

Grado en Estudios Hispánicos

CIESE-Comillas – UC

Año académico 2020-2021

**LA SINGULARIDAD DEL TERROR
MEXICANO EN LA NARRATIVA LITERARIA
Y AUDIOVISUAL RECIENTE: BERNARDO
ESQUINCA, ALBERTO CHIMAL, VALERIA
LUISELLI Y *MÉXICO BÁRBARO***

Trabajo realizado por: Alejandro Velar Martín

Dirigido por: Dr. Javier Helgueta Manso

RESUMEN

El objetivo de este estudio consiste en caracterizar el terror mexicano del siglo XXI a través del análisis de obras actuales pertenecientes al ámbito literario y del cine, identificando aquellas particularidades que lo convierten en un fenómeno propio de este país. Para llevar a cabo esta tarea, es importante observar sus influencias culturales y sus antecedentes asentados en el siglo XX para poder explorar la relación entre lo fantástico y el terror junto a conceptos como lo siniestro. Después, se procederá a un análisis de un corpus de obras lo suficientemente variado para comprobar las hipótesis anteriores: *Los ingrávidos* (2011) de Valeria Luiselli, *La octava plaga* (2011) de Bernardo Esquinca, *Los esclavos* (2009) de Alberto Chimal, y el proyecto de *México bárbaro* (2014) a través del cortometraje *Día de Muertos*. Finalmente, se establecen unas conclusiones que relacionan las temáticas y los mecanismos de este género dentro del contexto mexicano con las tendencias del terror contemporáneo.

Palabras clave: terror, siniestro, Alberto Chimal, Bernardo Esquinca, Valeria Luiselli, México bárbaro, cine.

ABSTRACT

The objective of this study is to characterize the Mexican horror of the XXI century through the analysis of current works belonging to the literary and cinematic sphere, identifying those particularities that make it a phenomenon of this country. To carry out this task, it is important to observe its cultural influences and its antecedents settled in the 20th century in order to explore the relationship between the fantastic and horror together with concepts such as the sinister. Afterwards, we will proceed to an analysis of a corpus of works sufficiently varied to verify the previous hypotheses: *Los ingrávidos* (2011) by Valeria Luiselli, *La octava plaga* (2011) by Bernardo Esquinca, *Los esclavos* (2009) by Alberto Chimal, and the project of *México bárbaro* (2014) through the short film *Día de Muertos*. Finally, conclusions are drawn that relate the themes and mechanisms of this genre within the Mexican context with the trends of contemporary horror.

Keywords: horror, sinister, Alberto Chimal, Bernardo Esquinca, Valeria Luiselli, México bárbaro, cinema.

Índice de contenidos.

1. Introducción.....	1
1.1. Metodología, objetivos e hipótesis.....	2
2. Marco Teórico.....	3
2.1. Definición del terror como género y sus características.....	3
2.2. Estrategias y fundamentos del terror-arte de Noël Carroll.....	8
2.3. La diferencia entre horror y terror.....	9
2.4. La frontera entre el terror y la fantasía.....	10
2.5. El gótico y su vertiente contemporánea.....	12
2.6. Contexto literario e histórico del siglo XX.....	13
3. Marco práctico.....	17
3.1. Bernardo Esquinca: <i>La octava plaga</i> (2011).....	17
3.1.1. La figura de Bernardo Esquinca y su percepción de la ciudad.....	17
3.1.2. <i>La octava plaga</i> (2011), el comienzo de la saga Casasola.....	18
3.1.3. El horror del monstruo en <i>La octava plaga</i> (2011).....	19
3.1.4. La relación entre la violencia y el paisaje urbano.....	21
3.2. Alberto Chimal: <i>Los esclavos</i> (2009).....	25
3.2.1. Un breve acercamiento a la figura de Alberto Chimal.....	25
3.2.2. Un acercamiento a su primera novela <i>Los esclavos</i> (2009).....	27
3.2.3. La sexualidad como método para generar el horror.....	28
3.2.4. Lo monstruoso y el terror derivado del realismo en <i>Los esclavos</i>	32
3.3. Valeria Luiselli: <i>Los ingravidos</i> (2011).....	36
3.3.1. Una breve introducción de Valeria Luiselli.....	36
3.3.2. Un acercamiento a su primera novela, <i>Los ingravidos</i> (2011).....	37
3.3.3. Aplicación de la categoría del “terror” a la novela de Luiselli.....	39
3.3.4. El fantasma de la ciudad y su relación con la invisibilidad cultural.....	42
3.3.5. La relación entre el fantasma y la maternidad.....	44
3.4. México Bárbaro (2014) y <i>Día de Muertos</i>	47
3.4.1. Una breve introducción a <i>México bárbaro</i> (2014).....	47
3.4.2. El terror contemporáneo y su relación con el <i>splatter film</i> en el corto <i>Día de Muertos</i>	49
3.4.3. El imaginario de la violencia en el cine mexicano y su materialización en <i>Día de Muertos</i>	51
4. Conclusiones.....	55
5. Bibliografía.....	58

1. Introducción.

El presente Trabajo de Fin de Grado se inserta en el ámbito de los Estudios culturales con una metodología filológica. Consiste en un análisis del género de la ficción de terror en la disciplina literaria y en la cinematográfica de México, lo que permitiría observar elementos clave de la cultura mexicana en la actualidad y su relación con este género. Por ello, la elección del corpus se ha desarrollado alrededor de autores enmarcados dentro de esta categoría y que hayan publicado en las últimas dos décadas: *La octava plaga* (2011) de Bernardo Esquinca, *Los esclavos* (2009) de Alberto Chimal y *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli. En la vertiente cinematográfica, se ha seleccionado el corto *Día de Muertos* perteneciente a la antología de cortometrajes de Lex Ortega, *México Bárbaro* (2014), con el fin de obtener una imagen más amplia del objeto de estudio.

El interés académico de este trabajo viene dado por su enfoque a la hora de acercarse a la realidad sociocultural de México. Desde mi perspectiva, en el marco hispánico escasean especialistas de la ficción de terror, debido a su recurrente concepción como subcategoría de lo fantástico en el contexto hispanohablante. Por lo tanto, pienso que una perspectiva filológica del género puede ser fructífera para acercarse a un ámbito donde este género ha tenido un lugar importante en su tradición canónica gracias a autores como Carlos Fuentes o Amparo Dávila. Si bien se trata de un objeto de estudio amplio, inserto en un ámbito culturalmente complejo, las páginas que aquí se presentan devienen una introducción de lo que podría ser una línea de investigación ampliable en el futuro. Más allá de que exista un objetivo académico, la investigación surge de un interés personal en comprender algunas estructuras y sus fórmulas convencionales.

Este TFG constará de cuatro capítulos: Tras esta introducción, el segundo capítulo estará dedicado al marco teórico en el que se definirán los principios y características básicas del género. Desde la perspectiva de este trabajo, se entiende el terror como una categoría autónoma, por lo que será necesario dividir las fronteras entre el género fantástico y el objeto de estudio. Por otro lado, se llevará a cabo una distinción entre términos como gótico, terror u horror, que se mostrarán esenciales para discernir los matices de unas obras cuya naturaleza está sometida a una constante hibridación. Además, se establecerán constructos y teorías de autores especializados en el fenómeno

del terror y el horror, como Noël Carroll o David Roas, que sirvan como herramientas. Así pues, se contextualizarán términos como lo siniestro o lo monstruoso, que tendrán utilidad a la hora de realizar los análisis. Después para poder inscribir y localizar el género de terror en el panorama mexicano, se ha conformado un epígrafe que permite aproximarse, de manera breve y sintética, al contexto literario e histórico de este ámbito. Con ello, se espera construir una base que permita establecer puentes entre los autores actuales y la tradición canónica.

A continuación, en el tercer capítulo se desarrollará el marco práctico donde se encontrarán los análisis de cada muestra seleccionada. El objetivo será aplicar las teorías y constructos desglosados en el marco teórico a cada muestra y relacionarlo con aspectos de su contexto social, cultural y literario. Finalmente, se desarrollarán unas conclusiones en el cuarto capítulo que recopilen los resultados obtenidos.

1.1. Metodología, objetivos e hipótesis.

En este trabajo pretendo plantear la hipótesis de que, en el marco de la historia de la literatura de terror, existe un terror mexicano con singularidades propias que nacen de las problemáticas específicas que rodean la tradición cultural y la realidad social contemporánea mexicana.

En primera instancia, se realizará una consulta de fuentes primarias, establecidas en el corpus, y secundarias, incluyendo bibliografía crítica sobre los temas analizados. En cuanto al análisis del corpus, seguiré una metodología narratológica, en el aspecto formal, con un enfoque amplio desde los estudios culturales. No obstante, para extraer conceptos culturales que trasciendan lo puramente estético de cada disciplina (literaria y cinematográfica), se precisa una perspectiva de base estrictamente filológica y tematológica. Esto permitirá introducir conceptos de campos como la antropología, la historia o la sociología siempre que sea necesario para comprender la utilización de determinados recursos en las muestras.

El trabajo directo con las obras se realizará según el procedimiento humanístico (lectura e interpretación; además de comentario de texto), con el fin de desarrollar el planteamiento de una hipótesis y su comprobación mediante una puesta en práctica a través de los autores desglosados en el corpus. Sin embargo, he intentado abarcar con

pocas muestras una realidad y objeto de estudio que requieren de una acotación extrema, por lo que desarrollaré los recursos específicos que generen horror y terror que se encuentren en cada muestra sumándolos a los principios y constructos expuestos en el marco teórico. Para este análisis será primordial la utilización y el desglose de terminología específica como: lo siniestro, lo monstruoso, la impureza, el horror, el gótico o el terror.

La selección de las muestras se ha preocupado por presentar la mayor variedad posible, por lo que se ha mantenido una selección paritaria. Esta decisión ha propiciado la selección de *Día de Muertos* dentro de la antología de *México Bárbaro* (2014), así como su importancia dentro del conjunto de cortometrajes que componen la muestra.

El objetivo teórico principal será demostrar la hipótesis expuesta en el citado corpus, además de plantear un estado de la cuestión, determinar los principios y temas que lo rigen y mostrar su relación con mecanismos culturales autóctonos. En cuanto a los objetivos académicos, he procurado presentar un estudio original con la esperanza de contribuir al conocimiento del fenómeno de estudio y a la visibilización de algunos autores actuales de los cuales existe escasa bibliografía, especialmente en lo concerniente a los cinematógrafos.

2. Marco Teórico.

2.1. Definición del terror como género y sus características.

En primer lugar, considero que es necesario efectuar una aproximación teórica a las bases del género de terror. Se trata de un género que puede encontrarse en disciplinas y medios diferentes, ya sea la literatura, la música, el cine, el videojuego, la poesía etc. No obstante, sus aspectos formales se han desarrollado con intensidad en el espacio de la narrativa (Carroll, 2006, p. 24).

Definir las fronteras del terror ha planteado dificultades a numerosos críticos. Esta búsqueda de una definición ha dado lugar a interpretaciones diversas. Este Trabajo de Fin de Grado se orientará sobre la base del terror como producto del choque entre lo que consideramos como anormal y la realidad del mundo en el que vivimos. Según las afirmaciones de Carroll (2006), el terror se fundamenta en “El conflicto entre la

humanidad y lo inhumano, o entre lo normal y lo anormal” (p. 227). Esta perspectiva está lejos de considerar al terror como un género ligado únicamente a lo sobrenatural y, por tanto, el discurso se construye también alrededor de la cotidianidad y el realismo propio de esta categoría en México. Esto quiere decir que, aunque recoja posturas ligadas tradicionalmente a lo fantástico, como la importancia del monstruo en el terror, el enfoque presentado en este marco teórico abarca una visión integradora. El terror se valorará como una categoría autónoma que nace en el límite entre lo real y lo fantástico.

El terror estético surge como tal en el siglo XVIII a partir de la novela gótica inglesa. Este tipo de historias tenían una base en la presentación de fuerzas sobrenaturales en espacios tétricos como cementerios, mansiones abandonadas, ciudades fantasmagóricas o catedrales oscuras. El objetivo no era otro que jugar con la nueva percepción de la realidad que había configurado el conocimiento científico reciente y así desafiar la mente de una sociedad que experimentaba la llegada de la Ilustración. El auge del realismo supuso que la literatura fantástica se encontrara relegada durante mucho tiempo a un segundo plano, por lo que se volvió una herramienta útil para la expresión de inseguridades y posturas críticas contrarias a los paradigmas del pensamiento de aquella época.

Según Miguel Carrera Garrido (2015), el terror estético constituye “una ruptura global, que concierne, más que a la percepción del universo, a la idea que el hombre tiene de sí mismo y sus semejantes” (p. 78). Esto implica que el terror lleva consigo un cuestionamiento del *statu quo*, ya sea del mundo real o del ficticio, apelando a la propia visión que tiene el ser humano de sí mismo y la que posee el resto de la sociedad. El terror consigue este efecto a través del desasosiego, el cual surge de la oposición entre lo ficticio y lo real. Según Roas: “supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo” (2001, p. 9). Ante la naturaleza del fenómeno, resulta inevitable que el investigador no pierda el enfoque emocional de la experiencia receptiva del terror para comprenderlo en su verdadera dimensión.

Apelando a ese sentido de ruptura con la percepción que poseemos de la realidad y el despertar de sentimientos oscuros más profundos, Stephen King aseveró en su libro *Danza Macabra*: “The work of horror is not interested in the civilized furniture of our lives” (King, 2016, p. 4). En la misma línea, Bloom recopila una cita del propio Lovecraft donde afirma: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the

strongest kind is the fear of the unknown”, mientras defendía el despertar de nuestros miedos¹ primigenios como motor de las “*wierd tales*” (Bloom, 2012, p. 214).

El hecho de que se trate de un género que apela al “mundo emocional”, como describe la reputada autora española Elia Barceló (2005, p. 46), permite compararlo con géneros teatrales como la comedia o la tragedia. Aristóteles en su *Poética* desarrolló una explicación extensa sobre los efectos que produce la tragedia en el espectador haciendo referencia a la catarsis, la compasión y el temor. Es decir, aquellos aspectos que permiten al público deleitarse con una obra aparentemente desagradable como son las desgracias de los personajes. A su vez, inició una paradoja sobre la naturaleza del terror: ¿por qué nos sentimos atraídos por algo que despierta sentimientos negativos? La respuesta podría ser la misma que nos empuja a disfrutar de las tragedias. Si el origen de la poesía está en la imitación y en el placer de la imitación, cobra sentido que seamos capaces de deleitarnos con lo terrible, siempre y cuando estemos conducidos por una trama argumental. Afirma Aristóteles (1994) que, aunque: “los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos” (p. 24). Esto implica que, como espectadores, disfrutamos de la “ficción de terror”, la representación de lo grotesco y no de los hechos en sí.

