typically lingers at the edge of awareness in gothic narratives depends in *We Have Always Lived in the Castle* not on whether one occurred—several did—or even why, but on what follows from the perpetrator’s efforts to contain her guilt” (RUBENSTEIN, 137).

modos tan distintos como en *The Sundial*, donde el apocalipsis aguarda al final, y Jackson muestra cómo lidian los personajes de la mansión con la amenaza predestinada, y cómo sucede en el castillo aislado de Merricat. Allí, todos en la ficción conocen de la tragedia sucedida, menos el lector, que no tardará en hacerlo. Sin embargo, no todos lo conocen realmente, pues se sabe el hecho, pero no los detalles de lo sucedido, y así, el lector se convierte, muy a su pesar, en otro de los habitantes del pueblo, estructurando su especulación sobre las ruinas del horror acontecido. Para esconder la anomalía en los pliegues del tiempo, Jackson la sitúa en lo ya acaecido, y así, la novela se convierte en un esfuerzo constante por aprehender el pasado. Es un tributo a la presencia de lo no dicho en la construcción narrativa de una obra de terror. El miedo al otro, la culpa y el aislamiento, motivos recurrentes en la literatura de terror, surgen de los hechos ya acontecidos que no hemos presenciado. La entera construcción imaginativa del lector que impulsa la intriga nace de las cenizas de los acontecimientos desconocidos del pasado.

Lo desconocido, literalmente lo no percibido, lo no comprendido o lo no narrado, es una fuente principal del terror no, en este caso, porque su propia naturaleza nos inquiete, sino porque estimula nuestra imaginación, logrando que ésta represente lo irrepresentable o, por lo menos, lo incomunicable; lo imposible. Las estrategias subrayan ese mismo vacío, ya sea el de un objeto material o el de un acontecimiento, borrando sus huellas perceptivas o eliminando su presencia temporal en la narración, y lo destacan proporcionando un elemento al que asirnos: un ruido, un ojo, una sombra o una reacción, aquello que sucedió antes o la misma mención de la nada. El problema llega cuando la puerta nunca se abre, o quizás sí lo haga, y detrás sólo encontramos vacío y silencio, y entonces nos planteamos si el sonido de uñas rasgando la madera era real o era sólo el fruto de nuestra imaginación.

### 3.3.2. La duda como suspensión del desenlace

Al inicio de la sección hacíamos referencia a este proceso de constante ocultación como el productor de dos tipos de reacción para el lector, aparentemente contradictorias, en el fondo complementarias. La imaginación estimulante que lleva al lector a alcanzar las cotas creativas que nunca hubiese pensado ya la hemos observado. Sin embargo, lo oculto puede llevar también a un callejón sin salida, a un punto en el cual la duda no es positiva en la generación de elementos, sino negativa, en cuanto abandona al lector a la total

incertidumbre. Es la sensación que invade al lector cuando, tras lo contado, no hay nada que pueda dilucidar, cuando se da cuenta que el relato no concluye propiamente porque sus elementos constituyentes se lo impiden. Cuando lo sucedido es imposible de desentrañar, quedando el lector en una posición de indefensión ante una narración aparentemente carente de finalidad que lo abandona al laberinto de la multiplicidad. En el apartado anterior lidiábamos con aquello que quedaba puramente oculto, ahora lo hacemos más bien con un tipo de manipulación que alimenta la ambigüedad del relato hasta puntos insospechados.

La importancia del punto de vista para establecer la veracidad de una narración es fundamental, en la medida en que la perspectiva determina aquello que se narra. En los casos en que esta duda debe instaurarse, el papel del narrador es básico para lograrlo. Considerando la empatía, ya habíamos entrado en esa función del narrador para observar el rol que jugaba a la hora de instaurar una conexión emocional entre el lector y el personaje o la situación en la que éste se encontraba. Tras desgranar las partes que lo componen, juzgábamos la focalización interna del texto como uno de los elementos básico para lograr enlazar sentimentalmente a lector y personaje. Pero es esta misma mirada cerrada, escindida de cualquier intento de omnipresencia, alejada de cualquier intento de representación de la realidad del texto en su totalidad, la que sumerge al lector, también, en un cierto desconcierto, obligado a dejarse arrastrar por una perspectiva unívoca, esencialmente incorrecta, por estar limitada por naturaleza. Es el doble filo común a muchas de las estrategias que ya hemos especificado, donde las consecuencias son contrarias pero complementarias, imposibles de entender sin la otra cara que generan y la tensión inherente a la pugna entre ambos lados. La focalización interna es un paso clave que nos permite una empatía, de otro modo, mucho más dificultosa (aunque, por supuesto, no imposible) de lograr, pero esta misma característica deriva, inevitablemente, en una visión tremendamente parcial de los acontecimientos por lo limitado de la mirada, que oculta todo lo que no entra en su campo de visión. Como distintos ejemplos de esa focalización interna ya han sido proporcionados y comentados, no volveremos a apuntarlos aquí. El objetivo en este apartado es centrarse en los elementos que generan una duda en el lector respecto a los acontecimientos narrados, y por tanto buscaremos estrategias en las cuales el narrador proporcione otros motivos de duda, además de estrictamente su limitada visión. Resulta claro que esa visión parcial es un elemento a

tener en cuenta de forma inmediata, sin embargo, el texto deberá proporcionar algo más para que el lector desconfíe, pues, dada una única voz, el lector tenderá a no cuestionarla a no ser que existan otros elementos indicativos que lo lleven a hacerlo. El narrador no fiable debe generar una desconfianza entre los sucesos tal como se han producido “objetivamente” y las palabras del narrador sobre esos mismos acontecimientos. El texto debe señalar al lector que entre uno y otro existe un espacio donde se da una transformación, ya sea ésta voluntaria o involuntaria. Ni tan siquiera importa cuál es esa modificación ni su gravedad, sino que, con toda sencillez, el objetivo es cargar al lector de razones para sospechar de su intermediario conceptual: el narrador.

Por supuesto, las estrategias, en el texto, y aunque compartan objetivos, son múltiples. Acudiendo al “Dagon” por última vez, y a su estremecedor inicio, la parcialidad del relato, su narración desde una óptica dudosa, se expone desde el principio, “I am writing this under an appreciable mental strain, since by tonight I shall be no more” (LOVECRAFT, Dagon, 52). La cordura del narrador es puesta en tela de juicio desde el mismo instante de la concepción del texto, pero con un matiz que se desarrolla a lo largo de este primer párrafo: es la proximidad de su muerte, no los hechos acontecidos (y que ahora se dispone a narrarnos), lo que le provoca el estrés mental al que se encuentra sometido. Más exactamente, el narrador no cuestiona la veracidad de lo que vio, sino su incapacidad para seguir viviendo tras hacerlo. La oportuna analepsis no nos permite ver más de él en su estado mental actual hasta que llega el desenlace, ni tampoco de su incapacidad plenamente humana de afrontar la más terrible de las verdades. Debemos desconfiar, pero el texto también debe darnos las suficientes razones como para aceptar lo contado, de lo contrario la tensión se desvanecería. De hecho, “Dagon” nos da poco con lo que trabajar en términos de desconfianza, y recurrimos más bien a nuestra realidad extratextual para cuestionarlo. Es nuestra enciclopedia como lectores (la que concierne al mundo real) la que nos dice que la palabra de alguien cercano a la muerte, más aún si el sujeto reconoce un estado mental cuestionable, debería despertar dudas legítimas (aunque también puede desembocar en una honestidad inusitada, y con ello cuenta Lovecraft). Hay más elementos en juego, como una tradición de narradores locos típica del género, pero el texto, en un sentido estricto, y a diferencia de lo que ocurre en otras narraciones, no es excesivo en su cuestionamiento del narrador. El terror que lidia con lo sobrenatural parte aquí con una ventaja. Los mismos hechos que acaecen, por sí solos, suelen hacer

plantearse al lector la veracidad del relato (lo veíamos en el equilibrio anomalía/verosimilitud), más aún si estos suceden en un telón de fondo realista. La focalización interna sitúa a narrador y personaje en el foco de la duda, pero el escepticismo podría existir hasta con un narrador omnisciente. Quizá el narrador de “Dagon” no sea, en su definición estricta, un narrador no fiable<sup>183</sup>, pero no podemos fiarnos de él, por lo menos, no completamente<sup>184</sup>.

Ya hemos visto una de las formas más habituales en que las idiosincrasias del propio texto dan forma a la desconfianza. Los tics elocutivos de algunos de los narradores de Poe, como los de los protagonistas de “The Tell-Tale Heart” o “The Black Cat”, los condenan a ser vistos por el lector como elementos extraños dentro de la normalidad del relato. Los signos textuales de su inestabilidad mental harán que difícilmente el lector se fíe de la palabra individual de cada uno de ellos. Con ello no se pretende afirmar que una multiplicidad de voces fuese una solución al conflicto, pues, siendo todas ellas dignas de desconfianza, es posible que los hechos quedasen aún más enmarañados, pero definitivamente, en los casos de Lovecraft y Poe, la usual voz única contribuye a encerrar al lector en un punto de vista muy concreto, sin posibilidad de acudir a nada más, a otra perspectiva que ayude a desentrañar aquello que ha ocurrido. El resultado de este encierro

---

<sup>183</sup> Booth no califica exactamente al narrador mentiroso como no fiable. “It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus ‘unreliable’ in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists” (BOOTH, 159). Es quizá en la cercanía a ese narrador mentiroso donde según qué tipo de narradores del terror se hallarían, aunque lo suyo no sea deliberado.

<sup>184</sup> “En los cuentos de Lovecraft, cualquier clase de locura que experimentan los personajes es *consecuencia* de la conmoción trascendental que produce el encuentro con el exterior; en ningún momento cabe preguntarse si es la locura lo que *provoca* que los personajes perciban las entidades” (FISHER, 37). Fisher está en lo cierto, sin embargo, como decimos, existen factores, especialmente los vinculados a la enciclopedia extratextual de la que parte el lector implícito, que pueden abrir la puerta a la duda, por lo que sí que cabe preguntarse si uno puede fiarse del narrador. Lo extraordinario de unos acontecimientos insertados en un mundo realista, la focalización interna del narrador, que suele ser única, y muy especialmente el hecho de que el relato del narrador nos llega *a posteriori*, es decir, cuando su discurso ya está manchado por la locura, el olvido o las drogas, se combinan para poner en cuestión los hechos. “Everything that I can remember, I have told with perfect candour. Nothing has been distorted or concealed, and if anything remains vague, it is only because of the dark cloud which has come over my mind—that cloud and the nebulous nature of the horrors which brought it upon me” (LOVECRAFT, Randolph Carter, 132). El caso de Randolph Carter hace explícitas estas dos dinámicas al unísono: reafirma la fiabilidad del testimonio y, por tanto, la realidad “objetiva” del incidente, pero reconoce que su estado mental presente, o por lo menos su capacidad para recordar, está mancillada, irónicamente, por esos hechos supuestamente veraces. Aunque, en el caso de Randolph Carter, sí haya otros indicadores posteriores en el texto, más allá de esta ambigua presentación, que lo convierten en un narrador no fiable: “One need not squint too hard at the Carter-text to find Carter equivocating with himself (the text equivocating, as always, with itself) even on the elementary narrative level” (BURLESON, 23).

en una única perspectiva de focalización interna, manchada además por la sombra de la sospecha, es que condena a los hechos del relato a permanecer en una duda constante, que no se mitiga con su avance. De hecho, la duda puede agravarse a medida que se desarrolla la narración y poner en cuestión lo que en un principio parecía incuestionable.

Así ocurre en “The Daemon Lover”. Los relatos de Shirley Jackson tienen la virtud de partir de una cotidianeidad absoluta, cuyo espacio el relato no suele abandonar (a diferencia del cambio ambiental que suele darse, por ejemplo, en los relatos de Lovecraft). La anomalía no se introduce como una rotura absoluta, sino como una contaminación progresiva de la realidad representada que nunca la toma por completo. El lector apenas se da cuenta de que el mundo representado está siendo invadido. Ese simple hecho suma a su ambigüedad, que no debe ser recuperada a posteriori después de un arduo proceso de readaptación tras la irrupción brusca de la anomalía, pues ya se inicia ambigua, efectuando minúsculos desvíos en la normalidad imperante, en ocasiones casi imperceptibles, que vuelven la situación incomprensible precisamente por lo indetectable de la desviación. La introducción de la anomalía, a diferencia de la claridad manifiesta en la que se demuestra en muchas otras narraciones de terror, es aquí sibilina. Así pues, el rechazo a equilibrar no suele tratarse de un impacto brusco, sino de una extrañeza que, poco a poco, se introduce.