Si bien ya hubo en el pasado historias de terror ligadas a la mitología y la religión, teniendo en cuenta las cruentas historias de quimeras, esfinges y fantasmas de todo tipo, estas se alejan del terror estético que fundamenta las disciplinas artísticas del terror. Para que exista específicamente “literatura de terror”, se necesita que esos seres o sucesos que postula no existan. Según las aseveraciones de Hernández (2016): “Por definición el género de horror, en cambio, necesita que no existan aquellos seres que postula” (p. 69). Si estos seres fueran reales, pasarían a generar un sentimiento diferente al que nos transmite la ficción, puesto que formarían parte de nuestra realidad. Este hecho sugiere que el terror es una cuestión de pensamiento y no de creencia, ya que eso suscitaría el terror natural y no el estético. Elaborando esta idea de pensamiento, Carroll (2006) defiende que tiene un carácter “evaluativo” (p. 269). Es normal que una persona

¹ El concepto de miedo es un tanto complejo; a lo largo de este escrito me he referido a ello como un sentimiento real de amenaza a la integridad cognitiva y física. Por tanto, lo atribuyo más al concepto de terror natural de Carroll, una sensación que en cierta manera no llega a describir lo que surge a través del terror estético de la ficción. El propio David Roas (2001) alude a esta dificultad y prefiere el término “inquietud” (p. 28).

evalúe el peligro en el que se encuentra y llegue a pensar qué supondría para su integridad física y mental dicho peligro. La inquietud no proviene de la amenaza o de las experiencias vividas como tal, sino que reside en la ficción y en cómo el receptor experimenta en su cabeza la posibilidad remota de que los hechos sean reales. Como público, consumimos productos de terror con el fin de encontrar un placer que proviene de sentimientos normalmente negativos². Sin embargo, la intención de producir desasosiego es lo que marca la diferencia entre un producto terrorífico y otro que no lo es (aunque siempre visto desde un sentido estético) (Carrera, 2015, p. 77).

El terror se apoya en nuestra concepción de la realidad y esta es influenciada por la perspectiva sociocultural. Sin embargo, es en la posibilidad de desmontar la realidad a través de sentimientos negativos lo que marca el potencial del género. Estos temores e inquietudes suelen relacionarse con brechas en el pensamiento colectivo de una comunidad, pudiendo ser analizado desde un ángulo cultural, psicológico o sociológico. La psique y la sociedad permiten aislar o reprimir las sensaciones que despierta el terror y la inquietud. Esto provoca que tales conflictos acaben exteriorizándose de manera violenta en la ficción, con asesinatos truculentos, criaturas mórbidas, o escenas de sexo de cuestionable moralidad o ética (por poner algunos ejemplos de los muchos que se han utilizado a lo largo de la historia del género). La atención a la psique, en ocasiones desde teorías psicoanalíticas, por los estudios de lo fantástico ha resultado productiva; gracias a ello se ha explorado la relación entre lo posible, lo imposible y lo inquietante.

Si atendemos a las teorías de Freud y del psicoanálisis, entrarían en juego los traumas no resueltos, los deseos y conflictos, que se manifiestan en forma de rupturas y desequilibrios con lo cotidiano. Esto permite ver al terror como una herramienta de reflexión, pero también como una forma de exteriorizar tabúes y temores instalados en el subconsciente de manera individual o colectiva. Según Freud (2007):

Lo ominoso es todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. (...). Desde la noción de lo entrañable, lo hogareño, se desarrolla el concepto de lo substraído a los ojos ajenos, lo oculto, lo secreto, plasmado también en múltiples contextos (p. 224).

² Esta es una idea relacionada estrechamente con lo sublime. Lo sublime nace de la interpretación metafísica del horror. En este TFG se contempla la descripción que hizo Edmund Burke acerca de este término en su *Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1754), donde entendía que lo temible despertaba emociones intensas que se materializaban en lo sublime. El dolor y los sentimientos adversos conseguían despertar emociones intensas que se articulaban en lo que denominaba como sublime.

Esta teoría explicaría la utilización de entornos familiares desde un punto de vista sociocultural (como la ciudad, las estaciones de tren, los hospitales etc.). El escritor de terror dispone de numerosas formas de componer y crear obras que puedan conformar un cuestionamiento de las bases que constituyen la concepción de la realidad de una determinada sociedad. Si bien es resulta típica la apelación a miedos primarios como la muerte o el paso del tiempo, también es común utilizar miedos sociales como la desesperanza, el pesimismo hacia el futuro o la opresión y pérdida de la libertad.

Otro de los principios que permiten concebir el terror como un género con una estructura propia es precisamente el inventario casi fosilizado del que hacen uso los autores del género. Tanto los personajes como las situaciones y los espacios parecen arquetípicos, ya que se encuentran en una constante repetición³. No obstante, este conservadurismo se ve contrastado por factores como la temporalidad y la configuración cultural de la sociedad donde se encuentre. Aunque el terror priorice como medio de expresión la narrativa y sus recursos debido a su base tradicional, estos son capaces de amoldarse y ganar significados concretos dependiendo de la comunidad sociocultural que los utilice. La subversión se establece como un mecanismo elemental en el desarrollo del género y resulta una de las causas de su extensa hibridación genológica. En palabras de Clive Bloom:

It is a matter of debate whether horror fiction, especially in its Gothic or ghost mode, is the most conservative of modern genres, closely restricted in its range of emotions (terror, fear, uncertainty, malignity) and technical conventions (the crumbling castle, mansion or haunted house, the vampire, demon, or presiding ghost), or if this is the key to its radical and subversive nature (2012, p. 211).

Los monstruos de una época mantienen su efecto de desasosiego y de impacto hasta que se desarrolla una insensibilidad hacia ellos y requiere una revisión. Es decir, los monstruos que producen horror hoy no serán percibidos con la misma intensidad en el futuro, ya que serán sustituidos por nuevos monstruos que encarnen nuevas problemáticas⁴. Escritores y directores que consumían este tipo de productos se sienten inspirados por el terror de su época y lanzan el género hacia otras direcciones a partir de un cambio de mentalidad. Esta idea puede explicar su popularidad a lo largo del tiempo y permite entender la concepción del horror mediante ciclos (Grant, 2010, p. 2).

³ Mientras que el inventario es restrictivo, siempre se debe de tener en cuenta la pericia y la creatividad de los autores que consiguen renovar estas fórmulas para hacerlas más acordes con las necesidades de la sociedad del momento.

⁴ Esta idea es aplicable a los monstruos clásicos de Universal o al *hammer-horror*, los cuales no producen el mismo impacto hoy que en los años 30 y 40.

En último lugar, los personajes y su recepción también juegan un papel clave a la hora de caracterizar el género. Para muchos autores, la identificación con el personaje condiciona la efectividad de la obra de terror y puede marcar una diferencia con lo fantástico; por ejemplo, la novelista Elia Barceló la considera obligatoria (2005, p. 46). El terror requiere que te posiciones, metafóricamente hablando, en el lugar de los personajes. No obstante, cuando se afirma que existe esta relación con los personajes no se habla de una duplicación de pensamientos exacta, ya que el lector posee más información que el personaje sobre lo que sucede en la trama. Al estar frente a una ficción, la empatía hacia los protagonistas es aprovechada por los autores del género para construir suspense e involucrar al lector.

2.2. Estrategias y fundamentos del terror-arte de Noël Carroll.

Si bien pudiera pensarse que las teorías de este autor han sido superadas, ya que *Filosofías del terror o paradojas del corazón* fue una obra originalmente publicada en 1985, la obra de Carroll es paradigmática y extremadamente referenciada debido a que establece principios básicos del género. Este autor plantea la figura del monstruo como base para concebir el horror. El monstruo se articula en su visión como el recurso básico que fundamenta lo temible y que permite al escritor desafiar las bases del *statu quo*.

El monstruo tiene la propiedad de ser física y socialmente amenazador en su descripción. Este elemento debe tener un carácter impuro que genere rechazo por perturbar la realidad cognitiva del personaje y del lector. Una característica que trae consigo el pensamiento de evitar el contacto físico y que está relacionado con la sensación de amenaza o de peligro. “En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos” (p. 34). Por ello, la impureza se percibe como su rasgo más característico, siendo esta aquella sensación que hace sentir al receptor repugnancia y la necesidad de evitar el contacto. Para que se le pueda aplicar el carácter de “monstruoso” a algo, “este monstruo ser considerado como amenazador e impuro”.

Esta reflexión propició que Carroll diferenciara entre *terror-arte*, aquel que busca suscitar una emoción estética, y el *terror natural*, aquel derivado de lo que existe en nuestra realidad (como el miedo infundado por las catástrofes naturales, por ejemplo). Según Carroll: “Esto es, no puedo estar arte-aterrado por un ente que no

considero amenazador e impuro. Puedo estar en algún estado emocional con respecto a ese ente, pero no es terror-arte” (p. 40). Esto implica que el monstruo debe generar repulsión y presentar una amenaza para la integridad física de los personajes.

Sin embargo, la impureza no debería ser entendida solo en aplicación al monstruo, sino como forma que puede abarcar situaciones desagradables para nuestra concepción de la realidad. Esta idea se puede relacionar con “el monstruo humano” que desarrolló Foucault y que será desglosado durante el análisis de *Los esclavos* (2009) en el apartado: 3.2.4. “Lo monstruoso y el terror derivado del realismo en los esclavos” (p. 32). Esta idea permite englobar lo no monstruoso, incluyendo asesinos, psicópatas etc. También explicaría la presencia del sexo o la violencia desde puntos sórdidos y desagradables con el fin de aludir a los tabúes y el rechazo de determinados contextos socioculturales. Esto se debe a que generan repugnancia y rechazo debido a nuestros valores morales y éticos que son propiciados por la vida en sociedad.

Por otro lado, la impureza puede producirse por seres que “se tienen por categorialmente distintos y/o opuestos en el esquema cultural de las cosas” (Carroll, 2006, p. 57). Por ello, ejemplos de impureza lo constituyen entes como el fantasma, el zombi o el vampiro, que se encuentran en un punto medio entre la vida y la muerte violando nuestra concepción de esta dicotomía. El uso de animales o criaturas que generen rechazo en el imaginario colectivo, como puede ser la araña o la serpiente también puede incurrir a la impureza, a igual que la exageración de rasgos, la falta de miembros o la excesiva cantidad de ellos, su forma de moverse o su olor. El desasosiego que se materializa en el contraste entre lo real y lo fantástico podría encontrar su explicación en este concepto.

2.3. La diferencia entre horror y terror.

Al producirse un desgaje en el siglo XVIII entre lo científico y lo religioso, se cuestiona lo que es natural y por fin se encuentra, hasta cierto punto, una base sólida de lo que es o no real. Según Javier Hernández (2016): “este fue el inicio del relato gótico, y da pie a las dos vertientes, horror y terror: hasta entonces no había existido una noción clara de qué era lo natural, o no al menos una en que lo monstruoso era excluido de la misma o prosaicamente naturalizado (al desvelar la ciencia lo que antes se tenía por misterios insondables)” (p. 70).

Los dos términos responden a placeres diferentes. Por un lado, en la variante del terror se articula el choque contra lo moral, lo cultural y lo emocional, utilizando tabús como prácticas sexuales de dudosa moralidad. Por otro lado, la variante del horror centra su argumento en la posibilidad o imposibilidad física de aquello que aterroriza. Esto explica por qué puede existir horror en relatos donde no existe un monstruo o una amenaza propiamente dicha. Aun así, tanto terror como horror resultan conceptos viables juntos y es normal que se complementen entre sí en la mayoría de las obras dentro del género, independientemente de la disciplina artística. A la hora de aplicar estos dos conceptos de manera práctica en el corpus, Javier Hernández aporta un dato fundamental, la importancia del fantasma como monstruo máximo del *terror-arte* que diferenció Carroll. El nivel de impureza de estas entidades, que reside en la dicotomía entre vivo y muerto, genera más inquietud y dudas que repulsión física. El fantasma genera confusión mientras que un monstruo nunca dejaría dudas sobre el horror que transmite (Hernández, 2016, p. 73).

Se puede extraer que la variante del terror juega con el choque contra lo moral, lo cultural y lo emocional, utilizando tabúes como, por ejemplo, prácticas sexuales cuestionables. En la variante del horror, el argumento se centra en la posibilidad o imposibilidad física de aquello que aterroriza. Sin embargo, lo que hace al género de terror atemporal y único consiste en su factor de confusión, esto es, el hacer dudar y sorprender con sucesos que se tienen por imposibles. Esto puede aplicarse a situaciones de ficción que tengan una base en nuestra sociedad, siendo el terror algo clave en el repertorio de Alberto Chimal, autor mexicano que será analizado en el apartado 3.2. “Alberto Chimal: *Los esclavos* (2009)” (p. 25).

2.4. La frontera entre el terror y la fantasía.

Tradicionalmente, el terror ha sido una etiqueta ligada a los estudios sobre lo fantástico-maravilloso, siendo incluido por Tzvetan Todorov bajo el epígrafe de “maravilloso” en su obra *Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970). Sin embargo, creo que es de utilidad volver a incidir en este punto, ya que puede suponer una forma de reconocer la autonomía del terror frente a la fantasía. Todorov no le daba validez al criterio de la recepción del lector como valor para delimitar géneros, pero no es tanto el efecto que acabe consiguiendo la obra como lo que esta quiere

transmitir (2001, p. 58). En esto sigo a Miguel Carrera Garrido (2015): “no retiramos la etiqueta de comedia a un filme que se presente como tal pero no desate carcajada alguna” (p. 87). La intención de la obra es generar terror, por lo que en este sentido ya cumple premisa necesaria para que podamos categorizarla como tal a pesar de contener elementos de lo fantástico. Una vez realizada esta diferencia, considero apropiado recopilar aquellos términos que han surgido dentro de los límites de estos géneros.

Términos como lo insólito⁵ y lo siniestro pueden explicar los motivos de la experiencia estética de lo temible que considero útiles para el análisis. Primero, el concepto más general sería el de lo insólito, que encapsula a la literatura alejada del realismo y que no es mimética. Según Todorov (1980):

En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar (p. 35).

Este autor no considera algo como insólito hasta que no se menciona su irrealidad, es decir, debe de haber un choque abrupto entre lo considerado como real y lo fantástico. El concepto de lo siniestro pertenece al campo de lo insólito y se articula a través del estudio de Freud acerca del *unheimlich*. Si bien se utiliza para lo fantástico, puede tener una aplicación directa para el terror. El *unheimlich* o lo siniestro consiste en esa dimensión de otredad que se desarrolla entre el mundo real y el ficticio. Como asevera Freud (2007):

La condición bajo la cual nace aquí el sentimiento de lo ominoso es inequívoca. Nosotros, o nuestros ancestros primitivos, consideramos alguna vez esas posibilidades como una realidad de hecho, estuvimos convencidos de la objetividad de esos procesos. Hoy ya no creemos en ello, hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. (p. 263).

Es decir, lo siniestro se materializa cuando no podemos admitir que no existe una explicación lógica para aquellos sucesos sobrenaturales. De ello surge un sentimiento de inquietud cuya intensidad está relacionada con el grado de superación efectiva de las convicciones primigenias. Por ello, el choque entre lo real y lo fantástico hace despertar sentimientos primitivos del inconsciente ligados a la mentalidad mágica de estados cognitivos anteriores del individuo. Esta idea se liga también a un

⁵ Entendiendo lo insólito como un término general que involucra a lo mítico, lo maravilloso, lo real maravilloso, el realismo mágico, lo fantástico, la ciencia ficción y los conceptos de utopía y ucronía.

sentimiento de confusión y rechazo, lo que forma parte del amasijo de sensaciones que experimenta el lector frente a la ficción de terror.

2.5. El gótico y su vertiente contemporánea.

Al igual que el terror, el gótico también se encuentra en una situación difusa en cuanto a su naturaleza, ya que puede considerarse un género como tal o un lenguaje. Conforme al marco teórico de este TFG, el gótico se articula no tanto como un género sino como un estilo o un lenguaje en sí mismo. Por ello, según Ordiz (2014): “podemos encontrar textos góticos en un gran número de géneros y movimientos literarios, tanto canónicos como marginales” (p. 36). Conviene subrayar que, en muchas ocasiones, se produce a través de la mezcla con otras categorías, ya que transforma: sus espacios, sus estructuras narrativas, sus personajes y sus conexiones con la realidad cultural.

La literatura de terror, al igual que posee una estrecha relación con lo fantástico, está interrelacionada con lo gótico. Llega hasta el punto de que su origen, tal y como lo conocemos, proviene de la tradición gótica, por lo que su unión es más estrecha que con otros géneros. La diferencia está en que el gótico es subversivo; es en sí un: “vehículo que diferentes autores utilizan para esconder sus visiones del mundo, necesariamente teñidas de oscuridad latente en las ficciones del terror” (Collada, 2014, p. 52).

Continuando con la idea de la subversión, el gótico puede servir como una explicación acerca de la hibridación entre los modelos del cine de terror y la literatura de terror, debido a que supone la base tradicional que dio pie a estos conceptos en primer lugar. El inventario del gótico de horror y la literatura de terror es homóloga, pero, aunque estos elementos se encuentren estrechamente unidos, son independientes hasta cierto punto. Por ello, ambos pueden usar figuras tradicionales como el vampiro o el fantasma, pero uno no tiene por qué implicar al otro. Por tanto, el carácter híbrido del gótico podría servir de base para decir que este estilo todavía persiste en la modernidad y que continúa siendo una forma de expresión para explorar el lado oscuro de la sociedad en un mundo globalizado. Como asevera Ordiz (2014): “Sin embargo, si entendemos el gótico contemporáneo como un género heterogéneo y universal, y consideramos su intrínseca hibridación con otras formas literarias” (p. 111).

Resulta lógico poder hablar de un gótico moderno puesto que se trata de un estilo que gana popularidad en momentos donde las sociedades se encuentran en constantes desequilibrios (como lo que vivimos en este siglo XXI). A causa de esto, se puede apreciar que muchas obras utilizan temas alrededor de: infecciones virales, el zombi⁶ (como representación de la sociedad de consumo), el mundo destrozado por la acción humana, futuros apocalípticos etc. (Ordiz, 2014, p. 289). Estos tropos se pueden ligar fácilmente con la desesperanza de las sociedades occidentales materializada en la posmodernidad, por lo que podría hablarse de un gótico posmoderno. Los lazos con este pensamiento son reconocibles por su tratamiento del pasado. Ambos han desarrollado una visión burlesca y grotesca de la realidad; ambos han formado “pastiches” (p. 85) para la construcción de sus realidades a través de la intertextualidad y la parodia. Incluso se puede decir que los dos se fundamentan en una necesaria metareferencia, siendo el gótico de horror una aglomeración de textos que se referencian entre sí. Algo que aprecia mediante el análisis de los ciclos de terror hasta la actualidad⁷.

2.6. Contexto literario e histórico del siglo XX.

En México, la literatura de terror moderna propiamente dicha se consolida en el siglo XX. A partir de este periodo comienzan a escribirse relatos genuinos de este género; además, es en esta etapa en la cual se amoldan las influencias anglosajonas para lidiar con las problemáticas de una sociedad en constante cambio. La publicación de cuentos y novelas de terror fue notable debido a la aparición, así como un efecto de numerosos escritores de renombre durante la segunda mitad del siglo, de la globalización y de la crítica al canon del momento. Para establecer una síntesis de la literatura de este siglo, de nuevo, me basaré en la colección *Historia Mínima*, concretamente en la obra de José María Espinasa (*Historia Mínima de la literatura mexicana en el siglo XX* (2015)). Sin embargo, para conformar una base contextual para esta etapa, complementaré la información con los apuntes realizados por León Guillermo Gutiérrez y la tesis sobre el gótico contemporáneo de Ordiz Alonso Colada.

⁶ Probablemente estos lazos con la posmodernidad expliquen el éxito del zombi en las últimas décadas.

⁷ Los ciclos de terror en el cine occidental muestran esta referencialidad claramente. Un ejemplo paradigmático es el fenómeno del *hammer-horror*, que recuperó los monstruos clásicos como Nosferatu o Frankenstein en los años 60.

La literatura de este siglo se ve inspirada enormemente por el modernismo, encabezado por el cubano José Martí a finales del XIX (2015, p. 20), junto a un complejo contexto social derivado de la Revolución Mexicana (1910-1920). En consecuencia, estos acontecimientos marcarían la lenta llegada de una nueva cultura literaria que propiciaría un cambio en la tradición realista del siglo pasado. Dichos relatos fueron paulatinamente transformándose y reformándose, según Espinasa, “en una fantasía cargada de moralejas y enseñanzas” (2015, p. 176) que representaba un cambio generacional después del periodo revolucionario. En este aspecto, tanto la narrativa como la poesía mexicana mutan frente a la realidad literaria del resto de Latinoamérica. Espinasa caracteriza este hecho como la consecuencia de un acercamiento al naturalismo de Émile Zola (2015, p. 177), que motivará el costumbrismo invadido por fuerzas sobrenaturales en el realismo mágico (esta situación tendrá consecuencias los relatos de autores como Carlos Fuentes o Amparo Dávila).

Sin embargo, el emergente influjo de la fantasía no se pudo apreciar en las primeras décadas de esta etapa. La novela revolucionaria funcionó como una muestra de que “realismo y simbolismo se dan la mano para expresar de manera vívida la tragedia del México campesino” (Gutiérrez, 20212, p. 39). El trasfondo de carácter social que tuvo la revolución consolidó la posición hegemónica de los relatos realistas y naturalistas, lo que se observó en el “primer reconocimiento internacional” que supuso la novela de Mariano Azuela *Los de abajo* (1915) (2012, p. 11). Según Espinasa (2015), escritores realistas de renombre como Riva Palacio o Luis G. Inclán sirven como ejemplos claros de “un alargamiento de la narrativa del XIX en el nuevo siglo”, refiriéndose al valor del realismo en la tradición literaria mexicana (p. 19). Aun así, es lícito defender que esta categoría convive con su decadencia o su hibridación con lo sobrenatural. Es decir, se ve amenazado por la ascendente popularidad de la literatura fantástica debido a una ruptura fomentada por una visión pesimista sobre la capacidad expresiva en la literatura del XIX (Espinasa, 2015, p. 19).

Este proceso dio lugar, como señala Gutiérrez (2012), al “surgimiento de una nueva narrativa en México” centrada en lo insólito durante el año 1959 (p. 101). A lo largo de la década de los sesenta aparecen numerosos escritores que ganarían una amplia fama en esta “literatura del medio siglo” (p. 102), y especialmente mujeres como: Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Elena Garro o María Elvira Bermúdez. No solo eso, este momento intermedio implica también el periodo de éxito de autores como

Carlos Fuentes y su *Aura* (1969), así como otros que ganaron prestigio en los años cincuenta. Entre ellos encontraríamos casos como el de Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol, o Juan Rulfo, entre muchos otros (Gutiérrez, 2012, p. 14).

El cambio de enfoque se producirá hacia mediados de siglo, donde la presencia del componente de lo maravilloso y el éxito del realismo mágico conformarán en Latinoamérica una nueva señal de identidad cultural propia. Dicha concepción se verá influenciada por el imperialismo, que posicionará el relato realista en el resto de América en unas coordenadas diferentes al discurso estadounidense y europeo (Ordiz, 2014, p. 130). Como indica Ordiz, el gótico anglosajón ha recibido más atención por parte de los estudios filológicos que el hispanoamericano (p. 129). Esto pudo deberse a que la crítica literaria de este ámbito percibió las influencias góticas extranjeras como elementos que no tenían cabida en su contexto sociocultural. Sin embargo, estas percepciones contrarias a lo fantástico se escribían mientras autores como Borges, Cortázar o Fuentes publicaban sus cuentos (Ordiz, p. 131). Si bien era complicado establecer un “gótico” propiamente dicho en el siglo XIX debido a la falta de estructuras narrativas y de rasgos genéricos, la paulatina influencia de la literatura de Estados Unidos y Europa marcará una diferencia crucial hacia la segunda mitad del siglo.

En cuanto al relato de terror, Amparo Dávila comienza a tener conciencia de escribir narrativa de este género, utilizando figuras como el fantasma. De hecho, populariza la aparición de estas obras para expresar la condición a la que estaba sometida la mujer en el contexto sociocultural y literario. Dicha condición radicaba en la opresión política, económica, social y física, tratándose de “un encierro sensorial” (Espinasa, 2015, p. 218). Por lo tanto, las experiencias vividas y el pasado servirán como andamiaje para crear una literatura que no se viera reducida a una mera anécdota, colocando al fantasma como una figura que: “no obedece a ningún código ni a ninguna ley en su construcción, simplemente ellos, los fantasmas, se aparecen en medio de la cotidianidad” (Espinasa, 2015, p. 220). En palabras de Espinasa: “El florecimiento del cuento mexicano significó, en un sentido, el final del aspecto épico de la narrativa de la Revolución y la apertura a la épica interior o anti-épica de la introversión” (p. 226).

No obstante, esta predominancia de la literatura entre el realismo y lo insólito como forma de identificar lo latinoamericano se ve afectada por una sociedad que ha vivido los efectos de la globalización que invitaban a deconstruirlo. Como indica Ordiz (2014):

A partir de los años ochenta se busca deslindar el realismo mágico como estrategia literaria de su presunta identificación con una forma de intentar interpretar la realidad típicamente latinoamericana, de manera que pasa a considerarse un modo literario más dentro de lo insólito a la que también pertenece el gótico (p. 131).

Dicho pensamiento se relaciona con una nueva generación de escritores posmoderna que surge en un mundo interconectado y cosmopolita. En dicha coyuntura, en la cual la cultura hispanoamericana participa de una globalización también artística, se desarrolla y consolida el gótico moderno. Obras como *El vampiro en la colonia* (1979) de Luis Zapata supusieron un ejemplo de utilizar un icono del gótico y del terror de la cultura occidental para representar conflictos internos en la moralidad de la sociedad mexicana (en el caso de esta obra, una intención de visibilizar la homosexualidad en una México encorsetada, como apunta Gutiérrez) (2012, p. 17).

Por lo tanto, se da una nueva cultura de hibridación e intertextualidad. Este rasgo resulta esencial para la conformación del género de terror en todas sus vertientes. El calado del gótico se puede apreciar en las obras canónicas de muchos autores reconocidos. Conforme señala Ordiz (2014):

Puede considerarse el gótico como la base sobre la que se asienta la obra fantástica de Julio Cortazar, que aprende de Poe cómo crear intensidad narrativa, o de Carlos Fuentes, quien utiliza en su ficción una extensa gama de motivos del género como el peligroso retorno al pasado y los espacios encantados en *Chac Mool* y *Aura* (p. 133).

El sincretismo entre lo fantástico y lo real, el auge de géneros como la ciencia ficción mezclada con el indigenismo, el horror y el terror, todo ello en combinación con nuevas tendencias como la fotografía, la novela policiaca, la literatura “narco” y la crónica-reportaje, constituyen nuevas maneras de expresar las necesidades de una sociedad moderna compleja y convulsa.

Una vez establecida esta breve síntesis del contexto mexicano, junto al desarrollo del terror y del gótico desarrollado en Hispanoamérica, se continuará con el apartado práctico. En él, se analizará el corpus con el fin de aislar los mecanismos que emplean los autores del siglo XXI para generar inquietud en el género de terror y el modo en que estos se relacionan con el su ámbito sociocultural para así alcanzar una significación lo más completa posible de un fenómeno que trasciende la literatura.

3. Marco práctico.

3.1. Bernardo Esquinca: *La octava plaga* (2011).

3.1.1. La figura de Bernardo Esquinca y su percepción de la ciudad.

Bernardo Esquinca se ha convertido en uno de los autores más exitosos y prolíficos dentro del género de terror en Hispanoamérica. Esto se contempla como un gran logro, ya que, como indica Iván Farías (2014): “En un país donde la literatura de terror es menospreciada por la crítica (y buscada por miles de lectores) él ha logrado ganarse a la crítica y al mismo tiempo tener un grueso grupo de seguidores fieles”. Esquinca ha publicado principalmente novelas breves (por ejemplo, *Belleza Roja* publicada en 2006) y cuentos (se puede observar en la trilogía de *Demonia* publicada en 2012). Además, escribió un ensayo titulado *Carretera perdida* (2002), donde intenta recopilar factores que han intervenido en la inspiración de autores mexicanos de su década.

Esquinca pertenece a la generación de escritores nacidos en los 70, por lo que manifiesta una mentalidad transgresora en cuanto a los géneros convencionales y los marcos de la literatura canónica nacional acorde a lo expuesto en las últimas tendencias del apartado 2.6. “Contexto literario e histórico del siglo XX” (p. 13). Además, explora diversas modalidades genéricas narrativas como la novela policiaca, el drama amoroso, la fantasía, el realismo, la ciencia ficción, el terror y actitudes literarias, desde el terror al humor. Según Leyva (2019): “más allá de explorar los registros clásicos del género, las obsesiones del autor dotan su trabajo de cierta personalidad que la hace destacar entre quienes desempeñan el mismo ámbito” (p. 83).

La urbe cosmopolita de Ciudad de México constituye su escenario favorito a la hora de escribir. Ante la pregunta de Iván Farías (2014), “¿Cómo haces para que lugares comunes para un chilango obtengan este aire macabro?”, el propio Esquinca responde: “Es el escenario ideal para un autor como yo, ligado a lo sobrenatural. Quien ha vivido en esa zona sabe que en el Centro Histórico de la Ciudad de México todo es posible”. Por lo tanto, los textos de Esquinca suelen centrarse en observar este entorno cosmopolita desde un punto de vista siniestro que revela tanto la realidad de la sociedad mexicana moderna.

3.1.2. *La octava plaga* (2011), el comienzo de la saga Casasola.