En “The Daemon Lover”, esa extrañeza terminará inundándolo todo, como un veneno que penetra el texto, amparado en una visión única de los hechos. Ya observábamos anteriormente el punto de partida inicial, esa mujer en el día de su boda esperando una llegada de su amado que no se produce. Es una tenue anomalía, casi un simple imprevisto, si no fuese por lo significativo del día, y que en todo caso puede tener causas totalmente naturales y absolutamente realistas (aunque la mayoría negativas). También desde el inicio la inmersión en la mente de la narradora y protagonista es total, por lo menos en la vertiente psicológica. Cabe señalar, a este respecto, que los acontecimientos, hasta que la protagonista decide aventurarse fuera de su casa, no varían. El primer periplo es el de la espera, y la ausencia del otro, a medida que el tiempo pasa, la que fomenta la paranoia creciente de la protagonista. El elemento perturbador es uno e invariable, la ausencia, y es el paso del tiempo el que produce que crezca en la mente de la protagonista. Usamos el término paranoia con la voluntad de ligar el relato a un aspecto conocido que sufren muchos protagonistas de narraciones de terror, pero lo cierto es que aún no podríamos



considerarla como tal. La mujer sufre una comprensible inquietud, que nos puede parecer más o menos exagerada, pero sin duda nada fuera de lo normal. Es decir, la paranoia que sí parecerá desarrollarse con el relato no es leída aún como tal, sino como la preocupación comprensible, quizás un poco más nerviosa de lo necesario, pero en todo caso entendible, de la mujer ante la situación planteada. Lo único que ponemos de relieve es que las tribulaciones, las imaginaciones, las proyecciones, aunque partan de un hecho “objetivo” (la no llegada de su futuro marido) se producen en la mente de la protagonista, sin ningún otro estímulo externo, no por el momento. El paso del tiempo es cuidadosamente detallado, siendo las 10 de la mañana la hora clave, el momento en el cual el marido debía llegar, y se nos insiste en ese hecho para que el tiempo tome la relevancia que tiene para la protagonista, ya antes de que llegue el momento, “Then she saw that it was close on ten, and she had no time for more than her hair and her make-up” (JACKSON, Daemon, 12)<sup>185</sup>; cuando, escasamente superado, lleva a la resignación de que nada más puede hacerse salvo esperar, “It was two minutes after ten; she was not satisfied with her clothes, her face, her apartment [...] Can’t do anything more now, she thought, no sense trying to improve anything the last minute” (12); y, cuando ya ha pasado un tiempo razonable de la hora indicada, empieza a surgir la duda, mientras la verdad trata de anclarse en el recuerdo para confirmarse. “Ten-thirty [...] she was remembering her own voice saying last night, in the doorway: “Ten o’clock then. I’ll be ready. Is it really *true*?” (12-13). Es tenue, aún no significa nada, pero esta pregunta inocente, esta expresión de incredulidad que en el fondo es alegría, pues se trata de estupefacción ante lo que es demasiado bueno para ser verdad, es la declaración del cuento ante un desarrollo que aún no podemos adivinar, y una pregunta que engullirá al relato (y al lector), por completo. El énfasis de Jackson, que aquí leemos únicamente como sonoro, subraya la pregunta central del relato, a la que el lector deberá enfrentarse. Sigue transcurriendo el tiempo y, a medida que lo hace, su paso se hace cada vez más agobiante, “By eleven-thirty she was so dizzy and

---

<sup>185</sup> Es curioso que a la protagonista le falte tiempo para prepararse en el momento en que su edad entra en juego. Su edad la hace dudar del estilo adoptado, “It’s as though I was trying to make myself look prettier than I am, just for him; he’ll think I want to look younger because he’s marrying me” (12). Así pues, la conciencia de su edad, el aspecto natural de su edad, contribuye al retraso temporal en el que se ve inmersa. “She could not try to disguise the sallowness of her skin, or the lines around her eyes, today, when it might look as though she were only doing it for her wedding, and yet she could not bear the thought of Jamie’s bringing to marriage anyone who looked haggard and lined. You’re thirty-four years old after *all*, she told herself cruelly in the bathroom mirror. Thirty, it said on the license” (12). Se le acaba el tiempo, en más de un sentido, en esta Norteamérica de los años 40.

weak that she had to go downstairs. If Jamie had had a phone she would have called him then” (13), hasta que llega al punto límite, “She opened the window and sat down next to it until she realized that she had been asleep and it was twenty minutes to one” (13), en el cual se vuelve insoportable: “Now, suddenly, she was frightened. Waking without preparation into the room of waiting and readiness, everything clean and untouched since ten o’clock, she was frightened, and felt an urgent need to hurry” (13).

Aquí empieza la particular odisea de la protagonista, en la que parte en la búsqueda de su amado. Su miedo puede ser ambiguo, en referencia a qué lo despierta, pero podría ser la consecuencia directa de esa duda expresada con anterioridad: “Is it really *true*?”. En ningún momento la protagonista ha mostrado preocupación en que le haya podido ocurrir algo a él, como si diese por sentado que es imposible que corra algún peligro; su obsesión es ella misma: su edad, su aspecto, su actitud. El miedo no es que lo objetivamente terrible haya ocurrido, sino lo subjetivamente terrible que pueda ocurrir: que él ya no quiera casarse, que ella sea demasiado vieja, demasiado fea, demasiado nerviosa para él. Su periplo la lleva a hablar con distintas personas, como un detective tratando de hallar el paradero de un desaparecido, y cada vez que se acerca, se aleja, y cada vez que se aleja, algo la acerca. Al llegar al edificio donde supuestamente vive James Harris, el novio desaparecido, la aleja no ver su nombre en los buzones ni en los timbres, así como lo hace la actitud de mofa del portero y su mujer, y el total desconocimiento de ambos de un hombre llamado James Harris. Sin embargo, la descripción somera (“He’s rather tall, and fair. He wears a blue suit very often. He’s a writer” (15)) del desaparecido Harris abre una puerta inesperada, ““There was a fellow,’ the woman said reflectively. ‘He wore a blue suit a lot, lived on the third floor for a while. The Roysters lent him their apartment while they were visiting her folks upstate’” (15). Los Roysters la empujan a creer, si no fuese porque ni tan siquiera conocen el nombre de su inquilino ““Sure,’ he said. ‘If that was his name’” (16). El dependiente de una tienda junto al edificio de apartamentos no le presta demasiada atención, mientras remarca lo fútil de la búsqueda basada en los parámetros dados: “Now how many men in blue suits go past here every day, lady?” (18). El quiosco de la acera de enfrente parece ser su única opción y, ante las reticencias del hombre que lo regenta, ella se retira, y parece que la búsqueda llega a su fin; sin embargo, el relato no deja que se pierda, y la acerca de nuevo, con interpretables matices: ““Listen, maybe he did come by here.’ His smile was knowing and his eyes shifted over her

shoulder to the man in back of her [...] The newsdealer said, with vast thoughtfulness, 'Now I don't know for sure, mind you, but there might have been someone like your gentleman friend coming by this morning'" (19).

En este punto, e independientemente de la existencia real de James Harris, la protagonista persigue a un fantasma, ya hace tiempo que lo hace mientras rastrea en una dirección vaga (*uptown*) a un hombre que puede o no ser aquel a quien busca basándose en dos elementos concretos, pero terriblemente genéricos: la altura y el traje azul. La protagonista encadena suposiciones que la llevan a seguir una dirección, pero sin ninguna garantía de su certeza y, por supuesto, ninguna garantía de éxito. La dinámica prosigue en su visita al florista, que dice haberlo visto, pero también que compró crisantemos, a lo que la protagonista en seguida replica: "'Oh, *no*,' she said; her voice shook a Little and she waited for a minute before she went on. 'Not for an occasion like this, I'm sure'" (20). Rechaza ir a la policía, porque es consciente de lo que puede llevar a pensar la escena, y en ese momento se hacen claramente visibles sus inseguridades, las que la están arrastrando a esta situación inaudita y, probablemente, la principal fuente de desconfianza del lector para con su relato:

What a fool I'd look like. She had a quick picture of herself standing in a police station, saying, 'Yes, we were going to be married today, but he didn't come,' and the policemen, three or four of them standing around listening, looking at her, at the print dress, at her too-bright make-up, smiling at one another. She couldn't tell them any more than that, could not say, 'Yes, it looks silly, doesn't it, me all dressed up and trying to find the young man who promised to marry me, but what about all of it you don't know? I have more than this, more than you can see: talent, perhaps, and humor of a sort, and I'm a lady and I have pride and affection and delicacy and a certain clear view of life that might make a man satisfied and productive and happy; there's more than you think when you look at me' (21).

El hombre de la zapatería también es ambiguo. Como en una ensoñación, dice haberlo visto, para perderse en sus propios pensamientos. Pero lo ha visto, y eso es lo que importa: el recorrido de ese hombre alto, vestido de azul, llevando flores a su amada de camino a su piso. Al llegar al propio piso de nuevo, se concatenan tres frases que son esa dinámica de acercamiento y alejamiento que no nos abandona. El alejamiento, "Her own apartment was waiting for her, silent, barren, afternoon shadows lengthening from the window" (22); el acercamiento "For a minute she saw only the empty coffee cup, though, He has been here waiting" (22); el alejamiento "before she recognized it as her own, left from

the morning” (22). Sus propios anhelos se están ya entremezclando con la realidad, un vistazo a lo que puede estar sucediendo. La distorsión perceptiva no tiene por qué darse en algo tan extremo como la locura, sino que una situación inesperada en un momento delicado puede explotar las patentes inseguridades de este modo.

La protagonista vuelve a salir. El dueño de la droguería no ha visto al señor Harris, pero sí un niño que parece más bien interesado en sobornos poco adecuados para su edad, y que la dirige hacia el último piso de otro edificio de apartamentos. La caza se termina, “there was a crumpled florist’s paper on the floor outside the door, and a knotted paper ribbon, like a clue, like the final clue in the paper-chase” (24), sin hacerlo, “She knocked, and thought she heard voices inside [...] She knocked again and there was silence, except for something that might have been laughter far away [...] She waited, and knocked again, but there was silence” (24). El final no se realiza, no se completa. Y es apropiada la metáfora que hemos sobreexplotado, porque la puerta, literalmente, nunca se abre. “She came back many times, every day for the first week. She came on her way to work, in the mornings; in the evenings, on her way to dinner alone, but no matter how often or how firmly she knocked, no one ever came to the door” (25).

¿Dónde exactamente hemos dejado de confiar en el narrador (o, más bien, en el punto de vista que el narrador nos aporta)? No hay un hecho concreto que nos haga dudar, sino el cómputo total de los acontecimientos lo que nos muestra una visión que puede ser errónea, y la tragedia para el lector es que el texto no sólo no lo resuelve, sino que ni tan siquiera parece decantarse hacia uno u otro lado<sup>186</sup>. “The Daemon Lover” nunca lleva hasta ciertos extremos de poca fiabilidad la visión de la protagonista. Sus palabras y sus actos, a pesar de todo, se mantienen dentro de una normalidad humana, pero el texto sí que alimenta de forma constante la duda respecto al desarrollo real de los acontecimientos, especialmente los que conciernen al pilar central de la anomalía que es James Harris. Retraduciéndolo en los conceptos que ya hemos usado, la gran anomalía tras esa puerta que no se abrirá, es, básicamente, la locura de la protagonista. El problema reside en que poner en cuestión su sanidad significa poner en cuestión todos los hechos de la narración. La realidad ficcional construida metódicamente se desmorona a pasos agigantados a medida que el

---

<sup>186</sup> “It is tempting to explain away the demon lover in Jackson’s story as an illusion of the age-conscious, lovesick protagonist (especially in light of the original title, “The Phantom Lover”), but Jackson too creates an objective reality for James Harris” (HALL, 11).

relato avanza, quedando sólo ruinas cuando éste termina. La focalización interna y la sospecha razonable provocan que el mundo ficcional al completo, creado a través de la única voz y mirada del narrador, quede manchado en su totalidad. La reevaluación de lo sucedido actúa, pues, en lo que no vemos, pero también actualiza el texto ya pasado, es decir que afecta al relato retrospectivamente. Esencialmente, el lector no puede confiar en nada de lo contado, sin embargo, ya no puede escapar, está demasiado implicado, emocional y físicamente, como para hacerlo.

Las herramientas para lograr esta implicación física y emocional, como ya hemos visto, así como para llevar a cabo el engaño, para alimentar la duda, son, en gran parte, los sentidos. Los sentidos conforman un espacio al que nos vemos atraídos, pero este poder de atracción no anula la posibilidad, más bien la potencia, de que detrás de los mismos no se encuentre aquello que el personaje afirma que hay. La claridad con la que sentimos, al dejarnos arrastrar por el texto, no está reñida con la posibilidad de que aquello que sentimos no esté realmente ahí. Al final se trata de un asunto de percepción distorsionada. Uno puede recurrir a la influencia de ciertos elementos para mostrar esta percepción distorsionada, como las drogas o el insomnio<sup>187</sup>. Sin embargo, también hemos visto que no puede ni debe establecerse una diferenciación claramente marcada entre aquello que perciben los sentidos y aquél que captura los hechos. Sentidos y estado mental, objetividad y subjetividad están, las más de las veces, íntimamente interrelacionados. La realidad no existe como tal, o es en tanto que también se ve modificada por una visión particular, y eso en sí ya resulta en la más terrorífica de las conclusiones<sup>188</sup>. Los sentidos se ven comprometidos, la percepción distorsionada, porque el estado mental del sujeto así lo genera. “This was unusually persistent even for such a clerk; Mr. Beresford looked

---

<sup>187</sup> “Something was gravely wrong. If only he were not so drained by chronic insomnia, all those lost dreams swishing around in his head, perhaps he could have thought more clearly about it” (LIGOTTI, Dr. Thoss, 149).

<sup>188</sup> Si la realidad “objetiva” se desvanece, entonces todos nuestros esfuerzos interpretativos de dicha realidad están condenados al fracaso. La vida no es un relato coherente. “In a peculiar way the last chapter thus reveal the extent to which our predicament as interpreters of *Pym* mirrors the ongoing dilemma of the narrator himself. At every juncture, Pym tries to impose his own interpretive grid on the chaotic, shifting conditions of phenomenal experience. But Poe repeatedly dramatizes the failure of this hermeneutic project by exposing the misperception and self-delusion to which Pym is prone. The narrative thus comprises a protracted adventure in misreading. Yet as Pym’s questions to Nu-Nu in chapter 25 indicate, the urge to achieve a coherent understanding of events persists [...] This primal gesture of explication before the abyss of interpretive anxiety, so much a part of Pym’s experience, ultimately mirrors our own radical fear of uncertainty and ambiguity. It allows us to see the limits of our own knowing as an unspoken source of apprehension and suggests that we generate interpretation in some sense as a defensive reaction to the overwhelming unknowableness of so much that defines our mortal condition” (KENNEDY, 72-73).

up and saw the man in the light hat on his right, bearing down on him. Over the shoulders of the two men he could see that the shop was empty. The street looked very far away, the people passing in either direction looked smaller and smaller” (JACKSON, Paranoia, 33). La supuesta persecución a la que se ve sometido el protagonista de “Paranoia” por un hombre desconocido es un ejemplo tenue, pero claro, del estado mental infiltrándose en la naturaleza perceptiva de los sentidos. Y en el momento en que dejamos de confiar en los sentidos del personaje, en el que ponemos en cuestión su capacidad perceptiva para captar de forma fidedigna los acontecimientos que ocurren a su alrededor<sup>189</sup>, es el momento en el cual la duda anida en el lector.

“Ligeia” se apoya claramente en los sentidos de su personaje protagonista y narrador para construir ambos efectos, el de la empatía y el de la duda. De hecho, su modo de revelación de la anomalía, la confirmación hacia la que navega el relato de lo que, a partir de cierto punto del texto, es un hecho sobrenatural en todo momento presente (la posibilidad de eludir la muerte, o la resurrección de Ligeia), es puramente sensorial, ya que se da con la identificación del protagonista de su cabello azabache y sus ojos salvajes. Con Ligeia ya fallecida, el protagonista, hacia la mitad del relato, nos da una idea de su completamente destruido estado emocional, pero también resume, en una frase, la escasa confianza que el lector puede tener en sus capacidades perceptivas en el momento en el que se produce el acontecimiento extraordinario. “I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams” (POE, Ligeia, 270). Se puede ser poco más explícito para señalar las percepciones del protagonista como altamente sospechosas, introduciendo en toda su narración, a partir de este punto, la ambigüedad de lo onírico provocado por su adicción al opio. Pero el problema se nos ha mostrado anteriormente, más exactamente desde la primera línea del relato: “I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much

---

<sup>189</sup> Justo antes de que prevalezca la explicación sobrenatural, Eckbert, en el famoso relato de Ludwig Tieck, se encuentra al borde de la locura, incapaz de distinguir la verdad no sólo del momento vivido, sino prácticamente de la vida entera. “Eckbert había perdido el conocimiento, los sentidos; no era capaz de descifrar el enigma de si ahora estaba soñando o de si en alguna ocasión había soñado con una esposa de nombre Bertha; lo más maravilloso se mezclaba con lo más habitual, el mundo a su alrededor estaba hechizado y era incapaz de pensar, de recordar” (TIECK, 45). Sin embargo, ha sido el mismo narrador el que ha sembrado la duda previamente: “Cuando el alma se ha preparado ya para la desconfianza, encuentra confirmación en cualquier pequeñez” (38-39). Es un buen resumen de la ambivalencia entre el exterior percibido y el interior generando su propia percepción subjetiva.

suffering” (262). Resulta desconcertante lo expuesta que queda, desde el principio mismo del texto, la veracidad del relato del narrador, una memoria tan lejana que no puede responder al cómo ni al cuándo, unos recuerdos manchados además por el sufrimiento fruto de lo que se narrará a continuación. El lector, por supuesto, no se desvincula del relato, no lo desestima por completo, porque estas líneas son también la marca de honestidad del narrador. Las confesiones de su poco fiable estado mental retratan al personaje con verosimilitud, impulsándonos a creer, de buena voluntad, su relato. Puede que sus capacidades y su estado, pasado o presente, nos hagan desconfiar de los hechos acontecidos, y sin embargo nos llevan a pensar que en ningún caso la mentira sería voluntaria; él cree, con toda sinceridad, en lo ocurrido, y su honestidad provoca, a su vez, nuestra creencia en él, aunque parte de nosotros se mantenga anclada en el escepticismo. En este delicado equilibrio de la duda, el último golpe a la capacidad perceptiva del narrador se produce en la habitación misma donde sucede el hecho extraordinario. Poe se detiene en ella para describírnosla con todo lujo de detalles. Se trata de una habitación monstruosa, excesiva, dislocada. Citamos tan sólo un fragmento, probablemente el momento más significativo y explícito de su efecto, para poner de relieve la afectación que produce en los sentidos:

But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height—even unproportionably so—were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry—tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a

strong continual current of wind behind the draperies—giving a hideous and uneasy animation to the whole (271)<sup>190</sup>.

¿Cómo estar seguro de lo percibido en un espacio tan delirante como este? La habitación está diseñada como una trampa para los sentidos, y lo extraño es que el discurso mismo sea tan racional, y no un acceso de alucinaciones para las cuales esa habitación parece construida. Lo verdaderamente inusual es que, dada la conjunción de elementos sensorialmente disruptivos, lo único que ocurriera en esa habitación fuese una resurrección. Poco importa si la causa son los opiáceos, la lejanía de la memoria o el dolor insufrible de la pérdida. Los sentidos son la mayor fuente de credibilidad y, al mismo tiempo, el origen constante de la duda porque son fáciles de engañar, porque pueden distorsionarse hasta límites insospechados, y este recurso se usa ampliamente en el terror.

No podemos fiarnos de lo que el protagonista de “Conversations in a Dead Language” ve cuando él mismo sospecha estar soñando, ““What do you mean?” he inquired with oneiric inspiration, the normalcy of dream being the only thing that kept his mind together at this stage” (LIGOTTI, *Conversations*, 39), tras una turbulenta noche (quizás muchas) de insomnio, de terribles pesadillas cuando logra conciliar el sueño, asolado por la culpa del asesinato de un niño. De hecho, varios relatos de Ligotti transcurren en la frontera entre el sueño y la realidad, quizás empezando en uno u otro plano, hasta que ambos, casi inevitablemente, se confunden, bien porque los personajes lo hacen, bien porque se nos presentan casi como indistinguibles. “Dream of a Manikin”, “Vastarien”, “The Dreaming in Nortown” o “Nethescorial” son testimonio de la voluntad de Ligotti de mostrarnos que ambos planos de la realidad son uno y el mismo<sup>191</sup>, dejando al lector en el limbo de lo que

---

<sup>190</sup> El tapiz de Ligeia recuerda, por sus efectos fantasmagóricos, la sensación onírica, y la aparente incapacidad de los personajes de dejar de observarlos, al de “Metzengerstein”: “he could by no means account for the overwhelming anxiety which appeared falling like a pall upon his senses. It was with difficulty that he reconciled his dreamy and incoherent feelings with the certainty of being awake. The longer he gazed, the more absorbing became the spell—the more impossible did it appear that he could ever withdraw his glance from the fascination of that tapestry” (POE, *Metzengerstein*, 136-137).

<sup>191</sup> Y eso incluye el plano de la ficción. Hemos descrito anteriormente el uso de la metaficción como mecanismo de verosimilitud, sin embargo, también puede producirse así una rotura, o como mínimo una ambivalencia, entre el plano ficcional y el “real” que viven los personajes. Precisamente en “Nethescorial” “Ligotti augments its emotional power through his use of descriptive language and, most importantly, through the use of metafictionally-flavored multiple framing devices to create the sense of the literary-existential barrier being breached” (CARDIN, 72). Cardin dedicará el resto de su artículo a especificar el modo exacto en que este efecto es logrado hasta llegar al efecto final: “The trick comes in when, as we have already seen, the narrator’s sense of safety with his narrative distance from the manuscript is proved to be ill-founded. The analogy between this situation and the reader’s own relation to the story is surely a



es verdad o engaño sensorial. También resulta obvio que cada una de las múltiples personalidades de Elizabeth en *The Bird's Nest* contempla la realidad de forma sesgada. En realidad, lo hacemos todos, pero en ella cada personalidad se ha visto privada de muchas de sus vivencias (días, meses o hasta años), y que su visión es, a consecuencia de ello, absolutamente parcial, más cuando la confusión impera cada vez que una de las personalidades toma el mando, desubicada y perdida en una vida que no conoce al completo.

Hay una fisicidad perturbadora, que supera, en ocasiones, el cuestionamiento racional respecto a la fiabilidad de una mirada, cuando nos hallamos ante marcadas distorsiones en la percepción. “My delirious episodes previous to that night were nothing (that is, they were the perfection of lucidity) when compared to the delirium that overtakes me every time I attempt to sort out what happened at the marshland shack, my thoughts disintegrating little by little until I pass into a kind of sleeptalking of my own. I saw things with my own eyes and other things with other eyes. And everywhere there were voices...” (LIGOTTI, Severini, 237). E, incidiendo en la pura mirada casi evadiendo la confusión que denota, porque no hace falta verbalizarla, pues la sentimos:

They passed then into a room where everything grew smaller as they looked at it: the mirrors on both sides of the room showed the door opening and Margaret and Carla coming through, and then, reflected, a smaller door opening and a small Margaret and a smaller Carla coming through, and then, reflected again, a still smaller door and Margaret and Carla, and so on, endlessly, Margaret and Carla diminishing and reflecting. There was a table here and nesting under it another lesser table, and under that another one, and another under that one, and on the greatest table lay a carved wooden bowl holding within it another carved wooden bowl, and another within that, and another within that one. The tapestries in this room were of the house reflected in the lake, and the tapestries themselves were reflected, in and out, among the mirrors on the wall, with the house in the tapestries reflected in the lake” (JACKSON, A Visit, 103-104)<sup>192</sup>.

---

significant factor in ‘Nethescurial’s’ emotional impact” (77). Igual que en el “Axolotl” de Cortázar, el asalto último es a la realidad del lector.

<sup>192</sup> A renglón seguido, se explicita el efecto sensorial y la consecuencia emocional: “This room frightened Margaret rather, because it was so difficult for her to tell what was in it and what was not, and how far in any direction she might easily move, and she backed out hastily, pushing Carla behind her” (104).

La percepción puede, sin duda, resultar traicionera, modificando el entorno hasta romper la realidad objetiva, aunque sea porque ésta no permite ser percibida. “The shadows moved slowly, obscuring so many of the objects within the room and appearing to change the outlines of the simplest furnishings. The room itself became altered in its dimensions” (LIGOTTI, *Voice*, 133). “The Sphinx” ciertamente contiene terror y ciertamente contiene duda, “Uplifting my eyes from the page, they fell upon the naked face of the hill, and upon an object—upon some living monster of hideous conformation, which very rapidly made its way from the summit to the bottom, disappearing finally in the dense forest below. As this creature first came in sight, I doubted my own sanity—or at least the evidence of my own eyes; and many minutes passed before I succeeded in convincing myself that I was neither mad nor in a dream” (POE, *The Sphinx*, 844). El asunto se resuelve de un modo jocoso, pues el ser abominable ha resultado ser un insecto, “by no means so large or so distant as you imagined it; for the fact is that, as it wriggles its way up this thread, which some spider has wrought along the window-sash, I find it to be about the sixteenth of an inch in its extreme length, and also about the sixteenth of an inch distant from the pupil of my eye” (847). Pero las consecuencias de contemplar este tipo de entidades monstruosas suelen ser opuestas a la banalidad resuelta por una explicación racional. Los protagonistas de Lovecraft casi siempre terminan locos, pero su locura es una paradoja, pues la causa es lo terrible que han contemplado, y si aceptamos su locura, ¿no deberíamos acaso aceptar también aquello que han contemplado? Su cordura, claro está, podría haber sido frágil (o inexistente) desde el principio, pero esta duda representa bien la dicotomía de desconfianza que genera la poca fiabilidad de los personajes, la mayoría narradores, que pueblan las páginas de los relatos de terror. La clara locura del que habla nos impulsa a creer en aquello que cuenta, pero a la vez, su obviamente degradado estado mental cubre de escepticismo (el del lector) su visión de los hechos.

Shirley Jackson no escatima esfuerzos en mostrar la excentricidad de la tía Fanny, o por lo menos su peculiaridad, y a su propio carácter debemos añadir la conjunción de elementos que se dan cita justo antes la visión de su padre. Tenemos el dolor de una pérdida reciente (la novela se inicia con la vuelta del funeral de Lionel Halloran). Hay también el ambiente que genera la escasa luz del amanecer, “It was very early in the morning, so early that there was no clear light [...] only a certain knowledge that the sun rose every morning could give any hint of brightness” (JACKSON, *The Sundial*, 18). Hay,

por el camino, setos que lo oscurecen, “when Aunt Fanny looked up she could see that the hedges has been allowed to grow almost wild; were, in fact, in some places meeting overhead, darkening the path and giving an air of gloom to a walk which should have been agreeable and refreshing” (19). Y finalmente, la atmósfera, como un lúcido duermevela, “‘Fancy,’ she called, ‘come back at once,’ but Fancy, as in a dream, ran on, almost too far ahead to catch, running ankle deep through the mist” (20), donde la neblina empieza a cubrirlo todo, “Fancy, half-hidden in the mist, was dancing on the grass, and there were flowers, dull in the mist, but showing sullenly red and yellow and orange” (21). La posterior declaración de Fancy de que no estaba con la tía Fanny esa mañana es sólo el último impulso de una escena completamente onírica en su ejecución, que da pie a tantos equívocos (perceptivos y de otra clase) que es imposible discernir nada. El acontecimiento que da pie al desarrollo de la novela, la premonición del fin del mundo, está tan manchado de incertidumbre que el mismo fin del mundo, hacia el que se dirige la narración al completo, que determina las actitudes, reacciones y hasta el destino mismo de todos los personajes, es incognoscible. Como en su breve relato “The Intoxicated”, la narración termina antes de que el apocalipsis llegue. El truco está en que, aunque hubiese sucedido, no sabríamos si realmente ha ocurrido.

### 3.3.3. El sinsentido de un final

El relato de terror parece dirigirse hacia una resolución. Lo hemos llamado clímax, y en el capítulo dedicado al suspense hablábamos de esa unión de expectativas que lo generaba. Ese punto álgido del terror, el escalofrío, que se da cuando la anomalía se desvela de forma inequívoca, habiendo usualmente una de ellas que monopoliza el relato y lo dirige narrativamente hasta el final (aunque cabe puntualizar que no siempre es así). El problema se encuentra en que el mismo concepto de ‘inequívoco’ es equívoco, cuando hablamos de terror, donde lo que parece inequívoco puede no serlo, y lo equívoco, en ocasiones, está altamente determinado para ser inequívoco. No es casualidad que, entre otros, hayamos usado “Ligeia” para ejemplificar la enorme cantidad de problemas de fiabilidad que presenta el relato de su narrador cuando, a su vez, era uno de nuestros ejemplos clave como relato de terror donde la anomalía se revelaba de forma inequívoca. El retorno de dos conceptos que el relato había unido irremediabilmente a Lady Ligeia,

las características de su cabello y de sus ojos, eran el velo que se levantaba para el lector, el signo irrefutable de que Ligeia había resucitado. Sin embargo, el estatus del narrador, las múltiples afectaciones que nos hacen dudar (de la plenitud de sus capacidades sensoriales o de su estado mental) convierten en equívoco el desenlace. El lector cree en los acontecimientos, los vive como veraces, y sin embargo el texto obliga a evaluar y a reevaluar constantemente lo sucedido, lo obliga a dudar de ese signo inequívoco.

Es imprescindible que nos detengamos en el concepto de *anticlosure*<sup>193</sup> por un momento, recurriendo al texto de Heller para observar con mayor exactitud cómo él lo usa y los matices y detalles de este que no hemos proporcionado anteriormente. Acercándose al final de su estudio sobre una estética del terror, Terry Heller trata de concretar sus hallazgos y de dar con ellos una definición de su concepto de inconclusividad, que, a medida que avanza su estudio, se va convirtiendo en el pilar central de su argumentación:

Like all literary works, a terror fantasy invites the reader to use the signals of the text to construct an implied reader and to establish thereby an aesthetic relation to the text. Unlike most literary works, a terror fantasy offers at least two simultaneously valid but opposed readings, each of which illuminates the strengths of the other and betrays its own weaknesses. This splitting of the role of implied reader precludes the ending of that role. As a result, the terror fantasy produces anticlosure; it pointedly refuses to end (Heller, s/n).

Heller da sentido a los distintos elementos teóricos clave de su investigación, especialmente dos, el lector implícito y la distancia estética, basados principalmente en los estudios de Wolfgang Iser y Roman Ingarden, unificándolos bajo la figura de la inconclusividad. Básicamente, la inconclusividad impide que la figura del lector implícito se desvanezca al terminar la narración, estrechando la distancia estética hasta tal punto que, virtualmente, se desvanece. Heller puntualiza cómo se da este fenómeno y por qué no se trata simplemente de la ausencia de un final.