La obra narra la historia de un periodista llamado Casasola, el cual cambia su oficio de escribir artículos sobre cultura en un periódico de Ciudad de México a trabajar en una sección de la nota roja⁸. El conflicto se desarrolla cuando el protagonista comienza a involucrarse en la investigación de un homicidio en serie perpetrado por la “Asesina de los Moteles”. Conforme la trama avanza, Casasola descubre que la criminal actúa emulando las prácticas de una mantis religiosa, asesinando a sus víctimas tras el acto sexual. Con la ayuda de personajes como el reportero Verduzco y un fotógrafo de la nota roja apodado “El Griego”, Casasola deberá seguir una serie de pistas para resolver el enigma detrás del crimen. Por otro lado, se intercalan textos de otros personajes como: páginas de diarios personales, noticias sobre desastres naturales ocurridos en la ciudad, reportajes sobre crímenes, crónicas periodísticas etc. Este recurso se relaciona con la intertextualidad y el *collage* propio del posmodernismo al que se adscribe el autor. A partir de estos fragmentos, el lector consigue información sobre la imagen total de la trama antes que los personajes, permitiéndole anticiparse y preguntarse si Casasola logrará resolver el caso.

Conforme a esta cualidad, la obra esquiniana aporta matices al corpus de autores de este trabajo de fin grado, pues se trata de un híbrido entre el género policiaco y el horror, en su vertiente fantástica. Sin embargo, esta innovación provocaría que Todorov (2001) no considerara a esta obra dentro del “género policiaco”, ya que este tipo de obra “una vez concluida, no deja duda en cuanto a la ausencia de lo sobrenatural” (p. 73). Aun así, el teórico emparentaba ciertos aspectos referentes a las estructuras básicas de la novela negra con lo fantástico, puesto que en este tipo historias los personajes suelen encontrarse con una serie de soluciones fáciles que son frustradas, frente a otra absolutamente inverosímil que resultará ser la solución final (p. 70). Todorov lo describe así: “el relato fantástico comporta también dos soluciones, una verosímil sobrenatural y otra inverosímil y racional” (p. 71). Una vez establecida esta característica, Esquinca aprovecha el universo que ha construido para transformar lo imposible en verosímil mediante la introducción de lo insólito.

⁸ Se trata de una sección popular del periódico que se centra en historias relacionadas con violencia física involucrada con el crimen, accidentes y desastres naturales. Por lo general, todos los periódicos actuales dedican un espacio a las historias de nota roja y también cuentan con representación televisiva.

La trama de *La octava plaga* se relaciona con las estructuras convencionales del género de terror y, según apunta la tesis de Leyva (2019), se podría comparar la trama con la de una “película de serie B” (p. 101). Creo que esta apreciación está lejos de ser peyorativa, puesto que hace referencia al grado de intertextualidad que Bloom le aportaba al género de terror y que fue tratado en el apartado 2.1. “Definición del terror como género y sus características” (p. 3) del marco teórico. Con ello, me refiero a que esta novela adapta las historias sobre insectos monstruosos con el deseo de erradicar a la humanidad que han sido clásicas del cine de terror estadounidense, como la película *¡THEM!* (1954), desde una perspectiva mexicana moderna y aportándole rasgos poco convencionales dentro del género tradicionalmente realista.

3.1.3. El horror del monstruo en *La octava plaga* (2011).

Los relatos de Esquinca suelen caracterizarse por la representación del mal a través de la teriomorfia, es decir, el uso de animales que causan algún tipo de repulsión en la cultura popular y les otorga un valor simbólico. Este recurso se aprecia en otras de sus obras como *Mar Negro* (2014) (donde la rata implica la enfermedad) o *Moscas*, el segundo relato de su obra *Demonia* (2011) (en el que la mosca simboliza al demonio). Según Leyva (2019), este sentimiento de repugnancia hacia un animal determinado puede estar arraigado desde la infancia y a través de imágenes mitológicas o populares establecidas en la cultura (pp. 70-71).

Considero que, en este sentido, Esquinca les confiere a estas criaturas un simbolismo bíblico con el fin de ligar a los insectos con el mal. Esta idea se puede intuir a partir del título de la obra y varios pasajes donde se menciona explícitamente. El personaje de Taboada relaciona el conflicto principal con las plagas de Egipto: “Pero aquello fue un preámbulo para hablarles de algo que yo denomino síndrome de Egipto o la octava plaga...” (p. 67). Por ende, pienso que los insectos son percibidos como una figura apocalíptica, ya que las langostas son relacionadas con la “destrucción” (Leyva, 2019, p. 109). Esto explica por qué las criaturas persiguen el fin de la humanidad; se establece un grado de amenaza y de maldad que se correlaciona con un sentimiento de aversión ya existente debido a su impureza: “Es usted un genio incomprendido, afectado por el mal que descubrió” (Esquinca, 2011, p. 68).

En el contexto de la ficción de terror, Carroll caracteriza a los insectos de seres naturalmente impuros y describe de qué manera estos generan repulsión debido a una conexión cultural con conceptos como la plaga o la infestación: “Con relación a la cláusula de impureza de esta teoría, es persuasivo recordar que los animales terroríficos suelen ir asociados a la contaminación (malestar, enfermedad, plaga) y suelen ir acompañados de parásitos infecciosos” (p. 40). En ello posee gran importancia la determinada valoración que le da cada comunidad sociocultural a estas criaturas y la propia visión del escritor. No solo se tiene en cuenta qué se considera real o no, como afirmaba Roas sobre lo fantástico y sus implicaciones culturales (2001, p. 28), sino de qué se percibe como verdaderamente impuro.

También se alude al contagio y a la enfermedad, puesto que aquellas personas que entran en contacto con los insectos poco a poco se transforman en criaturas extrañas de aspecto humanoide. El caso del deterioro posterior al contacto se aprecia en el personaje de Taboada, que, aunque lucha por mantener su consciencia, va perdiendo su humanidad hasta convertirse en un títere de los insectos: “Me temo que es irreversible. Y les puedo decir, por experiencia propia, que poco a poco va despojando de la mente humana, hasta arrebatarla por completo” (Esquinca, 2011, p. 70). Dicho contagio produce la fusión entre “insecto/persona” mencionada directamente en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Carroll, 2006, p. 56) como uno de los ejemplos paradigmáticos de impureza, pero también se corresponde con “la imaginería de la contaminación y la tendencia de los personajes a escapar al contacto con las criaturas monstruosas” (p. 287)⁹.

A su vez, se caracteriza al monstruo de una manera pobre, ya que, según afirma Roas (2001): “la evocación del mundo se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras” (p. 26). Esquinca emplea apelativos como “aquella cosa” (Esquinca, 2011, p. 84) y descripciones simples: “acababa de toparse con algo incomprensible” (p. 54). Los únicos aspectos físicos del monstruo descritos de forma sugerente son sus ojos, ya que Casasola cuenta a través de la metáfora que en ellos “había un vacío insondable” (p. 88). Todo ello es característico del estilo que muestra Lovecraft, ya que la descripción vaga despierta la imaginación

⁹ Pienso que esta implicación puede haber sido inspirada por la película *The Fly* (1987), de David Cronenberg, ya que este director mostró en la gran pantalla la grotesca metamorfosis en mosca de un hombre a raíz de un experimento científico fallido.

del lector para provocarle a crear su propia imagen temible del monstruo. Según afirma Bellemin-Noël (2001) sobre esta forma de escribir de Lovecraft: “El objetivo buscado es que el lector sitúe «alguna cosa» tras las palabras” (p. 138).

Una vez analizados los recursos que transmiten el horror y generan inquietud de forma convencional, considero que es en su tratamiento de la ciudad donde se encuentran los lazos con el contexto mexicano. La urbe se convierte en un recurso, tanto para transmitir la sensación de temor como para representar la violencia en México.

3.1.4. La relación entre la violencia y el paisaje urbano.

Ya había establecido en el apartado 3.1.2. “*La octava plaga (2011), el comienzo de la saga Casasola*” (p. 18) lo innovador de emplear elementos de lo insólito en el ambiente urbano de una novela policiaca mexicana. Considero que Esquinca utiliza estos elementos para encontrar conflictos dentro de su comunidad sociocultural. Torres Mojika (2019) describe la ciudad que construye Esquinca en sus novelas de esta forma:

(...) la urbe es un amasijo de memorias que está sometido a una continua tensión: la modernidad y el pasado, la riqueza y la miseria, lo racional y la locura, la ciencia y lo místico son los aspectos que colisionan y le dan un carácter actancial a la urbe, la cual se erige como un ser que lucha por recuperar el equilibrio que perdió con la conquista española y la modernidad (p. 151).

Si bien muchos de estos aspectos se encontrarán más desarrollados en futuras obras de la saga, hay elementos de esta apreciación que sí se ven reflejados en *La octava plaga* (2011). Casasola, en cuanto investigador en una novela de detectives, buscará información en cantinas, bares, oficinas, restaurantes etc. Dichos lugares se encuentran cerca del primer homicidio de la Asesina de los Moteles y su visita le permite esclarecer los hechos, pero a su vez lo convierten en una especie de “guía” que hace al lector recorrer las calles de México y contemplar su realidad de cerca. Según afirma Gutiérrez (2016): “De esta manera, el narrador es un guía en la vida cotidiana de la ciudad que es transgredida por lo sobrenatural y el crimen” (p. 2). Esto incumbe los espacios físicos, pero también a sus ciudadanos, ya que las crónicas periodísticas y los viajes de Casasola muestran suicidios y asesinatos en las calles. Según Leyva (2019): “Casasola convierte a la Ciudad de México en un espacio viviente, en un personaje más, lo cual aprovecha nuestro autor para mostrarnos sus diferentes rostros: por una parte, la ciudad subterránea; por otro, la ciudad común” (p. 95).

Por ello, la profesión de Casasola se vuelve crucial para revelar el rostro macabro de Ciudad de México, megalópolis con unos altos índices de criminalidad. Su profesión de redactor de la nota roja le coloca todos los días ante la muerte, puesto que debe visitar escenarios grotescos donde los asesinatos y las atrocidades son constantes. Considero que su paso de la sección cultural a la nota roja puede ser simbólica, ya que Esquinca afirmó en su entrevista con Scarlett Lindero (2016) lo siguiente: “Por otro lado, no es un buen momento para el país por la violencia que se vive, ni en lo económico, ya lo sabemos. Y eso repercute en la cultura, en lo editorial, en los libros”. Esta cita explicaría la reacción negativa de Casasola al traslado: “Siempre pasaba lo mismo: cuando hay una crisis en los medios impresos, lo primero que se eliminaba eran las secciones de cultura” (Esquinca, 2011, p. 19).

Este recurso, junto con los fragmentos de noticias, las crónicas periodísticas que escribe y los textos de Taboada insertos de manera intermitente durante la lectura, introducen poco a poco lo insólito en una trama realista. Dichos textos poseen la función de alertar al lector, puesto que cualquier ciudadano podría ser un insecto. De ahí que las noticias traten sobre ciudadanos que resucitan, que caminan por el agua y de repente se mezclen con suicidios y asesinatos verosímiles. Creo que esta idea se relaciona con la apreciación de Leyva (2019) de que “lo insólito irrumpe en la cotidianidad de la Ciudad de México, para generar, al menos en quienes conocen la verdad, un auténtico sentimiento de incomodidad y alerta” (p. 106).

Así pues, en esta ciudad ocurren hechos que pueden resultar inverosímiles a la vez que horripilantes. En este sentido, creo que cobra importancia la faceta que señala Gutiérrez (2016) de que el paisaje urbano tiene connotaciones “oníricas” (p. 2), ya que existe una relación intrínseca entre la ciudad, el miedo y las pesadillas. Un ejemplo de ello reside en el siguiente monólogo de Casasola:

Nadie puede escapar de esta ciudad, aunque se vaya de ella, se dijo. La llevaría consigo, le acecharía a la vuelta de la esquina, le perseguiría en sueños. Es imposible evadirse, porque esta ciudad está construida de miedos. Los miedos de unos y de otros, encimados como ladrillos que forman casas, callejones, edificios. Una urbe conformada con el material de las pesadillas, un sueño irracional y sofocante en el que estamos despiertos siempre (Esquinca, 2011, p. 80).

Las apreciaciones de Casasola sobre los muertos que encuentra en su trabajo también son esclarecedoras: “¿Alguna vez has visto a un muerto? Su piel es lechosa, como una torta de coliflor, pero huele mucho peor. Te quita el hambre por días y,

cuando crees haberlo dejado atrás, regresa para robarte el sueño...” (p. 28). Es decir, el autor demuestra constantemente cómo estos acontecimientos en la ciudad son “la prueba de que la realidad siempre supera a la ficción” (p. 31). Por otro lado, la invasión de lo sobrenatural y del pasado se puede apreciar en las visiones que tiene Casasola; En ellas, emerge la influencia prehispánica. Concretamente, la figura del Chac Mool¹⁰, aunque este tendrá más importancia en la siguiente novela de la saga *Toda la sangre* (2013)¹¹. Durante el relato, los fantasmas de las víctimas¹² que deja la Asesina de los Moteles le guían en su misión de resolver el crimen.

Pienso que el uso de este nombre puede ser derivado de una intención de vincular el pasado con la urbe, ya que Esquinca posee una antología con Vicente Quirarte acerca de relatos de fantasmas con este objetivo titulada *Ciudad fantasma: relato fantástico de la ciudad de México* (XX-XXI) (2018). Esta idea se muestra en las siguientes palabras de Esquinca recopiladas por Wolfenzon (2020): “El libro es un esfuerzo por rastrear literatura de fantasmas y vincularla con la urbe, que es «un escenario intenso, dinámico inagotable, cuyo pasado está más presente y vivo que nunca»” (p. 20). Este aspecto se puede relacionar con una de las respuestas de Esquinca en su entrevista para la revista *Yaconic* acerca de su obra *Carne en el ataúd* (2018) y la inspiración que ha sido para él la nota roja:

Consulté mucho material para la saga. Te diría que la trama que la une es esta reflexión sobre la nota roja. Para la investigación de esta novela tuve acceso a materiales que estudian el tema en la época, porque la nota roja nace en el Porfiriato (Lindero, 2016).

Por lo tanto, se puede afirmar que Esquinca emplea el fantasma en cuanto representación de un trauma del pasado que persiste en la modernidad mexicana, contemplando la dimensión histórica de Ciudad de México y su pasado de violencia. Además del fantasma, otro elemento que vincula a Esquinca con otros autores de este corpus, como Luiselli, es la figura del mirón; se trata de un elemento importante, puesto que Casasola se cuestiona el por qué siempre forman parte de la tragedia. Se realizan varias menciones a esta figura durante la trama, la mayoría de los casos relacionándola con la morbosidad o con una mirada desconectada de la realidad:

¹⁰ Esquinca incluso ha utilizado el animismo característico de los cuentos de Fuentes en el relato corto *Año cero* (2010).

¹¹ En esta novela se manifiesta el propio dios Xipe Totec y Casasola se enfrenta a una secta que busca invocarlo en Ciudad de México.