Anticlosure is not merely a failure to resolve thematic complications, nor is it a thematic assertion of the openness of reality. It is not at all like the story with its last page removed nor the "slice of life" in which it is presumed that life goes on after the arbitrary ending of the history. Anticlosure results from the tale's turning back on itself to form a closed loop. It is not the text that fails to end, but the reading, the activity of concretizing the work. This

---

<sup>193</sup> Al que, de ahora en adelante, denominaremos "inconclusividad".

activity cannot stop because each of its possible resting places is disturbed by the presence of another (s/n).

No es difícil observar cómo la mayoría de las distintas estrategias que hemos ido exponiendo a lo largo de la tesis se dirigen o giran alrededor del desvelo de una anomalía. Su presencia puede ser el elemento definitorio, la rotura de la normalidad sobre la cual se construye el relato de terror, pero es la verosimilitud la que, en conflicto con ella, tensa la cuerda de su explicación lo suficiente para hacerla plausible, demasiado poco como para negar su existencia. La fatalidad y el suspense que conlleva dirige y constantemente actualiza el momento en que se desvelará definitivamente, y en este mismo capítulo lidiamos con la exposición de aquello que permanece oculto y observábamos, simplificándolo, una línea básica desde el desconocimiento al descubrimiento.

La simple metáfora de la puerta, que resulta tan efectiva precisamente por su sencillez expositiva, es a veces una trampa. La puerta puede permanecer cerrada, puede ceder una rendija, puede abrirse con estruendo y sonido de fanfarria, pero en ocasiones aquello que hay detrás de la puerta no encaja con lo preconcebido, ya sea por nuestra enciclopedia personal o, más importante aún, por lo que el mismo texto puede habernos llevado a creer. En ocasiones el desvelo de la anomalía es ineficaz, insuficiente, voluntariamente caleidoscópico. Hemos llegado al final, pero el lector, incapaz, entra en el armario y cierra la puerta y queda atrapado en su propio laberinto mental. Esta es la inconclusividad que predica Heller. La negación del reposo del lector implícito y, en cierto modo, su apropiación del lector real, ya que la ficción se niega a terminar y, por tanto, el lector implícito, el acto mismo de su lectura, la sobrevive. Esto, afirma, no es característico de toda obra de terror; de hecho, Heller limita la verdadera inconclusividad (en su forma más compleja y pura) a tres obras concretas: “Ligeia”, “The Fall of the House of Usher” y *The Turn of the Screw*.

La resolución, el desvelo de la anomalía sin elementos que puedan cuestionarla, usualmente se ha visto precedida de un periodo narrativo dubitativo que lleva a la especulación y es usado, ya lo hemos visto, para generar y potenciar los efectos terroríficos de las situaciones expuestas. Heller, al explicar qué caracteriza al relato de terror puramente fantástico, expone, de una forma aún más coloquial a la suya propia que usábamos anteriormente, la inconclusividad:

We are used to the gap in fiction. As Wolfgang Iser has argued in *The Act of Reading*, the gap is central to the experience of fiction. The text always underdetermines what it presents. For Iser as for Roman Ingarden, reading is a process of projecting wholes out of always insufficient parts and then revising these constructions as we take in more of the text until we arrive at a satisfactory view of the whole work. We are also used to gaps that remain pointedly unfilled and that, therefore, stimulate controversy (Heller, s/n).

Vemos que habla de la ficción en general, pues realmente Heller ubica la diferencia en lo que parece un asunto de intensidad o hasta de intencionalidad (pese a lo difícil que pueda resultar calibrarla, y a que sea un factor que puede escapar a la jurisdicción del texto), pues en la ficción convencional,

such gaps stimulate controversy, they cause only minor disturbances of the reading process. Critical disagreements over these incidents are minor indeed in comparison to the volumes and volume [volumes] of critical debate over whether there really are ghosts in *The Turn of the Screw*. The pure fantastic tale of terror opens a radical gap in the reading experience, which *must* be filled if the reader is to concretize the tale, but which cannot be filled if the tale does not move either toward the marvelous or the uncanny (Heller, s/n).

Digamos, en este sentido, que según Heller el relato de terror pide cerrarse. Es decir, que la respuesta a ese vacío debe llenarse para que la obra cobre sentido<sup>194</sup>, a diferencia de los ejemplos que introduce como ejemplos del mismo fenómeno en la ficción convencional, como el hecho de si Emily realmente mató a Homer en *A Rose for Emily* de Faulkner. Sin embargo, a la vez que hace eso, a la vez que introduce una duda radical y esencial para completar el relato (siguiendo a Heller, para finalizar el trabajo del lector implícito) niega completamente su resolución, invitando, o más bien abocando, al lector implícito a una eternidad de duda irresoluta.

---

<sup>194</sup> “La poética del final trunco desempeña en estos casos una función constitutiva; subraya la falta de una secuencia que hubiera dado un carácter unívoco a la historia, que hubiera satisfecho una pregunta que ni siquiera hacemos, porque sabemos que lo que el cuento espera de su lector es la aceptación de su vacío final como la única forma de aparecer completo: en esta falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido” (CAMPRA, Silencios, 53). Hablamos de finales, pero ni Heller ni, como vemos, Campra, se limitan a la secuencia final del relato. Este final trunco forma parte del silencio como función constitutiva de lo fantástico, “un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado” (52). Para Campra, este silencio inunda el relato fantástico, realizando conexiones con el ya tratado papel de la oscuridad (“Este silencio aparece a veces tematizado como oscuridad” (52)), y afectando a la realidad misma: “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (52).

Heller, al basarse en Todorov, da a su inconclusividad un carácter dicotómico, diríamos que casi de forma no intencionada. Coquetea con la multiplicidad (“*at least two simultaneously valid but opposed readings*” (s/n), la cursiva es propia), pero tiende a reducirlo a dos explicaciones: la natural y la sobrenatural. Esto es típico de una visión reduccionista del terror como limitado a lo fantástico. No se trata de una crítica negativa, sino la simple constatación de que la inmensa mayoría de estudios sobre el terror literario se ciñen a la vertiente sobrenatural del mismo y es evidente que, cuando así es, si simplificamos la trama (de nuevo, sin connotaciones negativas) podemos hallar un hueco central que gobierna la comprensión del texto y determina el resto de los vacíos del mismo. Heller ubica acertadamente a *The Turn of the Screw* como ejemplo sumo de su *fantastic terror*, y a su duda central, la existencia de los fantasmas, como el pilar que sujeta la inconclusividad del relato. Es el mismo principio que podríamos seguir en “Ligeia”: ¿resucita Lady Ligeia? (explicación sobrenatural) ¿o es todo fruto de la imaginación del narrador? (explicación natural) Por supuesto, “Ligeia” es más que su duda central. ¿Era Ligeia un ser sobrenatural desde el principio? ¿Las alucinaciones surgen fruto del opio, de la memoria fallida o de la adoración extrema, rozando lo enfermizo, del narrador? ¿O debemos suponer una locura previa a todo lo demás? ¿Qué voluntad resucita a Ligeia, la suya propia o la de su amado? ¿Qué ocurre con Lady Rowena? Esto sólo son preguntas, más o menos acertadas, lo que tratamos de mostrar sin cortapisas es que “Ligeia” no es un relato detectivesco donde queda el consuelo de una resolución final que explica todo lo demás.

Construyamos sobre Heller, tratando de llevar dicha inconclusividad hasta sus últimas consecuencias. Las explicaciones contradictorias son los mundos posibles generados por la especulación del lector que, al terminar de forma efectiva la narración, no se desvanecen, entendido como que no satisfacen la exigencia del lector implícito de una vía inequívoca, sino que se solapan. Son normalidades (estratos de realidad) con la capacidad de cancelarse entre ellas, en el mismo sentido en que si se afirma que un objeto es de color rojo no puede ser de color azul, y viceversa<sup>195</sup>. Y dichas normalidades son

---

<sup>195</sup> “El objeto es inclinado, a nuestro modo de decirlo, a poseer ambas propiedades; pero no lo puede hacer, debido a que las propiedades que le pertenecen mutuamente se repelen y tienden a suplantarse. Aquí, también, vemos el fenómeno de opalescencia que hemos procurado describir. Básicamente, este fenómeno permanece aun cuando la ambigüedad del texto es tal que no se puede mantener la identidad del sujeto. En este caso, es como si estuvieran luchando dos objetos en un esfuerzo por ocupar el mismo lugar en el mundo representado, y donde ninguno de ellos logra establecerse allí. Puede también ocurrir que aquella

relativamente equivalentes. Por supuesto, en multitud de ocasiones el texto se inclina hacia un lado u otro, del mismo modo en que los indicadores de locura en el discurso de un narrador captados por el lector parecen decantar a una interpretación que adscriba los eventos anómalos a esa locura. Algunos textos, aquellos que se resuelven en sus etapas finales, parecen cerrar el debate. Todo ello no quita que, en el momento de terror, imbuidos por la atmósfera generada, esos mundos posibles hayan coexistido prácticamente en igualdad de condiciones<sup>196</sup>. Heller menciona que estos caminos o explicaciones se eliminan o cancelan entre ellas, se contrarrestan, y lo dice porque, dando por buena una de las explicaciones, la otra no es posible. Pero eso es la lógica del lector real inmiscuyéndose en el implícito, de ahí la confusión, y de ahí, consideramos, la declaración de Heller de que la inconclusividad significa la erosión definitiva de la distancia estética.

El lector implícito no termina su labor porque su función le es dada por el texto, y las instrucciones que éste le da es no terminar nunca. La estrategia que el texto genera es la de un lector implícito que se ve obligado a aceptar todos los estratos de realidad presentados sabiendo (si se nos permite personalizar la narración por un instante) perfectamente que el lector implícito, anclado en su enciclopedia de la realidad extratextual (la normalidad de la que partía), no será capaz. El objetivo último del terror es poner en duda esa enciclopedia<sup>197</sup>. El lector implícito no se pierde, estrictamente, por

---

ambigüedad se sostenga a través de un número de oraciones con cierta consistencia; entonces esta opalescencia se aplica a esferas enteras de objetos, a fin de que, por decirlo así, haya dos mundos que luchen por una supremacía que ninguno puede alcanzar” (INGARDEN, 300).

<sup>196</sup> Algunos autores han explorado esta superposición, sin aparente solución de continuidad, de distintas capas de la realidad. Villiers de L’Isle-Adam indaga en dicha yuxtaposición en algunos de sus “cuentos crueles”, como en “¡No confundirse!”, y especialmente en “Flores de tinieblas”. En este último, las flores de los entierros se convierten en un trasunto de los mismos fallecidos, en el objeto mediador que canaliza el mundo de los muertos. Cuando las mujeres, de forma inadvertida, llevan consigo esas flores funerarias, se genera un momento y un lugar donde coexisten ambos planos, “Y el reflejo de la luz de gas torna pálidos los rostros” (VILLIERS DE L’ISLE ADAM, 239). Aunque ambos relatos contienen una pincelada de comedia, son capaces, asimismo, de invocar imágenes perturbadoras.

<sup>197</sup> La realidad extratextual está explícitamente en el punto de mira en los relatos que hacen de la disolución de los límites entre la realidad y la ficción su razón de ser. “The Oval Portrait”, muestra, en su brevedad, la transferencia de las propiedades vitales de una mujer a su representación artística, la realidad vertiéndose en la ficción, proceso culminado por la irónica frase final: “‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved: —*She was dead*” (POE, Oval, 484). Otra conocidísima narración de retratos y modelos, *The Picture of Dorian Gray*, lleva aún más lejos la disolución de los límites, pues aunque en un principio son los vicios de la realidad los que se manifiestan en la pintura maldita, el final de la novela muestra que cuando las barreras han sido transgredidas, los hechos pueden suceder en ambos sentidos; la destrucción de su retrato se vuelve en contra de Dorian Gray: “When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered,



falta de una verdad unívoca, sino por ser incapaz de aceptar que esa realidad unívoca comporta la existencia, en un mismo nivel, de hechos aparentemente contradictorios. Es su enciclopedia del mundo real lo que está en juego y lo que se pone en duda. De ahí algo que no puede ser, pero es.

El terror, como un juego de espejos, nos presenta las transgresiones de los límites. Su poder emocional subyace en el hecho de que se nos presente como una transgresión, a la vez que desdibuja los límites entre la normalidad y la anomalía, la realidad exterior y la percepción interior. Así pues, el hecho mismo de que la transgresión se produzca demuestra que no hay nada que transgredir. Es una apariencia de transgresión verosimilizándose, cuando tras ella no hay nada. La realidad es el cómputo total de sus normalidades. Puede parecer que ceñimos esa ausencia de límite al relato metafísico, al terror cósmico que desdibuja la realidad. De nuevo, es el lector real inmiscuyéndose en asuntos que no le conciernen. Los límites para el lector implícito los vuelve a fijar el texto, no la realidad extratextual. Cuando las mujeres de Shirley Jackson rompen su cinturón de seguridad (su normalidad) y salen al mundo, rompen un límite, se desmorona la realidad en su totalidad. Estrictamente, lo que se hunde no es la realidad misma, sino la capacidad de esas mujeres de percibirla como algo ordenado, como otra normalidad equivalente a aquella que han abandonado. Al final de "A Day in the Jungle", la reaparición del marido restituye la normalidad perdida. "Don was there, waving tentatively from across the room. Suddenly the world fell into place outside, and she waved back; he was so wonderfully safe and familiar in the worn gray suit she had seen as many times as he had seen the red dress she was wearing; she waved and smiled and thought, I have been alone for so long" (JACKSON, *Jungle*, 160). Elsa Dayton no ha aceptado esa normalidad que hay afuera, simplemente ha hallado en Don la seguridad a la que asirse de nuevo.

Pocos escritores de terror muestran mejor esta imposibilidad de asumir múltiples normalidades que Thomas Ligotti. Ya hemos mencionado cómo sus relatos navegan, con una constancia pocas veces vista, entre lo onírico y lo real. En su concepción del mundo (nos limitamos a la que muestra en sus textos), la realidad está compuesta de distintos

---

wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was" (WILDE, *Dorian Gray*, 213). La resolución, en la cual también resuenan los ecos de "William Wilson", muestra la ficción desbordándose en la realidad, con todo lo que ello implica. No escapará a nadie el peligro al que se ve abocado, en estos relatos, el lector, leyendo él mismo una obra de ficción, aunque no más que el peligro que corre el lector de "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar.

planos que se superponen, y es quizás en sus relatos más breves donde esta imposibilidad de separación (y todo lo que conlleva) se manifiesta con mayor claridad. Podemos observarlo en “The Master’s Eyes Shining with Secrets”, un brevísimo relato (casi un microrrelato) donde, aparentemente, se nos narra el asesinato del Maestro del Templo por parte de sus discípulos y su posterior vuelta espectral. Sin embargo, tras los hechos aparentes, vemos cómo se encabalga el cambio mental al cambio físico, “He apparently lost all sense of earthly decorum, even losing control over his own body. At one point an extra head sprouted from the side of the Master’s neck” (LIGOTTI, Master’s Eyes, 145). Y la culpa de unos monjes tratando de escapar de sus actos, “But it was not as if they could escape their past by fleeing it, no more than they could rid themselves of their old master by killing him” (146), es también la vuelta del maestro de entre los muertos, sin solución de continuidad, “For even after the death of his material self, the Master of the Temple sought out those who were once under his guidance; and upon these unhappy disciples he now bestowed, somewhat insistently, his terrible illumination” (146). Cuanto mejor es la comprensión del mundo más fútil es el propósito mismo de comprenderlo: “It is whispered among students of enlightenment that one may achieve a state of being in which enlightenment itself loses all meaning, with the consequence that one thereby becomes subject to all manner of strange destinies” (145). Ya sabemos cuál es la verdad que los discípulos no estaban dispuestos a oír.

En “The Witch”, de Shirley Jackson, el niño protagonista lleva la realidad a su terreno fantástico, aquél que ya pisaba antes de la aparición del hombre que sirve como anomalía (“‘I saw a witch,’ he said to his mother after a minute. ‘There was a big old ugly old bad old witch outside’” (JACKSON, The Witch, 53)). Curiosamente, este hombre es anciano (característica, como acabamos de ver, destacada de las brujas) y no sólo desmembró a su hermana pequeña, sino que le dio la cabeza de la desdichada a un oso para que la devorara (“‘I’m going to eat you up’” (54), le había dicho la bruja poco antes al niño). Las similitudes llevan al niño, evidentemente, a identificar al hombre con una bruja, y no sólo eso, sino que, en la excitación del momento, de repente, todo son brujas: “The conductor will *eat* my mommy” (56), y rápidamente, al anciano “My mommy will *eat* you” (56). La realidad del niño es un caos donde todo es susceptible de convivir, ni tan siquiera parece efectuar una distinción entre lo sobrenatural y lo natural, eso es una racionalización adulta de un mundo que no lo acepta. Los niños son un vehículo ideal para hacerlo, porque el

autor puede usarlos sin peligro de romper la verosimilitud, ya que son cosas de niños, cuando en realidad es el lector el que cree saber más de lo que realmente sabe. Ni tan siquiera hemos sacado a colación una explicación realista del relato, más terrible que la dicotomía natural (invenciones del niño) o sobrenatural (el hombre es una bruja), que es la posibilidad de que el hombre sea un simple asesino, perfectamente humano, que mató y descuartizó a su hermana pequeña y le dio su cabeza de comer a un oso.

Las últimas palabras del impertinente chiquillo representan a cualquier lector de terror:

“He was just teasing,” the mother said, and added urgently, “Just *teasing*.”

“Prob’ly,” the little boy said. With his lollipop he went back to his own seat, and settled himself to look out the window again. “Prob’ly he was a witch.” (56).

Ambas cosas son ciertas para él. Ambas conviven en el relato de terror porque los huecos introducidos lo permiten, de ahí que el lector implícito no logre encontrar una explicación satisfactoria y se pierda, como debe hacer, en la multiplicidad de posibilidades, anulándose unas con otras, solapándose, en lucha continua por una supremacía explicativa que nunca llega.

El final, si lo entendemos como una verdad a la que el lector implícito pueda asirse para concluir la ficción, no tiene sentido en el marco de una narración de terror.



#### 4. LA REALIDAD DEL TERROR. A MODO DE CONCLUSIÓN

Julia Kristeva dedica las primeras páginas de su *Pouvoirs de l'horreur* a realizar un acercamiento a la abyección, a lo abyecto. “Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte” (KRISTEVA, 12). Debemos andar con cuidado alrededor de esta cita, pues se encuentra lejos de su contexto y Kristeva va mucho más allá, respecto al término, de lo que nosotros alcanzaremos aquí<sup>198</sup>. Sin embargo, es la misma Kristeva la que lo relaciona con el horror, hecho que se hace especialmente evidente al entrar en la figura de Céline y en los terroríficos cuadros que escribe en obras como *Viaje al fin de la noche* o *Muerte a crédito*.

La lecture de Céline nous saisit en ce lieu fragile de notre subjectivité où nos défenses écroulées dévoilent, sous les apparences d'un château fort, une peau écorchée: ni dedans ni dehors, l'extérieur blessant se renversant en dedans abominable, la guerre côtoyant la pourriture, alors que la rigidité sociale et familiale, ce faux masque, s'écroule dans l'abomination bien-aimée d'un vice innocent. Univers de frontières, de bascules, d'identités fragiles et confondues, errances du sujet et de ses objets, peurs et combats, abjections et lyrismes (159).

Reaccionamos con el horror de Kristeva, que no se distancia de nuestro terror, manifestado biológicamente en la náusea, ante lo abyecto, y las imágenes de horror (los textos de horror), a su vez, lo convocan ante nosotros. El horror es una cualidad de lo abyecto siendo también el testimonio de su fuerza. El poder del horror yace en su manifestación de lo abyecto como desvelo de un orden previo al simbólico, y es en la literatura donde lo desencadena en grado sumo. En cierto sentido, lo abyecto no es en base a sus cualidades intrínsecas, sino que su estatus, casi su misma existencia, está determinada por su contexto. Es la circunstancia lo que determina la abyección como tal, más allá de que pueda haber pulsiones determinadas que aparentemente abarquen a la

---

<sup>198</sup> El libro de Kristeva sobre lo abyecto pasa por ser, a la vez, un acercamiento psicoanalítico al término, un estudio antropológico, una semiótica de la abominación bíblica y un ensayo sobre Céline, llegando hasta la literatura misma. A partir de su definición expande lo abyecto en múltiples direcciones, sin perder por ello las interrelaciones que se producen. Resulta claro que nosotros obviamos, aquí, muchos de sus descubrimientos.

humanidad entera en su conjunto, del mismo modo en que hay vetas del terror que parecen ser miedos atávicos.

La segunda mitad de su disertación lleva a Kristeva a centrarse en Céline no por ser el único ejemplo de lo abyecto en la literatura, sino porque en él se encuentran todas las esferas de lo abyecto liberadas en una carcajada. “Devant l’apocalypse, il s’exclame d’une horreur voisine de l’extase, Le rire célinien est une exclamation horrifiée et fascinée. Un rire apocalyptique” (240). Céline, como Vonnegut, como Dostoyevski, como Kafka, también como Jackson, no tanto como Lovecraft, definitivamente el que se toma con mayor seriedad el desvelo del mundo de entre nuestros autores, pero sí como Poe, sin duda como Ligotti, transgreden la realidad con una risa sardónica para mostrarnos que “*Behind the scenes of life there is something pernicious that makes a nightmare of our world*” (LIGOTTI, *Conspiracy*, 38). El terror, como la abyección, se afirma en relación a la destrucción de lo que nosotros hemos llamado la normalidad, un trasunto de la realidad que ha tomado otros muchos nombres antes. La normalidad, que podríamos llamar la rutina, el sistema, la regularidad, el orden, la seguridad, la identidad, es un estrato de lo real. El problema de la realidad es, irónicamente, su falta de entidad (filosóficamente hablando); lo que creemos efectivo carece de estatus objetivo.

“Fear is not disturbing because it intimates that the fabric of our lives, an apparently orderly weave, is being disrupted, but because it shows us that the fabric has always been laddered and frayed” (CAVALLARO, vii). El núcleo de la idea no es nuevo, sino que permea prácticamente todos los estudios relacionados con el terror<sup>199</sup>, pero no es habitual que se expliciten así las consecuencias. Ya decía Joshi que lo *weird* era “*the consequence of a world view*” (JOSHI, *Weird*, 1). La entera área de estudio, de hecho, de lo fantástico, independientemente de la formulación y de los matices que le pueda proporcionar cada autor, se basa conceptualmente en ello. Lo sobrenatural irrumpiendo en lo real no es más, simplificando, que la contraposición de dos mundos, aunque de uno de ellos sólo veamos

---

<sup>199</sup> Arturo Leyte sitúa alrededor de 1800 “una transformación de la subjetividad que, según ya se ha insinuado, tiene que ver esencialmente con la aparición del terror como fenómeno” (LEYTE, 32). En el espacio que va de *La muerte de Marat* a *El naufragio de la Medusa*, se produce una modificación de la mirada: “En David hay muerte que no lo parece, y en consecuencia no hay sufrimiento. En Géricault, el sufrimiento ha comenzado para no terminar, porque, pese a todo, va a haber supervivientes. Pero el naufragio del que habla el cuadro es el de la lógica. Lo que a partir de ahora en realidad acabará sobreviviendo de forma relevante es la reiteración del desatino, de la oscuridad, del desorden inherente, por otra parte, a la razón humana” (35).

un destello. Al estudiar estos fenómenos nos centramos, justificadamente, en la irrupción de lo sobrenatural, que textualmente se muestra, sin duda, como una ruptura, o como micro rupturas que van dañando el tejido de lo natural. Sin embargo, ¿qué hay detrás de la tela rasgada? Como apunta Cavallaro, no se trata simplemente del hecho, sino de lo que conlleva, un mundo dentro de otro mundo, cuestionando con su sola existencia al mundo que lo contiene. Es una consecuencia inevitable de lo fantástico que desafía nuestra concepción de la realidad, mostrándonos que siempre ha sido eso, una tela tejida por nosotros mismos. El final de partida siempre ha sido la falsedad de nuestra visión, pues lo terrorífico son las implicaciones de esta irrupción. Si lo anómalo existe, ¿qué nos dice eso respecto a lo normal?<sup>200</sup> Pero, si queremos concebir así el terror, nuestra tarea es explorar esa ficción en la que la visión del terror convierte nuestras vidas hasta las últimas consecuencias. Ahí reside el éxito como obra de terror de una novela tan aparentemente inocente como *The Road Through the Wall*. Jackson se esmera, con aparente pasividad, en construir el mundo de *Pepper Street*, con sus dinámicas, sus rencillas, sus múltiples puntos de vista. El mundo es un barrio, y cuando la pared se derrumba literalmente tan sólo está mostrando simbólicamente la rotura de la burbuja y la destrucción de la realidad de sus habitantes. Allí, un asesinato, no uno visto por televisión, ni uno intuido en la lejanía, sino un asesinato real, es la destrucción de un mundo<sup>201</sup>. La muerte de Caroline Desmond es lo impensable, hasta lo imposible, es, por derecho propio, terror metafísico del más alto calado<sup>202</sup>, porque el estatus de lo anómalo no lo encontramos en la naturaleza del objeto sino en la percepción del sujeto. De este modo, la realidad es transgredida a través de la preponderancia de la subjetividad, dejando a la humanidad en la intemperie.

---

<sup>200</sup> Y si “the so-called madmen are the ones who perceive the truth of the Ligottian cosmos, what does this bode for the legions of the conventionally sane?” (PRICE, 32).

<sup>201</sup> “A crime is, however, a sudden and startling thrust of what lies behind the bland surface of existence into the presumed reality; that reality instantaneously breaks down and, while in its fragments, sustains or reveals the ‘ideal.’ A crime is a disruption of the ostensible order of things—their temporal and physical relationships in which man puts his trust—and is, therefore, a glimpse into ideality, into the very nature of things” (DAVIDSON, 217).

<sup>202</sup> El terror cósmico no es dependiente de una temática cósmica o, en cualquier caso, una temática mundana puede esconder preocupaciones que se encuentran más allá de lo que en principio se está representando: “‘The Man of the Crowd’, telling of one who roams day and night to mingle with streams of people as if afraid to be alone, has quieter effects, but implies nothing less of cosmic fear. Poe’s mind was never far from terror and decay, and we see in every tale, poem, and philosophical dialogue a tense eagerness to fathom unplumbed wells of night, to pierce the veil of death, and to reign in fancy as lord of the frightful mysteries of time and space” (LOVECRAFT, *Supernatural Horror*, 102).

Probablemente pueda entenderse ahora plenamente la decisión tomada de no separar el terror natural del sobrenatural, pues todo terror es ambos a la vez, ya que no depende de su estatus objetivo, de su realidad posible, porque el terror precisamente demuestra, con su transgresión de la normalidad, la imposibilidad de una realidad objetiva. Si la literatura gótica fue un contrapunto a la ilustración es precisamente por la exaltación de la perspectiva propia frente al afán totalizador del conocimiento en el Siglo de las Luces. A través de los filtros de nuestra visión la realidad se reduce a una estructura quebradiza, cuestionable, ficticia. Eso es ciertamente lo que Ligotti intenta llevar a cabo en sus relatos, y es algo a lo que el terror, viéndose a través de los cuatro autores que hemos discutido en estas páginas, se aferra. El terror se nos muestra, así, como enteramente dependiente de la percepción subjetiva, independientemente de que esa “impresión de realidad” se restituya en algún punto del relato, como ocurre claramente en lo sobrenatural explicado. Eso no impide que la ambivalencia de lo fantástico, acudiendo al otro polo al que el terror se ha visto vinculado constantemente, se haya producido en el lector implícito. Y yendo todavía más allá, cuando Heller insiste en la ausencia de conclusión como signo del auténtico terror, del terror sin adulterar que no restituye, de ningún modo, el sentido de lo real, de ese terror puro que es el fantástico puro de Todorov, hace que el lector implícito se pierda en el texto, pero la erosión de la distancia estética funciona en ambos sentidos, y la ausencia de lo real puede supurar en la vida misma. Es la broma perversa que Cortázar nos gasta en “Continuidad de los parques”. Poe, a buen seguro, estaría encantado con esta perspectiva.

De fuera hacia dentro, el terror nos muestra la muerte de la realidad, que es nuestro universo propio, tejido a través de nuestra personalidad, nuestra familia, nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestra etnia, nuestra sociedad, nuestro tiempo, nuestro mundo. De ahí que las formas del terror, especialmente las aparentemente externas, sean dependientes de nuestra época. El muerto viviente, el zombi, por fijarnos en uno de ellos, ha sido, alternativamente, víctima de la magia negra, una maldición, vudú tribal o ritual pagano, prodigio desviado de la ciencia, fruto del temor nuclear o un experimento genético que, simplemente, ha salido mal. Cada nueva encarnación reflejando quizá temores atávicos, pero enfundados en el traje de un tiempo y de un lugar. Y tras el velo de lo real, lo terrible:

Beyond the worlds vague ghosts of monstrous things; half-seen columns of unsanctified temples that rest on nameless rocks beneath space and reach up to dizzy vacua above the



spheres of light and darkness. And through this revolting graveyard of the universe the muffled, maddening beating of drums, and thin, monotonous whine of blasphemous flutes from inconceivable, unlighted chambers beyond Time; the detestable pounding and piping whereunto dance slowly, awkwardly, and absurdly the gigantic, tenebrous ultimate gods—the blind, voiceless, mindless gargoyles whose soul is Nyarlathotep (LOVECRAFT, Nyarlathotep, 205).