¹² Casasola decide llamar a la primera víctima de estos crímenes Chaac Mol.

¿de dónde sale la multitud de mirones que siempre es parte de una tragedia? ¿Pertencen a una dimensión paralela y se materializan en cuanto ocurre? ¿Son siempre los mismos rostros, como propone Ray Bradbury en uno de sus cuentos? Y si es así, ¿qué son entonces? Recordó una frase del relato: “Buitres, hienas o santos” (Esquinca, 2011, p. 20).

La extrañeza radica en por qué estas personas necesitan presenciar algo con tanta necesidad a pesar de que son hechos que forman parte del día a día. Por ello, el protagonista se sorprende tanto cuando un anciano ignora un intento de suicidio en una calle cercana:

Casasola pensó que eso estaba bien; que las tragedias cotidianas fueran pequeños teatros aislados, aunque media ciudad se enterara al día siguiente por la prensa o la televisión. Si en ese momento toda la ciudad estuviera paralizada por la performance de una histérica en una cornisa, no quedaría esperanza para nadie. A fin de cuentas, resultaba reconfortante que los mirones se limitaran a un pequeño ejército de morbosos... ¿circunstanciales? (p. 32).

La violencia crea una especie de expectación que provoca la popularidad de medios como la nota roja. Casasola describe como turistas a estas figuras, reforzando la idea de que estas personas se encuentran dislocadas de la situación real que vive México: “Los mirones –que ahí seguían en el estacionamiento junto a él– no dejaban de ser parte del decorado, un grupo de turistas buscando una anécdota que contar” (p. 24).

Todo ello, sugiere una exposición constante a la violencia que llega a arrebatarse su percepción de atrocidad y la convierte en espectáculo. Si bien Esquinca no escribe con la intención de realizar una crítica social, él mismo admite en una entrevista para la publicación digital *Aristegui Noticias* que el convulso contexto de su país se ve reflejado hasta cierto punto en su obra:

No persigo el objetivo de hacer un comentario social o político respecto a la realidad actual, pero sin duda es un reflejo. La realidad permea al escritor, aunque también son temas que están desde el principio de los tiempos y sólo se adaptan a la época. Creo en este sentido, que al menos para mí la Ciudad de México es un escenario perfecto y estimulante (Redacción AN / HG, 2017).

Su generación se enfrenta y se ve obligada a representar, según describe Jaime Mesa (2016): “problemas graves actuales en México como la migración, la violencia fruto del narcotráfico, el Estado como represor, grupos sociales, la marginación y pobreza”. Esta empresa se lleva a cabo en un género de constante incremento en popularidad y a través de unos mecanismos que, pese a ser convencionales, son adaptados a la realidad mexicana. Esquinca utiliza la ciudad y lo insólito para despertar inquietudes acerca de la violencia que rodea al lector en el día a día. Con *La octava plaga* (2011) y la saga Casasola, este autor reformula las líneas tradicionales del

realismo en el relato detectivesco y, mediante lo siniestro, articula una novela que, en palabras de Leyva (2019): “aporta un prototipo tanto a la novela negra como al relato fantástico mexicanos” (p. 99).

3.2. Alberto Chimal: *Los esclavos* (2009).

3.2.1. Un breve acercamiento a la figura de Alberto Chimal.

Alberto Chimal se ha consolidado como uno de los escritores más importantes del panorama literario hispanoamericano del siglo XXI. En palabras de Virginia Caamaño (2013), “Chimal es uno de los escritores más productivos y reconocidos de la actualidad, tanto por la calidad de su obra como por sus prácticas innovadoras” (p. 161). Además, se trata de un autor extremadamente variado en cuanto a sus técnicas y propuestas narrativas. Sus obras abarcan varias de las categorías principales relacionadas con lo fantástico, incluyendo la ciencia ficción (como en su cuento *Veinte Robots* de 2012), lo extraño (observable en *Los atacantes* de 2015) y lo maravilloso (el caso de su relato *Crawl* de 2010)¹³.

Su especialidad reside en la creación de cuentos y relatos breves. La publicación de cuentarios como *Estos son los días* (2004) o minificciones como *Historia siniestra* (2015), así como los prolíficos microrrelatos que ha escrito en sus blogs y en sus redes sociales, muestran que se siente cómodo en el marco de la “minificción”. Según Treviño, esta preferencia puede deberse al deseo del autor de cuestionar la división tradicional entre cuento y novela a partir de la extensión (2013, p. 87). Por ello, los relatos de Chimal suelen estar centrados en la creación de mundos complejos y cargados de significado mediante pocas palabras. Dicha redefinición de las convenciones genéricas tradicionales muestra un pensamiento posmoderno, que el mismo Chimal resalta como efecto del cambio generacional:

Yo creo que –en lo que concierne a mi trabajo– sí hay intención de transgredir un poco los moldes, ir un poco más allá de las categorías preestablecidas. Puede ser un poco por cambios generacionales, a mí me tocó escribir en un entorno en el que hay muy poco espacio para hacer labores creativas más allá de una parcela muy reglamentada: el realismo mágico de entonces (Álvarez, 2016, p. 60).

¹³ Se puede encontrar una reflexión sobre lo maravilloso en los cuentos de Chimal dentro de la obra de Treviño, E. (2013). Mínima textual y su máxima semántica: brevedad y espacios literarios en la obra de Alberto Chimal. *Les Ateliers du SAL*, 3, p. 89.

Esta experiencia en diferentes campos de lo fantástico explica la característica principal del autor, su habilidad para mezclar diferentes estéticas de lo insólito y con ello crear mundos originales. La muestra clara de esta confluencia se materializa en su uso de la etiqueta de “literatura de imaginación”, una categoría asociada a las modalidades genéricas derivadas de lo fantástico que dan lugar a relatos con el objetivo de poner en crisis nuestra idea de la realidad (Álvarez, 2014, p. 135). A este afán transgresor propio de los escritores de la Generación de los 70, se le suman el uso de la ironía y la parodia, que se utilizan de forma común en sus escritos. Por ende, se puede encontrar cierto humor en ellos que forma un contraste con muchos de los ambientes siniestros o decadentes; estos recursos suelen ser herramientas destinadas a despertar el sentido crítico del lector sobre su visión de la sociedad moderna¹⁴.

Con todo lo dicho hasta ahora, se puede caracterizar su faceta como un escritor experimental. Además, ha promovido y participado en el fenómeno de la literatura en red e incluso se le define como un especialista¹⁵ en esta cuestión. Gatica Cote (2020) señala en sus estudios cómo este autor posee una tipología concreta a la hora de escribir en redes sociales, modificando y alterando géneros convencionales en el marco de la actual “mutación online” (p. 119). Chimal participa en actividades relacionadas con esta modalidad en su página personal¹⁶ y blogs¹⁷ literarios aún activos.

A pesar de su interés en lo fantástico, la selección de este autor para el corpus se debe a sus obras de índole realista, ya que sirve como un ejemplo de terror fuera del marco puramente sobrenatural. Sin embargo, este realismo se ve afectado por ciertos componentes imaginativos que alteran su forma convencional, lo que transgrede los marcos establecidos del realismo mexicano. *Los esclavos* (2009) fue su primera novela corta publicada y se identifica por la crítica como una mirada inquietante a la sexualidad, la violencia y las relaciones de poder.

¹⁴ Caamaño expresa el uso de la parodia y la ironía que hace Chimal en sus cuentos dentro del artículo Seres monstruosos y cuerpos fragmentados, sus representaciones en los relatos de Chimal (2013, p. 161).

¹⁵ Su importancia en este aspecto es resaltada por el texto de Treviño, (2013, p. 87), pero también ha sido rigurosamente trabajado por el autor Paulo Gatica Cote (2020) en su Chimalario: integración, serialidad y coleccionismo en las 83 novelas y algunos viajes en el tiempo de Alberto Chimal.

¹⁶ Véase <https://www.albertochimal.com/>

¹⁷ A parte de esto, Chimal mantiene un canal de YouTube con la escritora Raquel Castro (de nombre *Alberto Chimal y Raquel*) y desarrolla este tipo de escritura en red desde su cuenta de Twitter @albertochimal. Se puede encontrar su blog personal donde publica activamente cuentos en: <http://www.lashistorias.com.mx/>

3.2.2. Un acercamiento a su primera novela *Los esclavos* (2009).

Se trata de una novela breve y contiene tres historias que se desarrollan a lo largo de cinco capítulos denominados como si fueran incisos: “a)”, “c)”, “Años después”, “b)” y “d)”. El nombre de los capítulos no se encuentra ordenado alfabéticamente y “Años después” divide la obra a la mitad. La composición del texto se encuentra separada en ciento una secciones numeradas, donde se encuentran escenas fragmentarias. Durante estos fragmentos encontramos diálogos breves que se alternan con un narrador externo omnisciente. Esta figura añade información a la perspectiva del lector mediante datos adicionales sobre los personajes y sus pensamientos, pero se interpreta que no se trata de un narrador fiable. Él mismo confiesa ciertas mentiras con respecto a la trama y estas pueden cambiar la interpretación total que transmite la obra: “En lo dicho hasta ahora hay, cuando menos, tres mentiras: los escritos de Golo no son tan extensos, copiosos ni elocuentes como se ha sugerido hasta el momento (...)” (Chimal, 2009, p. 24).

La primera historia (que se desarrolla entre los capítulos “a)” y b)”) nos presenta a Marlene y a Yuyis, dos mujeres envueltas en la industria de la pornografía que mantienen una relación sadomasoquista. Marlene utiliza a Yuyis como actriz en su pequeña productora de cintas caseras y, a su vez, la retiene como esclava. Durante varios de los pasajes, el lector descubre que Yuyis es menor de edad y vive en un estado semisalvaje, puesto que no conoce otra forma de vida que el cautiverio. Esta situación entre las dos establece el tono sórdido de la obra y la temática principal, las relaciones de poder que adelanta el título de la novela. El relato abunda en hechos violentos y atroces como: abusos físicos, psicológicos e incluso prácticas sexuales incestuosas. No obstante, el conflicto en esta trama viene dado por la ilegalidad de la productora, lo que provoca que Marlene entregue a Yuyis como objeto sexual a un funcionario apodado “el licenciado”, con la idea de retrasar su inevitable descubrimiento. Este último personaje resuelve la situación precaria de Yuyis denunciando, por despecho, todo lo sucedido a la policía. Es entonces cuando la protagonista escapa en medio de una redada, sin un propósito claro o un lugar a donde ir.

La segunda trama relata la historia de un millonario excéntrico llamado Golo y su juego de dominación con un hombre de mediana edad apodado “Mundo” (desarrollada a lo largo de los capítulos “c)” y “d). En esta historia, la posición de poder

tiene un objetivo más ligado a la apariencia que a los negocios, como fue el caso de Yuyis. Golo mantiene sus juegos con Mundo por entretenimiento e interés personal y los comparte con otros miembros de la alta sociedad como símbolo de estatus. La diferencia entre Marlene y Mundo en su condición de esclavos se observa claramente desde el principio, ya que Mundo participa de manera activa y acepta su papel hasta el punto de desarrollar una dependencia. Sin embargo, se descubre que este interés es pasajero, ya que Golo abandona a su “mascota” (Chimal, 2009, p. 20) para encontrar una nueva. Durante el desenlace, Mundo resulta expulsado del hogar de Golo y se encuentra abandonado.

Finalmente, el capítulo intermedio “Años después” coloca al lector frente a otro contexto similar de sadomasoquismo entre una prostituta y un basurero, quienes mantienen las mismas prácticas sexuales que en las historias de Yuyis y Mundo. En este episodio se produce una ruptura con su cronología y la linealidad.

3.2.3. La sexualidad como método para generar el horror.

En el texto de Natalia Álvarez, *Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel* (2016), Chimal expresó su interés por escribir sobre las relaciones de poder en sus relatos: “Como a mí me interesa en muchas ocasiones el tema del poder, del abuso del poder, en ciertos de mis textos ha aparecido este tipo de monstruo que es, más que marginado enaltecido (...)” (Álvarez, 2016, p. 62).

Los esclavos (2009) se articula alrededor de este tema, utilizando el sadomasoquismo como base para su expresión. Se establece entre los personajes un rol dominante (Marlene y Golo) frente a otro sumiso (Yuyis y Mundo). Sin embargo, la naturaleza de estos roles en su implicación sexual rompe con la idea del “consenso” (Treviño, 2013, p. 4) o lo moral que son característicos de este tipo de relación sexual. De hecho, llega a concluir, por lo general, en hechos macabros y perversos. Esto se puede observar en uno de los pasajes más incómodos, donde Marlene viola a Yuyis (Chimal, 2009, p. 35).

Considero que el marco con el que trabaja Chimal para establecer el horror en su obra se articula alrededor de concepciones inherentes al uso del erotismo dentro del

género. En este sentido, el discurso simbólico sexual ha estado inscrito en el relato gótico¹⁸ prácticamente desde su concepción en el siglo XVIII¹⁹. Esto se debe a que la sexualidad se integra como un elemento más de la naturaleza humana y ciertos deseos caóticos quedan reprimidos en el inconsciente en cuanto se tienen en cuenta los límites morales de cada ámbito social. Como afirma Miguel Carrera (2015) en relación con las características que hacen al horror un género expresivo:

Tanto la sociedad como la psique erigen, al respecto, diques de contención, enviando al destierro todo aquello inasumible por los códigos conscientes del decoro y la urbanidad; esta parcela, desgraciadamente, nunca desaparece; al contrario, se agazapa en las oquedades de la conciencia, y cuando se manifiesta suele hacerlo de manera ruidosa y vengativa (p. 78).

Los actos horribles, que generan repulsión, representan una transgresión de tabúes que se establecen en el seno de una sociedad moderna y que permiten encontrar contradicciones en cuanto a la percepción propia de la realidad. Sin embargo, no pienso que lo horrible en relación con lo sexual produzca directamente lo siniestro, como en las teorías de Freud²⁰. Considero que la violación o el abuso sexual remiten al concepto de maldad. Siguiendo a Iris M. Zavala (1995) acerca del erotismo en el relato gótico:

(...) lo gótico con su nódulo fantasmal, establece los lugares recónditos de la experiencia del mal a nivel metafórico (...). Entre las manifestaciones del mal, este discurso privilegia la lascivia y la violencia de los apetitos carnales, el sigilo, el grito desgarrador de los crímenes pasionales –el incesto, el parricidio, el matricidio–.²¹

A la hora de establecer una guía de lectura para *Los esclavos*, Grünngel (2018) identifica el sadomasoquismo como una variedad sexual que no suele “tener buena prensa”; sucede así incluso en sociedades consideradas liberales, puesto que existe un estereotipo marcado en el imaginario colectivo que lo emparenta con una “concepción psicopatológica del asunto”. (p. 73). Considero que Chimal utiliza esta imagen colectiva para colocar al lector en una incertidumbre sobre la verdad de los hechos narrados. Por ello, el narrador cobra una importancia crucial para marcar esta diferencia gracias a la información incompleta. El recurso del narrador poco fiable se ha utilizado numerosas veces en la literatura de terror, aunque suele concebirse en primera persona y de manera

¹⁸ Esta afirmación no implica que catalogue al texto de Chimal como gótico, sino que tiene que ver con el origen tanto del relato de horror como el de terror a partir de este estilo.