Parece sencillo detectar este proceso, o parte del mismo, cuando aquello que quiebra el mundo es un objeto externo, una criatura palpable. Es el nivel de los monstruos, criaturas imposibles que transgreden, con su sola presencia, nuestra normalidad, que amenazan la red de seguridad que es lo conocido. Pero algo más se quiebra cuando se desdibuja el límite entre lo que está fuera y lo que hallamos dentro. No es casualidad que calificamos a los peores criminales de la humanidad como monstruos, porque aceptarlos como humanos sería aún peor. La maldad y la locura en los otros también es amenazante porque si está en ellos significa, aunque ese pensamiento sea tan sólo una duda ínfima con la que tratamos de no convivir, que puede estar en nosotros. Lo externo se internaliza cuando una duda razonable se infiltra en el punto de vista, arrastrando todas nuestras convicciones con ello. Lo anómalo puede destruir muchas capas de realidad; tantas, que puede llegar a destruir nuestra identidad<sup>203</sup>. Descubrimos que el mundo es algo tan frágil como nuestro mundo. Perdemos la cordura al observar lo imposible, pero también generamos lo imposible al extraviarnos nosotros mismos.

No es casualidad que hayamos sacado a colación a Céline a través de Kristeva, pues esa pérdida de identidad permea muchas de las obras más relevantes de primera mitad del siglo XX: *Viaje al fin de la noche*, *El extranjero*<sup>204</sup>, *La náusea*, *La metamorfosis*, *El innombrable*, todos ellos textos donde este conflicto sucede. El horror alterándonos emocionalmente, nuestras emociones alterando nuestra percepción, nuestra percepción generando el terror. Ahí reside la ironía del terror, la ambivalencia última. La rotura de lo ajeno significa la destrucción de lo propio. Subjetividad y otredad conectados hasta que, como la mujer perdida en la gran ciudad de “Pillar of Salt”, o la esposa separada

---

<sup>203</sup> “Poe is the transitional figure in modern literature because he discovered our great subject, the disintegration of personality” (TATE, 39).

<sup>204</sup> Castellet define muy bien lo que Camus realiza: “Camus, en *L'étranger* simultánea un *relato en primera persona con una narración objetiva*, con lo que consigue enfrentar el mundo psíquico de su protagonista y el mundo real que le rodea, en el planteamiento de un problema moral y metafísico en el que cada una de las dos técnicas sirve a cada uno de los dos mundos en conflicto” (CASTELLET, 37).

voluntariamente de su marido en “A Day in the Jungle”, nuestra pérdida de identidad provoca que el mundo, literalmente, se desmorone<sup>205</sup>. Cuestión de perspectiva.

Tras esta larga diatriba sobre la realidad, parecemos haber tomado un desvío demasiado conceptual. Sin embargo, en todo momento hemos desarrollado el aspecto más teórico de la tesis en paralelo a los textos escogidos, focalizados en ellos, sin voluntad alguna de completitud al enfrentarnos al género. La investigación siempre ha partido de los textos y nunca se ha alejado mucho de ellos, tan sólo moviéndose cuando juzgaba adecuado tomar una cierta perspectiva por motivos meramente expositivos o cuando algunos conceptos de corte teórico exigían un cierto desarrollo. Pese a lo que pueda parecer, la pregunta se mantiene y siempre ha sido la misma: ¿Cómo logran los textos generar terror?

Lo que el terror propone es una tensión entre la normalidad y la anomalía, cualesquiera sean los nombres que se quiera dar a los conceptos. Y el equilibrio que guardan, y que espolea la sensación de terror, puede decantarse hacia uno u otro lado según las circunstancias, siendo el triunfo de la normalidad una suerte de restablecimiento de la realidad, y una de las principales razones por las que se arguye que el terror, pese a su carácter aparentemente rompedor, es en realidad una literatura conservadora, y la supremacía de lo anómalo el desmoronamiento absoluto de la normalidad, ya sin voluntad de verosimilitud alguna, probablemente la bisagra entre lo fantástico y la fantasía; también puede no decantarse en absoluto. Esta tensión, operando con normalidad, genera disonancias. De hecho, el texto prácticamente opera en tres niveles, jugando con la normalidad para los personajes, la normalidad para el lector implícito y la normalidad para el lector real. Lidiar con el lector real sería acudir a un elemento extratextual para realizar el análisis, por lo que resulta claro por qué se ha obviado, sin embargo, para el efecto final de las obras el lector real es extremadamente relevante. Es conocida la anécdota de que, en los reestrenos de *The Exorcist*, parte de la joven audiencia no reaccionó con pavor a la película, sino más bien con indiferencia, o directamente con humor. Siguiendo los conceptos de Jauss, podríamos decir que es la disparidad entre el

---

<sup>205</sup> Debemos esta observación al artículo de Richard Pascal “Farther than Samarkand”. Pese a que el texto es un breve estudio sobre un cuento específico de Jackson, “The Tooth”, hay en su parte inicial algunas agudas observaciones sobre la usual pérdida de personalidad que sufren las protagonistas de Shirley Jackson.

horizonte de expectativas y el horizonte de experiencias el que genera situaciones de terror... que no dan miedo.

Dejando a un lado sucesos esclarecedores y volviendo al desarrollo del relato de terror, es cuando esta tensión progresa en el tiempo ficcional cuando se genera el suspense, en el cual hemos profundizado para designar un tipo particular de suspense extremadamente común en el terror, el que genera la fatalidad, del que hemos identificado la inevitabilidad como elemento clave para que se produzca. Asimismo, hemos ubicado, en el clímax de este periodo de suspense fatal, el desvelo conocido de lo terrible, que no necesariamente coincide con este tomar partido de la tensión. Podríamos diferenciar entre la resolución conceptual de la tensión, que es la que se soluciona cuando la tensión cede hacia la fuerza de uno de sus lados, y la puramente textual (aunque ambas cosas se solapen, la resolución conceptual siempre se dará, en el sentido en que nos será proporcionada, por el texto), que sucede al desvelarse lo terrible. En “The Fall of the House of Usher” lo terrible se desvela textualmente cuando se abren las puertas con violencia y la presuntamente fallecida Madeline reaparece, de pie, en toda su terrible hermosura. Pero en ese mismo relato no hallamos resolución conceptual, pues el lector implícito es incapaz de decidirse por un curso (esto es, una respuesta definitiva) de los acontecimientos. Con el desvelo de lo terrible hacemos referencia a la marca textual que lo muestra de forma inequívoca.

Hemos examinado una extensa variedad de ejemplos, así como se ha apuntado que las narraciones juegan con el tiempo ficcional alrededor de este desvelo, especialmente en sus últimos compases, cuando retorna una marca textual que ya se nos había proporcionado anteriormente. En realidad, el retorno puede ser múltiple, aunque hayamos señalado a uno de ellos como el definitivo. Se ha nombrado un poco más arriba “Continuidad de los parques”, de Cortázar. Una de las claves del desarrollo de su suspense es el primer signo de que la casa que asaltan los extraños no es cualquier casa, sino la de ese lector de ficción que somos nosotros, en base al retorno de lo ya dicho. La alameda deja un margen de error, porque el parque era de robles, pero luego la mención al mayordomo, que “no estaría a estaría a esa hora, y no estaba” (CORTÁZAR, Continuidad, 24), ya debe poner en clara alerta al lector como una coincidencia sospechosa, luego “el alto respaldo de un sillón” (24), que indica que está de espaldas, a renglón seguido el terciopelo verde, que marca ya sin duda el desenlace redundante, el que el lector ya conoce, el hombre leyendo una novela. Es la inevitabilidad fragmentada de lo que va a

ocurrir, en contraste con nuestra negación a creerlo, lo que deja al lector sin escapatoria alguna, salvo, claro, cerrar el libro.

Este suspense también empieza a traer, en nuestro discurso, la figura del lector al primer plano. En realidad, como es obvio, siempre ha estado ahí, siendo una figura generada por el texto que encontramos en toda la literatura. Pero en el suspense en general, quizá aún más en este tipo particular de suspense, el peso recae en la capacidad de proyección del lector, en su previsión de un mundo posible en el que no quiere creer, pero del cual no puede escapar. El lector toma, así, su justa posición central donde antes era implícita, y alrededor de esa figura observamos todo lo que el texto le da, pero también todo lo que le quita. Una más de las ambivalencias, una más de las aparentes paradojas del terror, que necesita imbuir al lector en su atmósfera, sensorial y sentimental, proporcionándole todo lo que necesita para sumergirse emocionalmente en el contexto, vincularse sin remedio, y simultáneamente alejarlo, fragmentando su visión completa del relato, alimentando la duda respecto a lo sucedido, incrementando su desconfianza en los hechos acontecidos y en su propia percepción.

Si hay una estrategia que encarne explícitamente la creación de una atmósfera de terror, se encuentra en el proceso del vínculo sensorial y emocional, simple en su premisa, compleja en su ejecución ideal, en ocasiones irónicamente intangible, donde cada recurso está enfocado a rodear al lector de una serie de estímulos sensoriales que lo ubiquen en un contexto físico y emocional determinado. Las técnicas relacionadas provocan un cambio en su perspectiva, en la mayoría de las ocasiones a través de un personaje que lo refleja. De ahí la preponderancia emocional de los habitantes del terror, de ahí también la focalización del narrador, mayoritariamente, de un modo abrumador, interna. Esta relación sensorial y emocional refleja, en cierto modo, la dinámica anomalía-normalidad. El contexto sensorial, percibido a través de los sentidos, genera una modificación emocional. Un estado emocional alterado modifica el contexto sensorial que somos capaces de percibir a través de los sentidos. La incerteza subyace en qué genera qué, hallando aquí otro foco de tensión irresoluble, lo que nos lleva a la otra cara de la moneda. Lo que el texto le sustrae al lector es, acaso, el mayor de los estimulantes, y un efecto central de la generación del terror. Para todo lo que da, el texto de terror, como toda

literatura, también quita. Los vacíos que identifica Heller, que son los vacíos de Iser<sup>206</sup>, son fundamentales como estímulo para el lector y como abocamiento último al terror. Resultan obvios cuando su función es la de proporcionar un estímulo imaginativo para que el lector proyecte sus peores pesadillas, que de otro modo el relato nunca podría culminar, pero hasta en el relato más concreto lo explícito puede subrayar lo ausente. El terror es literatura por sustracción que, en su manifestación más extrema, actúa como la confluencia inevitable de múltiples mundos posibles en un único plano de realidad. Es en este contexto en el cual se erosiona completamente la distancia estética porque el lector implícito es incapaz de terminar su labor, en realidad, haciendo exactamente lo que el texto quiere que haga. Probablemente, la consecuencia última de dicha erosión no sea que el lector real se introduzca en el mundo ficcional planteado, sino que el mundo ficcional se derrame en el real. Esa noche, el lector no podrá dormir.

Y pese a todo lo dicho, el terror sigue siendo más un asunto de ejecución. Prevalece la confección porque, como se ha insistido, las estrategias que hemos presentado por separado no suelen realizarse aisladas. Es poco habitual que los elementos se sostengan por ellos mismos. Bloom afirma que “Shirley Jackson’s famous story ‘The Lottery’ is peculiarly horrifying because it is so artfully affectless” (BLOOM, Introduction, 9). ¿Acaso no contradice esto lo dicho sobre la emoción en el terror? Sólo en parte, porque cada elemento de los aquí indicados no opera en el vacío y únicamente tiene sentido tejido en una red, del mismo modo que la expresión anestesiada de *American Psycho* únicamente produce terror en contraposición a los horribles actos del narrador<sup>207</sup>. Sin esta sinergia interna el terror nunca llegaría a producirse. Prevalece la ejecución porque gran parte del

---

<sup>206</sup> “The gaps, indeed, are those very points at which the reader can enter into the text, forming his own connections and conceptions and so creating the configurative meaning of what he is reading. [...] He forms what we might call the ‘gestalt’ of the text” (ISER, 40). Umberto Eco también hace hincapié en estos espacios en blanco como uno de los elementos fundamentales en el sistema de cooperación del lector con el texto: “Si, como se irá mostrando, el texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional” (ECO, Lector in fabula, 39). El terror los explota hasta la extenuación en su favor.

<sup>207</sup> Tras matar a un vagabundo, Patrick Bateman termina en un McDonald’s, donde el hastío lo invade: “I grow bored, tired; the evening seems horribly anticlimactic and I start cursing myself for not going to that Salvadorian bistro with Reed Thompson and the guys. The two girls linger, still interested. I check my watch” (ELLIS, *American Psycho*, 132). El siguiente capítulo, que empieza inmediatamente tras esta escena, es una divagación sobre el grupo británico *Genesis*. La respuesta a sus brutales asesinatos es la desafección vital.

terror yace en la retórica, y nuestro breve estudio no alcanza a cubrir sus posibilidades. Tampoco lo haría si multiplicáramos su extensión.

La anomalía por sí sola, independientemente del nombre y características específicas que la contengan (raro, sobrenatural, anormal) queda imbuida por la amenaza que debe comunicar. Es una de las dificultades con la que nos encontrábamos al tratarla. Parece obvia cuando peligra nuestra integridad física, pero no resulta tan clara cuando aquello que peligra es más abstracto, esa amenaza que acecha a nuestras convicciones espirituales, éticas, personales, todo lo que compone nuestra integridad mental. Es responsabilidad de la ejecución el hacer que lo sintamos como una amenaza, ya sea porque un personaje con el que empatizamos lo perciba como tal, porque la inevitabilidad del hecho nos robe todo libre albedrío, o por la insistencia del mismo texto en las nefastas consecuencias físicas o psicológicas del hecho. Si tantas obras de Poe o de Lovecraft usan esa analepsis inicial, que en el fondo funciona como un *racconto*, aunque no se vuelva exactamente al punto de partida temporal, es para enseñarnos desde el principio por qué aquello es una amenaza. Siempre habrá un atisbo de inquietud al despojarnos de nuestra red de seguridad, pero el texto debe desarrollar la capacidad de amenaza de aquello que yace en la oscuridad, haciendo uso de los recursos para que se nos muestre como tal. Las técnicas para hacerlo carecen, virtualmente, de límites.