¹⁹ Esta afirmación se apoya en el escrito *Erotismo y terror el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas* (1995) de Iris M. Zavala, donde compara el amor y el bien intrínseco en el deseo de la novela sentimental dieciochesca frente al mal de la naturaleza humana en el discurso gótico.

²⁰ Freud considera que lo siniestro está irremediabilmente ligado a los traumas de índole sexual (Véase p. 235 de *Lo ominoso* (2007), donde lo siniestro viene relacionado con el complejo de “castración”).

²¹ Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/erotismo-y-terror-el-fantasma-del-texto-o-cuando-los-espejos-tienen-manchas/html/bceb830a-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

homodiegética (un claro ejemplo es Poe con su obra *Corazón delator* publicado en 1854). Según Elia Barceló, este narrador externo se puede utilizar con el fin de guiar al lector para que este busque la información que permita resolver un engaño deliberado:

Puede ser un narrador fiable o bien indigno de confianza; es decir, puede ser honesto y contarnos todo lo que sabe, a su mejor saber y entender, o bien puede mentirnos deliberadamente o al menos ocultarnos parte de la verdad, por falta de competencia, por deseo de engaño, o por algún tipo de discapacidad (2009, p. 25).

En este sentido, Grünagel expone la experiencia ineludible del lector: “Si creemos al pie de la letra todo lo narrado, nos vemos forzados a enfrentarnos con crímenes (sexuales) inimaginables que se van sumando a una hipérbole de perversión, brutalidad y explotación difícil de soportar” (p. 78). La figura del narrador revela que miente con el fin de ocultar la “verdad ficcional” y con ello crear dos interpretaciones diferentes, una donde existe el consenso y se suaviza el horror, junto a otra donde permanece en todas sus dimensiones. Según Mondragón (2019, p. 69), esto podría explicar el uso de palabras entre comillas en citas como “(...) y Marlene, quien «ha abusado» de Yuyis no solo más que de cualquier persona, sino «mucho más de la cuenta»” (Chimal, 2009, p. 17). El lector debe afrontar “una mentira que aceptamos como verosímil” (2019, p. 70) o una realidad ficcional incluso más incómoda. Es decir, una donde jerárquicamente poseen cierto nivel de igualdad y todo es un juego de rol relativo al sadomasoquismo, o una donde se llega al extremo de la esclavitud.

Por otro lado, Treviño (2013) compara este recurso narrativo con la figura que narra la novela de Nabokov, *Lolita* (1955)²², puesto que ambas tratan las relaciones de poder en un plano erótico. En ella, el personaje de Humbert Humbert narra los hechos desde una subjetividad que lo hace poco fiable, mientras que en *Los esclavos* esta voz se caracteriza por su prosa aparentemente objetiva en su parcialidad y fiabilidad (p. 84). Sin embargo, su confesión junto a la idea de que use palabras como “varias mentiras” sugiere que solo una parte de la ficción es verdad, llevando a un realismo relativo. Treviño argumenta que esto surge como consecuencia de una transgresión del modelo realista, puesto que sería una perspectiva mediada o transformada por los deseos fantasiosos de Marlene y Golo (2013, p. 85).

²² Esta consideración está apoyada por un fragmento paratextual en los agradecimientos, donde Chimal utiliza la siguiente cita “Nabokov decía que la «realidad» debe estar siempre entre comillas” (2009, p. 50).

En ello tiene un papel crucial la implicación de la esclavitud, que separa estos actos del sadomasoquismo de un propósito recreacional y lo posiciona como una forma de marcar el dominio y el poder sobre otro²³. Los papeles de esclavo y amo son establecidos mediante distintos símbolos evidentes como las cadenas, las argollas o los collares: “Yuyis, además, está encadenada por el cuello a una argolla de metal fija toscamente al piso de cemento” (Chimal, 2009, p. 8). Otras formas de mostrarlo se pueden observar en cómo se degrada completamente la figura del esclavo, ya que Yuyis está obligada a permanecer siempre desnuda. En el caso de Mundo incluso se produce una animalización directa, lo que le transfiere las características de un perro para marcar el sentimiento de fidelidad a su amo: “Sí, sí, ya, ya, ya, siéntate –ordenó Golo, y Mundo se sentó en el piso–. A ver, muertito – y Mundo se hizo el muerto, con los brazos encogidos y las piernas levantadas–. Da vueltas” (2009, p. 47).

Creo que este recurso sirve como un acto irónico y paródico sobre el clasismo, ridiculizando hasta cierto punto la necesidad de control y poder. Esta idea se puede enlazar con la siguiente cita de Chimal: “si el monstruo dispone del poder, del abuso de poder, puede que esté, al contrario, elevado por encima de nosotros” (en Álvarez, 2016, p. 62). No creo que la elección de Golo, un personaje con alto estatus, frente a la de Marlene, que vive en una situación de pobreza, sea una coincidencia. Chimal utiliza a estas figuras para hablar sobre la naturaleza humana y criticar sus prejuicios:

Golo piensa que a todo el mundo le gustaría mandar, y quienes lo niegan solo tienen miedo, conciencia de la nulidad de todo ser y todo esfuerzo, o bien un deseo todavía mayor de obedecer, de desaparecer en la voluntad de otro (2009, p. 47).

A parte de todos estos símbolos, se pueden observar ciertos “juegos” que refuerzan el poder de Golo sobre su esclavo. Según el estudio de Grunnagel (2018), el más importante consiste en ciertas llamadas telefónicas (p. 77), en el cual Mundo llama a su expareja como si él fuera la víctima de un secuestro. Todos estos aspectos desgranados en el análisis convergen en un objetivo común desvelado a través de las palabras del propio Chimal: la evocación de lo monstruoso y el temor.

²³ Esta postura también es apoyada por Grunnagel (2018, p. 76) y por Mondragón (2019, p. 87) en sus estudios sobre la novela.

3.2.4. Lo monstruoso y el terror derivado del realismo en *Los esclavos*.

Una vez entendido el papel del narrador como figura que propone dos interpretaciones posibles de la novela, creo apropiado analizar aquella interpretación que está intrínsecamente ligada a lo terrorífico. Con ello, me refiero a la versión de la historia que incluye como hechos verídicos todos los detalles sórdidos y macabros que el autor ha insistido en ocultar durante el relato. Se podría relacionar a los protagonistas de *Los esclavos* con el pensamiento de Foucault sobre el monstruo, ya que este autor relacionaba este concepto con el plano jurídico y social sin necesidad de lo sobrenatural. El propio Chimal admitió que:

En mi caso, sí hay monstruos, y en algunos casos, digamos que son habitantes de estas porciones de lo desconocido, de lo oscuro, de lo terrible (...). Y tengo otras en las cuales los monstruos son seres aparentemente normales, pero cuyas conductas los distancian de quienes los rodean porque se vuelven imposibles de asimilar (Álvarez, 2016, p. 64).

A raíz de esta cita, considero que el concepto del “monstruo humano” tiene las claves para interpretar los comportamientos representados en la novela y cómo estos generan terror. Foucault (2011) expresó: “cualquier criminal (...) bien podría ser un monstruo, así como antaño el monstruo tenía la posibilidad de ser un criminal” (p. 83). Esta apreciación permite una caracterización de los personajes humanos como monstruos y permanece de utilidad, incluso, cuando estos se hayan insertos en un mundo realista.

Durante los dos relatos, el lector presencia hechos atroces o controvertidos cargados de violencia, que categorizan tanto a Golo como a Marlene de criminales. De hecho, se muestra explícitamente cómo el negocio de Marlene es ilegal, tanto por la pedofilia como por la cautividad en la que mantiene a Yuyis, el maltrato y las violaciones. Lo mismo ocurre con Golo, el cual podría²⁴ haber cometido un secuestro con Mundo y se expresa textualmente que lo ha sometido a tales torturas y terapias, que su mente se ha visto doblegada a la voluntad de su amo: “A causa de las drogas que se le han administrado, de la sugestión hipnótica o de otro procedimiento, Mundo no recuerda mucho de su vida antes de conocer a Golo” (Chimal, 2009, p. 19). El recurso predilecto de esta obra para generar desasosiego radica en la exposición del lector a los

²⁴ El narrador asegura que “Mundo no es víctima de tratamientos ni torturas decididas por otros” (Chimal, 2009, p. 24).

acontecimientos y a las figuras grotescas en relación con aquello considerado una violación de las normas de la sociedad. Siguiendo las líneas de Todorov (2001):

En otros momentos serán las escenas de crueldad, la complacencia en el mal, el crimen, los que provocan el mismo efecto. La sensación de extrañeza para pues, de los temas evocados, los cuales están ligados a tabúes más o menos antiguos (...) (p. 72).

Esto supone que tanto Golo como Marlene generan inquietud y despiertan lo siniestro, ya que se establecen unos conflictos y desequilibrios que rompen las normas de convivencia social en una realidad conocida por el lector. Este malestar se vincula a los instintos y temores primigenios de los que habla Freud en *Lo ominoso* (2007, p. 263). A este hecho, se le suma el conocimiento por parte del lector de que los personajes constituyen una amenaza constante para la integridad física de sus víctimas, lo que despierta su empatía, Por lo tanto, es lícito considerar cómo el rechazo provocado por lo horrible de estas situaciones transmite también terror.

El carácter cotidiano y rutinario con el que se producen las torturas o los juegos siniestros es similar a las características que identifica Virginia Caamaño cuando analiza al antagonista del cuento *Conejo* (2005) (2013, p. 173). Existe una frialdad que deriva de la constancia en la que los amos amenazan a sus esclavos. Aunque no vemos al “monstruo humano” que expone Foucault en sus estudios descuartizar a su víctima, como en el caso del cuento *Álbum*, lo vemos torturarle y abusar sexualmente de ella.

Golo disfruta de repetir sus juegos macabros con Mundo y considero que el caso del millonario puede ser análogo al placer que siente el exterminador del cuento *Conejo* cuando disfrutaba de torturar y matar a estos animales. En los dos relatos, hay una amenaza física hacia una persona que ha sido presuntamente forzada a la esclavitud; se encuentra un sentido de rutina (o de normalización), y existe cierto placer en cometer la atrocidad. Si se recupera el ejemplo de las llamadas telefónicas que realiza Mundo a su expareja, esto puede considerarse un ejemplo ilustrador, ya que se da a entender que el “juego” ha ocurrido en muchas ocasiones. De hecho, se entiende que el personaje de Andrea ha intentado por todos los medios evitar esas llamadas telefónicas y Golo se ha asegurado de que esta “diversión” continúe:

En el escritorio, junto a la computadora y el teléfono, está el sobre, y dentro del sobre una tarjeta con el número de teléfono de la mujer. Si no hay sobre, el hecho indica que la mujer cambió de domicilio o de número y habrá que esperar a que el detective la localice otra vez (Chimal, 2009, p. 24).

Aunque pienso que para entender realmente el concepto de “monstruo humano” se debe hacer un apunte sobre la idea de maldad, que en el caso de esta obra posee connotaciones similares a lo presenciado en el cuento titulado *Álbum* (2004) de Chimal. Caamaño (2013) afirma acerca de los personajes de *Conejo* y *Álbum*:

La maldad en ellos pareciera surgir como una tendencia intencional de abusar y hacer daño a otros seres o personas, pues muestran ausencia de afecto, bondad o compasión y contravienen en apariencia deliberadamente, los códigos de conducta y moral establecidos socialmente (pp. 165-166).

El contacto entre los amos y sus esclavos en ambas historias radica en placeres e intereses personales. Marlene se aprovecha de Yuyis para su negocio y para satisfacer sus necesidades sexuales, mientras que Golo utiliza a Mundo como un juguete y como muestra de su poder. Incluso cuando la trama desvela que Yuyis es la hija menor de Marlene, el lector observa cómo la madre no tiene reparos en entregarla como objeto sexual en forma de pago al “licenciado”. Lo mismo ocurre entre Mundo y Golo, ya que el maestro se aburre de su esclavo y decide abandonarlo a su suerte sin posibilidad de retorno; este hecho demuestra que Golo no concibe ni el afecto, ni la empatía.

El hecho de que esta novela presente un entorno realista implica que los contextos descritos generan cierta confusión sobre lo que puede entenderse como posible o imposible. Si bien hay una verosimilitud en cuanto a la representación de la realidad, el lector reflexiona sobre la probabilidad de que estos acontecimientos ficticios puedan replicarse o suceder en su mundo. Este pensamiento se convierte en un elemento que perturba al lector y que radica en si pueden existir dentro de la sociedad personas con este grado de maldad. Por ello, Rosalba Campra afirma que “existe una verosimilitud de lo verdadero que no necesita ser demostrada. La realidad, siendo un hecho incontrovertible, puede permitirse el lujo de la inverosimilitud” (2001, p. 174).

La duda sobre la naturaleza de los hechos narrados se amplifica con la figura del narrador, que introduce una confusión sobre la perversidad y la moralidad del relato. Dicha incertidumbre genera una inquietud ligada con el estado psicológico que implica el terror. La mera posibilidad de que existan en nuestro entorno las atrocidades del relato y su maldad inherente sugiere una evocación de la impureza, la cual motiva la repulsión y el deseo de alejarse (el horror). En consecuencia, lo siniestro se manifiesta cuando el lector imagina que el personaje de Golo va a continuar con sus actos al terminar el relato impune, puesto que eso significa que habrá más esclavos.

Finalmente, creo que las ideas de Carroll expuestas en el apartado del marco teórico 2.2. “Estrategias y fundamentos del terror-arte de Noël Carroll” (p. 8) sobre la identificación del lector con el personaje y la preocupación por su integridad física pueden ser una clave para entender lo terrorífico en este contexto. Caamaño recurre a Roas para analizar los cuentos de Chimal y desde esta perspectiva se aprecia cómo se produce el temor derivado de lo monstruoso, ya que los personajes: “dan miedo porque matan o, al menos, suponen una amenaza para la integridad física de los personajes a los que se enfrenta” (2013, p. 73). Atendiendo a esta perspectiva, se pueden establecer lazos entre la postura de Roas y el “pensamiento evaluativo” (Carroll, 2006, p. 269). Es decir, el receptor reflexiona sobre cómo él mismo viviría una situación similar a la relatada por la obra y sus consecuencias. La imaginación del lector genera una realidad en la que este puede verse a sí mismo desprovisto de su libertad en un contexto tan violento, perverso y siniestro como el de la novela de Chimal.

Este autor escribe una obra que genera inquietud con el fin de resaltar y denunciar contradicciones en el *statu quo* de la sociedad mexicana mediante las herramientas que proporciona el género de terror: lo monstruoso, la impureza, el desasosiego, o lo siniestro. Si bien considero complicado caracterizar estos mecanismos de genuinamente mexicanos²⁵, valoro *Los esclavos* como una materialización de las inquietudes acerca de la sociedad moderna globalizada. El autor Carlos Gámez Pérez en su artículo Alegoría de México (2014), argumenta como este texto puede hacer referencia a la sociedad de masas como víctimas de la esclavitud por la clase alta o personas relacionadas con ella. En este sentido, Mondragón lo complementa y lo expande, encontrando una relación de esclavitud entre el lector y el narrador, puesto que el primero debe adaptarse a la información parcial y fascinante de esta voz externa (2019, pp. 79-80). Si bien estas dos interpretaciones son válidas, queda patente la influencia del pensamiento posmoderno y globalizado en este escritor en cuanto a su transgresión del género realista tradicional en el contexto mexicano. Dicho pensamiento se articula de este modo por la evolución de la tradición literaria que se antojaba “asfixiante y restrictiva” (Chimal en Álvarez, 2016, p. 60) para una nueva generación. Por ello, el escritor Jaime Mesa (2016) denomina a los narradores mexicanos nacidos

²⁵ Según la perspectiva de Mondragón (2019), la utilización de lo siniestro en los cuentos de Chimal se asemeja al desconcierto inquietante de Lovecraft (p. 3). Esto se debe a que los escritos de Chimal comparten la intención de mostrar sucesos extraordinarios e inesperados dentro del marco que establece el mundo real. Dicha característica se relaciona con el concepto de las *wierd tales*.

entre 1970 y 1979 como la “Generación inexistente” y los caracteriza de esta forma: “Así, se presumiría que estos autores son escritores «globales», que señalan el agotamiento de las literaturas nacionales. Se escribe de cualquier tema desde supreciado individualismo”.

Para concluir este apartado, creo oportuno concluir con una cita de la autora Natalia Álvarez sobre los textos de Chimal, que sintetiza los principales objetivos literarios de *Los esclavos*: “Pretende forjar, de ese modo, una obra no complaciente, alejada de la mera evasión, con textos que se rebelan y manifiestan una consciencia política, una crítica a la hipocresía y al cinismo de nuestro tiempo” (2014, p. 135).

3.3. Valeria Luiselli: *Los ingrávidos* (2011).

3.3.1. Una breve introducción de Valeria Luiselli.

Valeria Luiselli ha cosechado un sorprendente éxito en el panorama literario hispanoamericano en muy poco tiempo²⁶. Con solo treinta años, esta autora ha publicado tres novelas: *Desierto sonoro* (2019), *Historia de mis dientes* (2013) y, la tratada en este trabajo, *Los Ingrávidos* (2011). A pesar de que sus novelas son recientes, se han realizado numerosos estudios desde diversas perspectivas sobre sus obras, por lo que ha supuesto un gran interés para la crítica y los estudios literarios. Al igual que Chimal, se caracteriza por un estilo experimental, breve y fragmentario, que altera y modula las estructuras narrativas convencionales. Además, también ha escrito ensayos, publicando su primer libro *Papeles Falsos* (2010), a pesar de que la crítica no ha llegado a concretar su género (Casa de América, 2011). Actualmente reside en el Bronx de Nueva York y en este contexto escribió *Los Ingrávidos* (2011). Pese a ello, su vínculo con México sigue siendo fuerte y sus escritos suelen tratar sobre la sociedad mexicana y sus estragos. En una entrevista para el periódico *El Mundo*, Luiselli expresó:

México es mi país, es el único país en el que no tengo derecho a sentirme extranjera. Sin embargo, experimento mucha extranjería. En 37 años de vida creo que he vivido siete

²⁶ Ha ganado numerosos premios literarios, como el dos veces conseguido Los Angeles Times Book Prize o el American Book Award. Por lo tanto, es una autora relativamente conocida tanto en el contexto hispano como anglosajón.

años en México. Así que me coloco siempre como un observador silencioso y un poco distanciado de esa realidad (Allemany, 2020).

Este planteamiento explica el porqué de sus temáticas centrales: el sentimiento de extranjería, la soledad y la marginación en el contexto social. Su atención suele dirigirse hacia aspectos sociales derivados de la experiencia de migrar, atajando los conflictos introspectivos, sociales y culturales derivados de esta situación.

La inclusión de Valeria Luiselli en el corpus de este TFG se debe a su reformulación de un icono del terror en México como es el fantasma. A pesar de que los elementos de terror en su novela guardan un papel secundario, su concepción de la fantasmagoría remite a la subversión de un icono clásico del género para otorgarle nuevas dimensiones acordes con la realidad moderna mexicana. Por ello, el análisis se centrará en este recurso y su vinculación con la tradición literaria mexicana expuesta en el apartado 2.6. “Contexto literario e histórico del siglo XX” (p. 13).

3.3.2. Un acercamiento a su primera novela, *Los ingravidos* (2011).

Los ingravidos se trata de una novela corta y de estructura fragmentaria, en la que Luiselli intercala las voces de una madre escritora y de un ficcionalizado Gilberto Owen con el fin de plantear un juego espacial y temporal. Por ello, la trama se articula en un vaivén constante entre los personajes, los cuales, a su vez, dividen su “yo” narrativo entre el pasado y el presente.

La obra describe la historia de una madre que vive con sus dos hijos pequeños y su marido dentro de la cotidianeidad en Ciudad de México. Debido al tiempo que consume su papel de madre, la narradora sin nombre teme no poder volver a escribir. A pesar de ello, comienza a elaborar un relato sobre los años de su estancia en Nueva York, donde trabajaba en una pequeña editorial y mantenía varias relaciones amorosas pasajeras. Por otro lado, el lector también se encuentra la perspectiva de un Gilberto Owen envejecido, el cual también cuenta sus experiencias del pasado localizadas en el barrio neoyorkino de Harlem²⁷. Entre sus recuerdos, podemos ver cómo este escritor se

²⁷ El Harlem fue un barrio de Nueva York famoso por la diversidad cultural que habían provocado sucesivas oleadas de inmigrantes. Entre la población afroamericana, se encontraba un gran porcentaje de inmigración mexicana que buscaba una oportunidad laboral. Durante el periodo de la ley seca en Estados Unidos, Harlem fue uno de los barrios donde no imperaba, por lo que fue un centro de la vida bohemia en Nueva York.

encuentra acompañado de autores como Lorca, Zukofsky o sus compañeros del grupo *Contemporáneos*²⁸.

Cada línea temporal posee su propio conflicto. En el caso de la madre, este se produce cuando el marido de la protagonista empieza a leer su novela inacabada y a cuestiona si lo escrito es ficticio o no. En este punto, la narradora comienza otra novela llamada *Filadelfia*, una autobiografía contada en primera persona por Gilberto Owen que utilizará como tapadera para continuar escribiendo. Desde la perspectiva de su “yo” pasado en Nueva York, la protagonista vive una obsesión por la literatura de Owen e intenta reivindicarlo, inventándose una falsa traducción de Zukofsky para que su pequeña editorial lo publique. En el lado de Owen, encontramos sus momentos antes de fallecer, enfermo y solo. Hasta que, llegado el arco final de la obra, comienza a relatar su juventud en Harlem, sus amistades con Lorca y sus intentos de traducir a Zukofsky para introducirse en el panorama literario de Nueva York.

La voz de ambos personajes se establece desde un “yo” fragmentado y durante la trama se observa como los dos personajes se entremezclan y se fusionan, pero, sobre todo, se convierten en fantasmas. Estos personajes sienten que desaparecen durante el mundo, y según avanza la novela sus cuerpos se desintegran para dejar solo sus voces.

La novela se estructura en cuatro niveles narrativos: a) El primero consta de una novela que escribe la narradora desde el presente sobre su juventud en Nueva York. b) En el segundo aparece como consecuencia del conflicto con su marido, lo que da lugar a la autobiografía de Owen. c) El tercero sería desde la perspectiva en primera persona de Gilberto Owen en la Filadelfia de los años 50. d) Y finalmente, un cuarto que se desarrolla cuando Owen recuerda su juventud durante los años 20 en Harlem.

Luiselli consigue entrelazar estos niveles de manera efectiva gracias a la brevedad de los fragmentos. Los niveles encajan uno dentro de otro en un *mise en abyme*²⁹, como sería típico de una novela con un componente metaficticio. El tiempo de

²⁸ El grupo de Los Contemporáneos estaba formado por jóvenes intelectuales mexicanos que participaron durante las vanguardias del siglo XX, trayendo numerosas innovaciones al campo artístico. A parte de este nombre, fueron conocidos como Grupo Ulises o Grupo sin grupo. Entre sus miembros encontramos a Gilberto Owen, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza o Roberto Montenegro entre muchos otros. Algunas de estas figuras aparecen en *Los Ingrávidos* como compañeros de Owen, aunque en apellido o con motes.

²⁹ Se trata de un término que se refiere al procedimiento narrativo de imbricar dentro de una narración otra similar o de misma temática. Suele ser comparado de manera análoga con las *matrioskas* o muñecas rusas.

la narración abarca cuatro épocas diferentes: 1920-1930, 1950, presumiblemente los 2000 y un presente difícil de concretar. Se observan tres lugares físicos donde transcurre la historia: Ciudad de México, Nueva York y Filadelfia. No obstante, la novela tiene momentos donde la temporalidad se rompe, lo que permite a la narradora y a Owen coincidir en la estación de metro pese a encontrarse en periodos temporales distintos. Lo mismo se puede entender al principio de la novela y al final, donde Owen se materializa en forma de un “consincara” (2011, p. 16) desconocido para la familia de la narradora en el presente; mientras que la madre y sus hijos se manifiestan bajo la apariencia de fantasmas y gatos en la vivienda del escritor durante los 50 (p. 140).

3.3.3. Aplicación de la categoría del “terror” a la novela de Luiselli.

Aunque *Los Ingrávidos* tenga una intención diferente a la de producir desasosiego en una primera instancia, sí contiene episodios narrativos donde se pueden aplicar constructos y terminología acorde con los principios básicos del género de terror. Como se puede intuir, el fantasma de Luiselli no sigue la tradición gótica convencional. Conforme el lector conoce la figura de Owen, más rasgos humanos se le confieren al personaje, mostrando sus sentimientos, sus conflictos y sus emociones. En este sentido, se puede detectar el costumbrismo en su forma de narrar, ya que se nos describe el día a día tanto de nuestra protagonista como de Owen, humanizando al fantasma para producir posteriormente un proceso progresivo de “desvanecimiento” a lo largo de la obra. Según asevera Luiselli en una de sus entrevistas:

Ambos narradores se van afantasmando. La idea central es que se conviertan en meras voces (...) La idea inicial del libro era pensar en qué sucedería en todos los niveles con un personaje que siente que está desapareciendo. No es que sea un fantasma, es que se va afantasmando. (...) Ya no solo me interesaba desde un plano cotidiano... ¿Cómo come una persona que siente que está desapareciendo? ¿Cómo hace el amor una persona que siente que se está desintegrando? Sobre todo, me interesaba explorarlo en el lenguaje ¿qué le pasa al lenguaje mismo cuando alguien está desapareciendo? (Revista Leemas de Gandhi, 2011).

Esta búsqueda del costumbrismo se aprecia en su utilización de los espacios. En contraste con los cronotopos de la tradición gótica, en *Los ingrávidos* se eligen ambientes de la vida urbana: un apartamento, unas oficinas (entorno laboral), los barrios repletos de bares de Harlem o las calles de Manhattan. No obstante, se encuentran contrastes a este sentido de familiaridad que pueden llegar a generar inquietud en determinados contextos dentro de la novela. Sí se expresa el desasosiego cuando este

proceso de caracterización del personaje no se ha dado todavía. Es decir, tanto el lector como la narradora se encuentran con un fantasma del cual no conocen sus intenciones:

(...) volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto. Esta vez no fue una impresión externa provocada por algo ajeno a mí, como aquella noche en el bar de Harlem, (...) sino que fue una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible (Luiselli, 2011, p. 65).

A la hora de caracterizar al fantasma como recurso en el terror, Carroll (2006)³⁰ lo define como un ente impuro, ya que este se concibe en una oposición categorial:

Para hacer un monstruo de terror —desde la perspectiva del requerimiento de impureza— basta vincular categorías distintas y/o opuestas mediante fisión o fusión. En el sentido más fundamental de la fusión y la fisión estas estructuras están destinadas a su aplicación a la organización de categorías culturales opuestas, generalmente de tipo biológico u ontológico radical como humano/reptil, vivo/muerto, etc. (p. 61).

El fantasma supone una oposición entre lo vivo y lo muerto que implica una transgresión de las concepciones culturales que tiene el receptor sobre la realidad y esto provoca inquietud³¹. Si bien según Carroll no se podría aplicar lo monstruoso en el fantasma, ya que su aspecto genera dudas acerca de su naturaleza. Es decir, estéticamente resulta complejo definir cuándo se está frente a un fantasma, ya que deja lugar a dudas sobre su dicotomía entre lo vivo y lo muerto. Sin embargo, considero que lo terrible se manifiesta en el momento en el que el receptor reconoce al fantasma como una entidad del más allá. Como dice Rosenkranz (1992):

La vida muerta, en cuanto tal no es espectral: podemos velar imperturbablemente a un cadáver. Pero si un soplo de viento moviese su sudario o el vacilar de la luz hiciese inciertos sus rasgos, entonces la idea pura y simple de la vida en lo muerto podría tener ante todo algo espectral (p. 157).

En esta novela ningún personaje identifica a Owen como fantasma, por lo que no sienten temor. La única prueba de su desaparición es su pérdida de peso y cómo no aparece en las fotografías:

Salí de la oficina más temprano y pasé a un estudio fotográfico para hacerme un retrato, nomás para ver si los demás sí me ven (...) La dueña del estudio me sienta en un banquito (...) Al cuarto intento se disculpa conmigo. No le puedo hacer su retrato, señor, le pasa a nuestro equipo. Vuelva en unos días (2011, p. 135).

³⁰ Carroll distingue los conceptos de fusión y fisión para crear monstruos. Uno propicia la combinación de dos elementos para dar lugar a un resultado monstruoso, por ejemplo, un hombre lobo; mientras que la fisión provoca una oposición, algo perceptible en el zombi que vive, pero a la vez está muerto.

³¹ Sin embargo, y como bien indica Hernández, los principios de Carroll no pueden caracterizar al fantasma como monstruoso, ya que su aspecto ha cambiado drásticamente desde su origen en la tradición gótica (2016, p. 69). No obstante, este autor defiende al fantasma como un icono del terror: “Las primeras historias de horror lo son de terror y son historias de fantasmas, el monstruo del terror es el fantasma, el muerto etéreo, el alma del más allá” (2016, p. 69).