Podemos catalogar las estrategias a través de las cuales se proporciona verosimilitud al texto. Hemos citado algunas de las más comunes, las más propias de los autores tratados y las más vinculadas a la reabsorción en la normalidad de la anomalía. Pero, sin temor a equivocarnos, limitar únicamente a las técnicas expuestas la verosimilitud en el terror sería como tratar de contener la verosimilitud en la literatura.

No nos hemos detenido apenas en un elemento clave de todo relato de terror: el ritmo, el tempo. El ritmo del relato está marcado por su estructura temporal y todos los elementos que la componen. Más allá de la planificación cronológica y expositiva del relato, existe la sintaxis misma, la cadencia de las oraciones, la estructura de los párrafos, la alternancia de los tipos de discurso. Hemos dado algunas pinceladas al respecto, destacando, entre otros, el uso de la dilatación una vez fijada la inevitabilidad de lo terrible o el uso del discurso descriptivo, especialmente el emocional, para lograr ese efecto de pausa, así como hemos observado, en algunos relatos, la alternancia concatenada, casi como si se

tratase de un discurso sincopado, entre momentos de desarrollo frenético de los acontecimientos y una pausa casi total de los mismos. Este análisis es, sin embargo, muy limitado, cuando los recursos a este respecto son múltiples. Realizar un estudio pormenorizado de estos fenómenos revelaría, a buen seguro, algunos usos habituales. En realidad, lo que hallaríamos son los recursos rítmicos de la literatura entera. Parece demasiado intangible, y sin embargo nos encontramos ante lo más tangible del relato, lo más pegado al texto. El ritmo, entendido como esta amalgama de todas las posibles afectaciones a la percepción temporal de un texto dado, es absolutamente clave en una narración de terror, pero cada cual tiene el suyo.

Es sencillo decir que la creación de una atmósfera se construye sobre los pilares de los distintos sentidos y que éstos deben estar estrechamente vinculados con una reacción emocional, que el sentimentalismo no es una simple definición de emociones, como si se tratara de una descripción psicológica sin más, igual que uno describe una mesa o una silla, sino en la connotación emocional de los distintos elementos del relato. Cómo todo ello puede llevarse a cabo con distintos recursos retóricos como la hipérbole o la sinestesia. Sin embargo, ¿qué hay del arte de la adjetivación, de su número exacto para cada elemento, de su ambigüedad para que pueda cumplir múltiples sentidos a la vez? ¿Qué hay de la habilidad del escritor para que esa aparente desavenencia entre campos semánticos distintos tenga sentido en el conjunto del relato?

De la apelación a la imaginación del lector, sea para estimularlo o para confundirlo, para hacer que él mismo genere aquello que más teme o para que se pierda, se ha dicho y mostrado todo lo que se ha podido. Pero uno no puede presentarle la oscuridad sin más a un lector y esperar que le hagan el trabajo. Todo lo anterior opera en silencio y cristaliza en un efecto: el terror.

A esta resolución se ha dirigido la entera investigación de la tesis. Así lo consideramos, porque creemos que así los textos lo indican, y así se ha tratado de mostrar, ejemplificar, razonar. No importa la definición conceptual del terror. Por extensa que sea, no parece ser capaz de contener su realización porque buena parte de esta estriba en cómo todos estos elementos temáticos se llevan a cabo en el papel.

¿Por qué nos aterra la sombra de Poe? En “Shadow—A Parable”, como en muchos otros relatos de terror, y tantos más del mismo Poe, la repetición es un elemento importante de

la generación del terror. Podemos identificarla como tal, estudiar y mostrar sus funciones más comunes, las formas que habitualmente toma. ¿Qué ocurre cuando llegamos al texto de Poe? Que, más allá de lo ya concebido, vemos que las distintas repeticiones inmersas en este breve relato están imbricadas en una miríada de relaciones, porque su uso como generadora del terror está ligada indisolublemente a su contexto, que es el de la angustiada atmósfera que convoca, cayendo, con cada palabra, como una losa en el ánimo del lector, con el discurso entrecortado y reiterativo de sus personajes que no son personas sino obsesiones, con el tempo hipnótico de su poesía, recordemos esa cadencia onírica de “Ulalume”, de sonoridad penetrante, como un martillo sonoro que nos traspasa. La repetición, como pasos de la enfermedad que se acerca; la repetición, como pasos de lo inevitable.

And lo! from among those sable draperies where the sounds of the song departed, there came forth a dark and undefined shadow—a shadow such as the moon, when low in heaven, might fashion from the figure of a man: but it was the shadow neither of man, nor of God, nor of any familiar thing. And, quivering awhile among the draperies of the room, it at length rested in full view upon the surface of the door of brass. But the shadow was vague, and formless, and indefinite, and was the shadow neither of man nor God—neither God of Greece, nor God of Chaldæa, nor any Egyptian God. And the shadow rested upon the brazen doorway, and under the arch of the entablature of the door, and moved not, nor spoke any word, but there became stationary and remained. And the door whereupon the shadow rested was, if I remember aright, over against the feet of the young Zoilus enshrouded. But we, the seven there assembled, having seen the shadow as it came out from among the draperies, dared not steadily behold it, but cast down our eyes, and gazed continually into the depths of the mirror of ebony. And at length I, Oinos, speaking some low words, demanded of the shadow its dwelling and its appellation. And the shadow answered, ‘I am SHADOW, and my dwelling is near to the Catacombs of Ptolemais, and hard by those dim plains of Helusion which border upon the foul Charonian canal.’ And then did we, the seven, start from our seats in horror, and stand trembling, and shuddering, and aghast: for the tones in the voice of the shadow were not the tones of any one being, but of a multitude of beings, and, varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends (POE, Shadow, 219-220).



Doce veces aparece la palabra *shadow* en este fragmento de exactamente trescientas diecinueve palabras, perteneciente a este brevísimo cuento, casi un microrrelato. ¿Por qué insiste Poe? Porque, enfundada en la atmósfera que el autor ha creado para ella, la sombra se connota a cada paso, traza relaciones inextricables con los demás elementos del relato<sup>208</sup>. Con la focalización interna del narrador, abandonado a su propia subjetividad, y su conciencia de la desgracia, pues él ya está en la sombra, y porque en ese día Júpiter estaba alineado con el rojo anillo de Saturno. Con las cortinas negras que configuran ese ambiente que los oprime y los angustia, telas opacas que les niegan la visión de la luna y las estrellas, pero no pueden negarles la memoria del mal que los asola. La sombra, que emergiendo del contraste con la luz de siete antorchas, que son los siete hombres del relato, se encarna en una pestilencia sin forma, que no es dios ni monstruo, sino una inquietud sin nombre que los acecha. La sombra, que es la muerte propia y habla con la voz de los millares de almas que ella misma no nos deja ver. Esa sombra que se molesta en decirnos de donde viene, conectando su presencia al mundo, presencia hecha carne en la realidad sonora del relato.

Lo dicho sobre “Shadow—A Parable”, ejemplifica la tesis entera. Si bien hemos identificado varios elementos, algunos que podrían considerarse de naturaleza temática, en todo caso presentados de un modo teórico, en todo momento se los ha vinculado a su ejecución. Si bien se han presentado por separado, como entes distintos, se ha insistido hasta la extenuación en que su efecto únicamente puede darse en la red de interrelaciones que configura un texto. En esfuerzos como el presente logramos rescatar lo uniforme tratando de preservar la idiosincrasia, pero siempre hay algo en ella que se nos escapa. Como toda literatura, es ese diálogo constante con el propio texto, con la propia obra, con

---

<sup>208</sup> “As commonly used, the *refrain*, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone—both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity—of repetition. I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the *application* of the *refrain*—the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried” (POE, Composition, 17). El principio común es el mismo, la monotonía sonora viéndose modificada en su significado para producir un efecto distinto en cada nueva aparición. O, como lo plantea Joan Dayan, quizás aún mejor que el mismo Poe: “To impress on the mind—as water dropping on the rock, the ticking of the heart or the swinging of the pendulum—remains the rule in Poe's tales, making us feel the horror of the monotone. The ostensible “breath of faery” becomes more accurately a cover for something closer to Chinese water torture than an exaltation of soul. The dash makes good the persistent incantation, the inescapable sense of duration, a beat that stays with us whether we like it or not. This beat, this unseen force etherealizes the flesh and brutalizes the ethereal. In Poe's composition, ‘the imp of the perverse’ becomes that of the converse” (DAYAN, 71).

el género, con la tradición. Es el talento del creador seleccionando la palabra adecuada en el momento adecuado. Esa ambivalencia entre lo semejante y lo singular, lo común y lo único, se ha tratado de mostrar a cada paso de la tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras literarias

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “El monte de las ánimas”. *Leyendas*. Ed. Pascual Izquierdo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

BLAIR, Robert. “The Grave”. *The Graveyard School. An Anthology*. Ed. Jack G. Voller. Richmond: Valancourt Books, 2015.

BROWN, Charles Brockden. *Wieland*. En *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. Londres: Penguin Books, 1991.

BUZZATI, Dino. *El desierto de los Tártaros*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

CAMUS, Albert. *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CAZOTTE, Jacques. *El diablo enamorado*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

CORTÁZAR, Julio. “Axolotl”; “Continuidad de los parques”. *Final del juego*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Grupo Anaya & Mario Muchnik, 1995.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. “Vlas”. *Cuentos*. Ed. Bela Martinova. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. Nueva York: Vintage Books, 2006.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. “La noche de Jezabel”. *Los atillos de Brumal*. En *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets Editores, 2008.

GILMAN, Charlotte Perkins. “The Yellow Wall-Paper”. *The Yellow Wall-Paper and Selected Tales*. Nueva York: Penguin Books, 2020.

GÓGOL, Nikolái V. “Vi”. *Vampiros*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

HOFFMANN, E. T. A. *Los elixires del diablo*. Barcelona: Taifa literaria, 1985.

JACKSON, Shirley. *The Road Through the Wall*. Nueva York: Penguin Books, 2013.

———. “Like Mother Used to Make”; “Pillar of Salt”; “The Daemon Lover”; “The Intoxicated”; “The Lottery”; “The Renegade”; “The Witch”. *The Lottery; or, The*

*Adventures of James Harris*. En *Novels and Stories*. Ed. Joyce Carol Oates. Nueva York: The Library of America, 2010.

———. *Hangsaman*. Nueva York: Penguin Books, 2013.

———. *The Bird's Nest*. Nueva York: Penguin Books, 2014.

———. *The Sundial*. Nueva York: Penguin Books, 2014.

———. *The Haunting of Hill House*. En *Novels and Stories*. Ed. Joyce Carol Oates. Nueva York: The Library of America, 2010.

———. *We Have Always Lived in the Castle*. En *Novels and Stories*. Ed. Joyce Carol Oates. Nueva York: The Library of America, 2010.

———. “A Day in the Jungle”; “A Visit”; “The Beautiful Stranger”; “The Bus”; “The Little House”; “The Rock”; “The Summer People”. *Come Along With Me. Classic Short Stories and an Unfinished Novel*. Nueva York: Penguin Books, 2013.

———. “The Honeymoon of Mrs. Smith”; “The Possibility of Evil”. *Novels and Stories*. Ed. Joyce Carol Oates. Nueva York: The Library of America, 2010.

———. “All She Said Was Yes”; “Home”; “Jack the Ripper”; “Paranoia”; “The Man in the Woods”; “What a Thought”. *Dark Tales*. Nueva York: Penguin Books, 2017.

JAMES, M. R. “Canon Alberic’s Scrap-book”; “‘Oh, ‘Whistle, and I’ll Come to You, My Lad’”. *Collected Ghost Stories*. Ed. Darryl Jones. Oxford: Oxford University Press, 2013.

KAFKA, Franz. *El proceso*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

KETCHUM, Jack. *The Girl Next Door*. Seattle: 47North, 2005.

LE FANU, Sheridan. “Green Tea”. *In a Glass Darkly*. Ed. Robert Tracy. Oxford: Oxford University Press, 1993.

LEWIS, Matthew. *The Monk*. Ed. Nick Groom. Oxford: Oxford University Press, 2016.

LIGOTTI, Thomas. “Alice’s Last Adventure”; “Dream of a Manikin”; “Dr. Voke and Mr. Veech”; “Les Fleurs”; “Notes on the Writing of Horror: A Story”; “Professor Nobody’s Little Lectures on Supernatural Horror”; “The Christmas Eves of Aunt Elise”; “The Chymist”; “The Frolic”; “The Music of the Moon”; “The Sect of the Idiot”; “The

Troubles of Dr. Thoss". *Songs of a Dead Dreamer*. En *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. Nueva York: Penguin Books, 2015.

———. "Flowers of the Abyss"; "Nethescorial"; "The Cocoons"; "The Dreaming in Nortown"; "The Glamour"; "The Last Feast of Harlequin"; "The Library of Byzantium"; "The Mystics of Muelenburg"; "The Shadow at the Bottom of the World"; "The Spectacles in the Drawer". *Grimscribe*. En *Songs of a Dead Dreamer and Grimscribe*. Nueva York: Penguin Books, 2015.

———. "Conversations in a Dead Language"; "Death Without End"; "Mad Night of Atonement"; "New Faces in the City"; "The Master's Eyes Shining with Secrets"; "The Medusa"; "The Physic"; "The Tsalal"; "The Voice in the Bones". *Noctuary*. Nueva York: Carroll & Graf, 1994.

———. *My Work Is Not Yet Done*. Londres: Virgin Books, 2009.

———. "Gas Station Carnivals"; "In a Foreign Town, In a Foreign Land"; "My Case for Retributive Action"; "Our Temporary Supervisor"; "Purity"; "Severini"; "The Bungalow House"; "The Clown Puppet"; "The Red Tower"; "The Town Manager". *Teatro Grottesco*. Londres: Virgin Books, 2008.

———. "The Small People". *The Spectral Link*. Burton: Subterranean Press, 2014.

LOVECRAFT, Howard Phillips. "A Reminiscence of Dr. Samuel Johnson"; "Beyond the Wall of Sleep"; "Dagon"; "From Beyond"; "Herbert West—Reanimator"; "Nyarlathotep"; "The Beast in the Cave"; "The Festival"; "The Horror at Red Hook"; "The Hound"; "The Lurking Fear"; "The Moon-Bog"; "The Music of Erich Zann"; "The Nameless City"; "The Outsider"; "The Picture in the House"; "The Rats in the Walls"; "The Shunned House"; "The Statement of Randolph Carter"; "The Temple"; "The Tomb"; "The Transition of Juan Romero"; "The Unnamable"; "Under the Pyramids". *Collected Fiction. Volume 1: 1905-1925*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.

———. "Cool Air"; "Pickman's Model"; "The Call of Cthulhu"; "The Colour out of Space"; "The Descendant"; "The Dunwich Horror"; "The Whisperer in Darkness". *Collected Fiction. Volume 2: 1926-1930*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.

———. *The Case of Charles Dexter Ward*. En *Collected Fiction. Volume 2: 1926-1930*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.

———. “The Dreams in the Witch House”; “The Haunter of the Dark”; “The Shadow out of Time”; “The Shadow over Innsmouth”; “The Thing on the Doorstep”. *Collected Fiction. Volume 3: 1931-1936*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.

———. *At the Mountains of Madness*. En *Collected Fiction. Volume 3: 1931-1936*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.

MACHEN, Arthur. “The Great God Pan”. *Collected Fiction. Volume 1: 1888-1895*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2019.

MATHESON, Richard. *I Am Legend*. Nueva York: Tom Doherty Associates, 1995.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

MAUPASSANT, Guy de. “El Horla”. *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

POE, Edgar Allan. “A Descent Into the Maelström”; “Berenice”; “Eleonora”; “Ligeia”; “Metzengerstein”; “Morella”; “MS. Found in a Bottle”; “Shadow — A Parable”; “The Black Cat”; “The Cask of Amontillado”; “The Facts in the Case of M. Valdermar”; “The Fall of the House of Usher”; “The Imp of the Perverse”; “The Man of the Crowd”; “The Masque of the Red Death”; “The Murders in the Rue Morgue”; “The Mystery of Marie Rogêt”; “The Oval Portrait”; “The Pit and the Pendulum”; “The Premature Burial”; “The Sphinx”; “The System of Doctor Tarr and Professor Fether”; “The Tell-Tale Heart”; “William Wilson”. *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America, 1984.

———. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. En *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America, 1984.

POTOCKI, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (Versión de 1810). Ed. François Rosset y Dominique Triaire. Barcelona: Acantilado, 2009.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Londres: Oxford University Press, 1980.

SADE, Marqués de. *Justine o las desgracias de la virtud*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

SCHILLER, Friedrich. *El visionario*. En *Narraciones completas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Ed. Nicholas Brooke. Oxford: Oxford University Press, 1994.

STEVENSON, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. En *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Ed. Roger Luckhurst. Oxford: Oxford University Press, 2006.

TIECK, Ludwig. “Eckbert el rubio”. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Nórdica Libros, 2009.

TOLKIEN, J. R. R. *The Lord of the Rings*. Londres: Harper Collins, 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. “Flores de Tinieblas”. *Cuentos crueles*. Ed. Enrique Pérez Llamosa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Ed. Nick Groom. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILDE, Oscar. “The Canterville Ghost”. *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. En *Complete Short Fiction*. Londres: Penguin Books, 1994.

———. *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Robert Mighall. Londres: Penguin Books, 2003.

## **Teoría y crítica**

ALARCÓN, Víctor. “El humor en la literatura fantástica”. *Visiones de lo fantástico*. Ed. David Roas y Patricia García. Benalmádena: e.d.a. libros, 2013.

ALAZRAKI, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ALDANA REYES, Xavier. “Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction?”. *Horror: A Literary History*. Ed. Xavier Aldana Reyes. Londres: The British Library, 2020.

APARICIO MAYDEU, Javier. "Del terror considerado como una de las bellas artes (A propósito de H. P. Lovecraft sentado a la derecha del padre, Faulkner)". *El terror en la literatura*. Barcelona: BackList, 2010.

ARISTÓTELES. *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos, 1994.

AUERBACH, Jonathan. "Disfiguring the Perfect Plot: Doubling and Self-Betrayal in Poe". *The Romance of Failure. The First Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.

BARRENECHEA, Ana María. "El género fantástico entre los códigos y los contextos". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

BARTHES, Roland. "El efecto de realidad". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

BEEBE, Maurice. "The Universe of Roderick Usher". *Poe: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.

BELLEMIN-NOËL, Jean. "Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.

BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Librairie Larousse, 1974.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. Nueva York: Russell & Russell, 1963. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015035337230>

BLOOM, Clive. "Horror Fiction: In Search of a Definition". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

———. *Gothic Histories. The Taste for Terror, 1764 to the Present*. Londres: Continuum, 2010.

BLOOM, Harold. "Introduction". *Shirley Jackson*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2001.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.



- BOZZETTO, Roger. *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.
- BROWNELL, W. C. "Poe". *American Prose Masters*. Cambridge: The Belknap Press, 1967.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- BRIGGS, Julia. "The Ghost Story". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- BURLESON, Donald R. *Lovecraft. Disturbing the Universe*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1990.
- CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. En *Cohérences aventureuses*. París: Éditions Gallimard, 1976.
- CAMPRA, Rosalba. "Los silencios del texto en la literatura fantástica". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- . "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- . *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.
- CANNON, Peter. *H. P. Lovecraft*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- CARDIN, Matt. "The Transition From Literary Horror to Existential Nightmare in Thomas Ligotti's 'Nethescurial'". *The Thomas Ligotti Reader*. Ed. Darrell Schweitzer. Holicong: Wildside Press, 2003.
- CARRASCO CONDE, Ana. "Espacios del terror: la casa, el psiquiátrico y el bosque". *La Filosofía, el Terror y lo Siniestro*. Eds. Vicente Serrano y Antonio Castilla. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2017.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1990.

- CASTELLET, J. M. *La hora del lector*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. París: Librairie José Corti, 1951.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum, 2002.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- CLEVELAND, Carol. "Carol Cleveland on Eleanor Vance". *Shirley Jackson*. Ed. Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2001.
- CONTE, David. "Visiones del miedo, tras el punto ciego de la representación". *Visiones de lo fantástico*. Ed. David Roas y Patricia García. Benalmádena: e.d.a. libros, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. "El poeta, el narrador y el crítico". *Ensayos y críticas de Edgar Allan Poe*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- . "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1996.
- . "Tercera clase. El cuento fantástico II: la fatalidad". *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara, 2014.
- DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Nueva York: North Point Press, 1999.
- DAVIDSON, Edward H. *Poe. A Critical Study*. Cambridge: The Belknap Press, 1957.
- DAYAN, Joan. *Fables of Mind. An Inquiry into Poe's Fiction*. Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus, 1989.
- DZIEMIANOWICZ, Stefan R. "Nothing Is What It Seems to Be". *The Thomas Ligotti Reader*. Ed. Darrell Schweitzer. Holicong: Wildside Press, 2003.
- EAGLETON, Terry. *How to Read Literature*. New Haven: Yale University Press, 2014.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999.
- . *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.
- ECHEBURÚA, Enrique. “Miedo normal y miedo patológico”. *Los dominios del miedo*. Ed. Vicente Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- EGAN, James. “Comic-Satiric-Fantastic-Gothic: Interactive Modes in Shirley Jackson’s Narratives”. *Shirley Jackson. Essays on the Literary Legacy*. Ed. Bernice M. Murphy. Jefferson: McFarland & Company, 2005.
- ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.
- FERNÁNDEZ ARELLANO, José Luis. “Nuevos Apéndices”. *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos*. Madrid: Fuentetaja, 2013.
- FISHER, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay, 2020.
- FREELAND, Cynthia. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. “Lo ominoso (1919)”. *Obras completas. Vol. XVII*. Ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- FRIEDMAN, Lenemaja. *Shirley Jackson*. Boston: Twayne Publishers, 1975.
- GARGANO, James W. “The Question of Poe's Narrators”. *Poe: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- GENETTE, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- GUBERN, Román. “Primera Parte”. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.

- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- HALL, Joan Wylie. *Shirley Jackson. A Study of the Short Fiction*. Nueva York: Twayne Publishers, 1993.
- HARMAN, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester: Zero Books, 2012.
- HELLER, Terry. *The Delights of Terror. An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1987.  
[www.public.coe.edu/~theller/essays/delights/contents.html](http://www.public.coe.edu/~theller/essays/delights/contents.html).
- HIGHSMITH, Patricia. *Plotting and Writing Suspense Fiction*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1990.
- HOUELLEBECQ, Michel. *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2021.
- HOFFMAN, Daniel. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. México: Taurus y Universidad Iberoamericana, 1998.
- ISER, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.
- JAMES, Henry. "Preface to 'The Altar of the Dead'". *The Art of the Novel*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1962.
- JAMES, M. R. "M. R. James on Ghost Stories". Apéndice. *Collected Ghost Stories*. Ed. Darryl Jones. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- JOSHI, S. T. *The Weird Tale*. Holicong: Wildside Press, 2003.

- . *The Modern Weird Tale*. Jefferson: McFarland & Company, 2001.
- . *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*. 2 vols. Nueva York: Hippocampus Press, 2014.
- . *Varieties of the Weird Tale*. Nueva York: Hippocampus Press, 2017.
- JOSWICK, Thomas. “Moods of Mind: The Tales of Detection, Crime, and Punishment”. *A Companion to Poe Studies*. Ed. Eric W. Carlson. Westport: Greenwood Press, 1996.
- KAPLAN, Louise J. “The Perverse Strategy in ‘The Fall of the House of Usher’”. *New Essays on Poe’s Major Tales*. Ed. Kenneth Silverman. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KENNEDY, J. Gerald. *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*. Nueva York: Twayne Publishers, 1995.
- KING, Stephen. *Danse Macabre*. Nueva York: Berkley Books, 2001.
- . *On Writing. A Memoir of the Craft*. Nueva York: Scribner, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l’horreur*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- LEVIN, Harry. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976.
- LEVY, Maurice. *Lovecraft ou du fantastique*. París: Union Générale d’Éditions, 1972.
- LEYTE, Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- LIGOTTI, Thomas. *The Conspiracy Against the Human Race. A Contrivance of Horror*. Nueva York: Penguin Books, 2018.
- LLÁCER LLORCA, Eusebio V.; OLIVARES PARDO, Amparo; ESTÉVEZ FUERTES, Nicolás. “Aproximación cognitiva al relato ‘The Masque of the Red Death’”. *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después*. Eds. Beatriz González Moreno; Margarita Rigal Aragón. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- LLOPIS, Rafael. “El cuento de terror y el instinto de la muerte”. *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

———. *Historia natural de los cuentos de miedo con referencia a géneros fronterizos*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

LOVECRAFT, Howard Phillips. “Supernatural Horror in Literature”. *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2004.

———. “Notes on Writing Weird Fiction”. *Collected Essays. Volume 2: Literary Criticism*. Ed. S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2004.

LUGNANI, Lucio. “Verità e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore”. *La narrazione fantastica*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.

MARICONDA, Steven J. “Lovecraft’s Cosmic Imagery”. *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*. Ed. David E. Schultz y S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2011.

MARURI, Nicolás. “La ciudad desordenada: El espacio urbano del miedo”. *Los dominios del miedo*. Ed. Vicente Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

OAKES, David A. *Science and Destabilization in the Modern American Gothic. Lovecraft, Matheson, and King*. Westport: Greenwood Press, 2000.

OATES, Joyce Carol. “Afterword: Reflections on the Grotesque”. *Haunted*. Nueva York: Plume, 1995.

PALACIOS, Jesús. “Los escenarios del miedo. Un recorrido por los espacios del terror”. *Los dominios del miedo*. Ed. Vicente Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

PALAHNIUK, Chuck. “Afterword. The ‘Guts’ Effect”. *Haunted*. Londres: Vintage, 2006.

PARKS, John G. “Chambers of Yearning: Shirley Jackson’s Use of the Gothic”. *Shirley Jackson. Essays on the Literary Legacy*. Ed. Bernice M. Murphy. Jefferson: McFarland & Company, 2005.

PASCAL, Richard. “‘Farther than Samarkand’: The Escape Theme in Shirley Jackson’s ‘The Tooth’”. *Shirley Jackson. A Study of the Short Fiction*. Ed. Joan Wylie Hall. Nueva York: Twayne Publishers, 1993.

- PEEPLER, Scott. "Poe and Pain". *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después*. Eds. Beatriz González Moreno; Margarita Rigal Aragón. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- PENZOLDT, Peter. *The Supernatural in Fiction*. Nueva York: Humanities Press, 1965.
- POE, Edgar Allan. "Preface". *Tales of the Grotesque and Arabesque*. En *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America, 1984.
- . "Marginalia—December 1844". *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: The Library of America, 1984.
- . "The Philosophy of Composition". *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: The Library of America, 1984.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- PRICE, Robert M. "The Mystagogue, The Gnostic Quest, The Secret Book". *The Thomas Ligotti Reader*. Ed. Darrell Schweitzer. Holicong: Wildside Press, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. 2 vols. Nueva York: Longman, 1996.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishers, 2004.
- RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry. By the Late Mrs. Radcliffe". *The Italian*. Apéndice. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita. *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar A. Poe*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- . "La ciencia del raciocinio". *Los legados de Poe*. Ed. Margarita Rigal Aragón. Madrid: Editorial Síntesis, 2011.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

- ROPPOLO, Joseph Patrick. "Meaning and 'The Masque of the Red Death'". *Poe: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.
- RUBENSTEIN, Roberta. "House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and the Female Gothic". *Shirley Jackson. Essays on the Literary Legacy*. Ed. Bernice M. Murphy. Jefferson: McFarland & Company, 2005.
- SCHULTZ, David E. "From Microcosm to Macrocosm: The Growth of Lovecraft Cosmic Vision". *An Epicure in the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*. Ed. David E. Schultz y S. T. Joshi. Nueva York: Hippocampus Press, 2011.
- SCHWEITZER, Darrell. "Ligotti's Corporate Horror". *The Thomas Ligotti Reader*. Ed. Darrell Schweitzer. Holicong: Wildside Press, 2003.
- SCOTT, Walter. "On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann". *On Novelists and Fiction*. Ed. Ioan Williams. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- STAUFFER, Donald Barlow. "The Language and Style of the Prose". *A Companion to Poe Studies*. Ed. Eric W. Carlson. Westport: Greenwood Press, 1996.
- TATE, Allen. "The Angelic Imagination". *Edgar Allan Poe*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1985.
- THOMAZ, Nathália Xavier; NESTAREZ, Oscar. "The Haunting of Hill House: Os espaços góticos e o 'Infamiliar' de Freud como agentes do assombro na narrative de Shirley Jackson". *Las creadoras ante lo fantástico*. Ed. David Roas y Alessandra Massoni. Madrid: Visor Libros, 2020.
- TOWNSHEND, Dale. "Gothic and the Cultural Sources of Horror, 1740-1820". *Horror: A Literary History*. Ed. Xavier Aldana Reyes. Londres: The British Library, 2020.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- TZVETAN, Todorov. "Introducción". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- . *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.



VAN LEER, David. "Introduction". *Selected Tales. Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

WILBUR, Richard. "The House of Poe". *Edgar Allan Poe*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1985.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia. La covid-19 estremece al mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.