Sin embargo, cuando la narradora advierte al fantasma de Owen, lo categoriza de “terrible” (2011, p. 135) y siente inquietud. Por ello, se entiende que la protagonista ha reconocido a Owen como un ente en la dicotomía entre vivo y muerto. Podría compararse con lo experimentado por el personaje de Casasola en *La octava plaga* (2011) de Esquinca, puesto que el periodista siente temor por los fantasmas la primera vez que los encuentra, pero una vez los identifica como benignos deja de sentir inquietud. Además, si bien se podría decir que el fantasma en este caso no supone una amenaza directa, sí existe una sensación de peligro, puesto que se establece que el proceso de desaparición puede tener implicaciones que perjudiquen la integridad física de los personajes: “¡Ten cuidado! ¡Si juegas al fantasma, en uno te conviertes!” (p. 1). Si el fantasma implica un estado de vivo y de muerto simultáneo, resulta plausible vincular la desaparición con la muerte (en un sentido físico) y, por ende, esto le aportaría el grado de amenaza que requiere la impureza³² para generar rechazo y temor.

Para finalizar este epígrafe, considero que la humanización del fantasma que presenta Luiselli podría correlacionarse con las ideas de Ordiz sobre el gótico posmoderno. Esto se debe a que, a lo largo de las últimas décadas, figuras e iconos de la tradición gótica han experimentado una subversión de sus principios convencionales. Aunque Ordiz lo ejemplifique con el vampiro, pienso que sus palabras pueden aplicarse también al fantasma, puesto que ambos pertenecen a la misma tradición y en los dos casos se ha alterado su percepción. Dice así Ordiz (2014):

No obstante, y como ocurre con otros antagonistas del imaginario gótico a lo largo del siglo pasado, el vampiro fue poco a poco perdiendo su monstruosidad (...) Se fue alejando de sus identificaciones con el propio diablo y el mal absoluto que representa. Y mientras que las ficciones del gótico contemporáneo “domesticar” a este monstruo, el vampiro se vuelve, cada vez más, una metáfora de lo que es humano, “a figure for a humanity struggling to find an identity for itself” (p. 172).

Creo que estas afirmaciones permiten establecer vínculos entre la posmodernidad y la fantasmagoría que expone Luiselli. No se concibe a estas entidades con una naturaleza maligna o vengativa, producto de acontecimientos del pasado; tampoco se entiende su regreso para resolver una tarea que queda sin terminar, como señala Leyva sobre las definiciones clásicas de esta entidad (2011, 107).

Para concluir este apartado, creo conveniente señalar un aspecto que puede relacionarse con el resto de las obras en el corpus. La muerte representa una realidad

³² Véase apartado del marco teórico 2.2. “Estrategias y fundamentos del terror-arte de Noël Carroll” (p. 8).

constante, inminente, incluso en su faceta metafórica de “muerte interior”. Owen no deja de expresar las numerosas veces que ha muerto al igual que la protagonista; esto supone una aproximación del mundo de los muertos al real hasta el punto de normalizarlo: “Caminé las cuadras de todos los días y bajé por las escaleras de la boca del metro. Tal vez me tropecé ahí y me rompí el cráneo contra el filo de las escaleras, o tal vez llegué al andén y me dejé caer a las vías” (Luiselli, 2011, p. 90). Frente a esta muerte física, se encuentra una metafísica o interior: “Tal vez me morí otra vez, como me había muerto en la azotea de Owen. Dormí la noche sosegada” (p. 40). Esta tendencia se puede relacionar con el tratamiento de la urbe que realiza Esquinca en *La octava plaga* (2011), donde la muerte se figuraba como cotidiana y marca una característica del terror posmoderno: “el final de la vida, como un concepto conocido y familiar, al que todos nos enfrentamos casi constantemente es, a la vez, un elemento extraño, ajeno, misterioso y aterrador” (Ordiz, 2014, p. 95).

3.3.4. El fantasma de la ciudad y su relación con la invisibilidad cultural.

Para hablar del significado cultural e identitario que contiene el fantasma de Luiselli, considero de gran utilidad el planteamiento de Wolfenzon (2020): “La novela juega con la idea de que la ciudad nos convierte en fantasmas” (p. 72). Este es un punto clave en el proceso de transformación de la protagonista y de Owen en entes invisibles. Líneas como “Me gustaba la idea de ser un poeta despechado en Nueva York (...). Me sentía fantasma y eso me gustaba más que nada” (2011, p. 73) se repiten a lo largo de la novela, por lo que existe una relación estrecha entre la urbe contemporánea y la fantasmagoría que expone Luiselli.

A partir de esta base sobre la urbe, se explicaría por qué el metro se articula como un lugar tan central en la novela, puesto que la protagonista y Owen solo se perciben mutuamente en este lugar. Según esta perspectiva, *Los ingravidos* expresa cómo se pierde la identidad en las grandes ciudades contemporáneas, las cuales se describen bulliciosas y con un ritmo de vida acelerado desde la perspectiva de que se muestran capaces de homogeneizar y automatizar la vida de los individuos. La idea de que los fantasmas se encuentren en el metro convierte a este lugar subterráneo en una especie de “tierra de los muertos”, lo que tendría sentido debido a que es un entorno

donde el individuo entra en un espacio transitorio junto al resto de viajeros hacia el “otro lado”. Como afirmó Marc Augé (2007):

Cotidianamente los individuos toman, como se dice, itinerarios que no pueden dejar de tomar, atados a los recuerdos que nacen de la costumbre y a veces la subvierten; los individuos rozan, ignorándola, pero presintiéndola a veces, la historia de los demás, y pasan por los caminos marcados por una memoria colectiva trivializada, cuya eficacia sólo se percibe ocasionalmente y a la distancia (p. 9).

Siguiendo este pensamiento, considero que el proceso de invisibilidad tiene varias funciones de crítica social, ya que denuncia cómo ciertas condiciones sociales pueden generar desasosiego en el inmigrante recién llegado a la gran ciudad que se siente dislocado. Siguiendo las líneas de Wolfenzon (2020): “Estas voces salen a la superficie bajo la superficie de lo que Gordon denominó «trauma histórico»” (p. 68). Considero que esto podría relacionarse con las ideas de Marc Augé (1992) y su perspectiva sobre los no-lugares: “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (p. 107). Para el antropólogo francés, la ciudad deviene un espacio homogeneizador donde se pierde el localismo y la identidad individual como producto de la sobremodernidad: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definiré un no lugar” (p. 83).

En este sentido, la novela de Luiselli muestra de qué manera el discurso hegemónico constriñe y oculta a las comunidades subalternas en un sentido cultural, aunque esto no implica su desaparición. La elección de Gilberto Owen como ente fantasmagórico puede ser una forma de mostrar cómo la cultura mexicana “ha sido pasada por alto, borrada e invisible para sus contemporáneos anglosajones” (Wolfenzon, 2020, p. 69). Según esta autora, existió una afinidad de intereses entre los escritores de vanguardia anglosajones y los poetas pertenecientes al grupo de Los Contemporáneos. Dicha afinidad procede del interés mutuo por el imagismo³³ y provocó que estos artistas participaran en la redacción de revistas de habla hispana como *Ulises*, que recopilaban o traducían estas obras en la lengua española. Sin embargo, no hubo un reconocimiento de este grupo por parte de los literatos anglosajones. Siguiendo las palabras de Luiselli en su entrevista con Wolfenzon (2020): “Había una ignorancia completa de los

³³ El imagismo se trata de una corriente literaria nacida y difundida en los Estados Unidos y el Reino Unido a principios del siglo XX. Consiste en la ruptura con la tradición de la poesía romántica a partir de obras que abogaran por el verso libre y la expresión de ideas y emociones a través de imágenes claras y precisas. Su importancia tiene representación en la obra, ya que la autora Ezra Pound, una figura clave de esta corriente, aparece mencionada por Owen de manera explícita en la novela (Luiselli, 2011, p. 90).

Contemporáneos en este mundo. Me empezó a dar vueltas en la cabeza la idea de invisibilidad de ese muy pequeño mundo mexicano, la fantasmagoría de esos poetas” (p. 70). El fantasma se convierte en un recurso idóneo para expresar este sentimiento, ya que lo mexicano no es visible en el canon literario anglosajón, aunque sin duda haya dejado su huella. Y este hecho se aplica también en el propio contexto mexicano, donde tampoco se valoró la figura de Owen como escritor.

La idea del “trauma histórico” se refuerza cuando Luiselli aporta una voz directa a ese pasado gracias al fantasma Owen. Por lo tanto, considero que este aspecto puede ser crucial a la hora de hablar de la subversión que realiza la autora, puesto que le otorga un significado genuino y original a un ente canónico de la literatura mexicana y del gótico clásico. Además, sirve como una forma de hacer recapacitar al lector sobre problemáticas que atañen a una visión inserta en una sociedad moderna cosmopolita, acelerada y globalizada; pero, sobre todo, denuncia un talante social que, en su afán modernizador e igualitario, ha omitido las aportaciones culturales de las comunidades subalternas.

3.3.5. La relación entre el fantasma y la maternidad.

En este sentido, considero que el trabajo de Licata puede servir como base para entender la relación entre el fantasma y sus capacidades expresivas en cuanto a la voz de la mujer. La figura femenina que construye Luiselli percibe su “yo” dividido entre el pasado y el presente; la maternidad y la escritura; la vida personal y su matrimonio. Aquí se desarrolla un conflicto entre la narradora y su marido, que constantemente verifica su pasado y le pregunta acerca de lo que escribe:

Todo es ficción, le digo a mi marido, pero no me cree (...) La fibra de la ficción empieza a modificar la realidad y no viceversa como debiera ser (...) El único remedio, la única forma de salvar todos los planos de la historia es cerrar una cortina y alzar otra (Luiselli, 2011, p. 63).

Esta situación puede relacionarse con los escritos de Virginia Woolf, quien se preguntaba por qué existía una escasez de autoras. Su conclusión fue que, para escribir literatura, se necesitaba un espacio personal y los medios económicos apropiados: “A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (1931, p. 4). El personaje de la madre expone su frustración al no poder escribir, siempre en busca de un momento de libertad: “Puedo escribir solo de día cuando la bebé duerme siestas a mi

lado” (Luiselli, 2011, p. 13). Este espacio personal se ve perjudicado por la responsabilidad de tener que lidiar con la educación de sus hijos, mientras que su marido también se interpone. Por eso Luiselli describe los fragmentos de esta madre como “de corto aliento” (Revista Leemas de Gandhi, 2011), ya que debe esforzarse para encontrar un momento en el que poder escribir. Esta dicotomía del tiempo, entre la ocupación de la familia y el esfuerzo por escribir, provoca un desdoblamiento. Se establecen dos narradores que a su vez se desdoblán entre el pasado y el presente, la protagonista y Owen. Por lo tanto, sería posible apreciar al fantasma de Owen como un doble de la protagonista. Esto daría sentido a la aparición de Owen en el metro en la cita anteriormente expuesta:

Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero su reflejo no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él, como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón. (Luiselli, 2011, p. 66).

Ambos narradores comienzan su historia con una selección de palabras similar. La narradora comienza con “Todo empezó en otro lugar y en otra vida (...)” (p. 11) mientras que Owen utiliza “Todo sucedió en otra ciudad y en otra vida (p. 64). Incluso referencian un libro cuyo final desearían que fuera el principio de su historia: “(Hubiera querido empezar mi historia como termina *A Moveable Feast* de Hemingway)” (p. 11) frente a “Me hubiera gustado empezar como empieza *The Crack-Up* de Fitzgerald” (p. 64).

Me gustaría hacer hincapié en el detalle del aspecto físico que recalca Licata (2020) en un artículo de la revista *Brumal* (p. 19), ya que más tarde se pueden relacionar con la unión entre el fantasma y la maternidad. Aunque los dos personajes no tienen una apariencia física idéntica, ambos comparten la flaqueza como rasgo igualitario. Sin embargo, esta flaqueza se encuentra en el pasado: “era joven, tenía las piernas fuertes y flacas” (Luiselli, 2011, p. 11) y “no podría escribir esta historia como si todavía estuviera ahí y fuera ese joven flaco y lleno de entusiasmo” (p. 64). Una vez situados en el presente de los personajes, el peso corporal cobra cada vez más importancia: “Estoy gordo (...), estoy tan gordo que hasta tengo tetas” (p. 65). Este hecho hace que tanto Owen como la protagonista adquieran una cercanía física aparte de mental (ya que ambos coinciden en intereses literarios).

En este sentido, Licata (2020) afirma: “no refleja ni representa ninguna realidad; produce su propio mundo idiosincrático. Cada uno es, por turno, original y Doble, vivo

y fantasma, y es así como la novela se liga orgánicamente al asunto con el que trata, lo ingrávido” (p. 82). Pienso que la figura del doble establecida en esta novela se vincularía a la teoría de la otredad. Según Buganza (2007): “La palabra otredad parece tratar de substancializar femeninamente al sustantivo «otro», usándose precisamente para caracterizar a lo que no es propio (o no soy yo, en última instancia)”. Esta idea se podría vincular a las palabras de Cardoso (2014), que expone una reminiscencia cortaciana del doble de Luiselli: “También la dualidad en el texto de Luiselli remite al doppelganger de *Rayuela* (1972), ese doble que camina junto y que muestra el lado oscuro, o tal vez el lado luminoso de uno mismo” (p. 83).

Una vez expuesta esta reflexión sobre el fantasma, considero que su presencia también debe vincularse a un uso tradicional debido al establecimiento del fantasma en el canon literario mexicano como forma de denuncia de la opresión que sufría la mujer. No solo por el hecho de que escritoras como Amparo Dávila o Guadalupe Dueñas también utilizaron el fantasma, sino por la idea de expresar mediante un ente generalmente ligado con las historias de terror gótico un mensaje de denuncia a la opresión de la mujer que persiste en la sociedad moderna. Incluso la idea de los fragmentos de “corto aliento” de la protagonista se podría relacionar con las escritoras de los años 50, puesto que tuvieron el impulso de escribir “cuentos de terror que describen la situación de asfixia y opresión como si fuera inherente a la familia” (Espinasa, 2015, pp. 231-232). Sin embargo, este recurso simbólico se adscribe a un pensamiento posmoderno, que subvierte las convenciones tradicionales del fantasma para otorgarle un modelo humanizado y acorde con las necesidades expresivas de la autora. Esto se aplica, tanto para reivindicar la identidad de las comunidades de migrantes en el extranjero, como para denunciar una injusticia.

3.4. México Bárbaro (2014) y *Día de Muertos*.

3.4.1. Una breve introducción a *México bárbaro* (2014).

El largometraje *México bárbaro* constituye una antología conformada por ocho cortometrajes de entre diez y quince minutos de duración. El iniciador de este proyecto fue el cineasta mexicano Lex Ortega, quien decidió reunir a directores autóctonos para dar el salto a una producción de mayor escala. No solo por el hecho de ganar visibilidad, sino también para promocionar artistas adscritos al cine de terror y potenciar el formato del cortometraje en su país. Conforme explica el propio autor:

La idea surge prácticamente por aquello a lo que me he enfrentado en mi trayectoria como director. A la fecha sólo he hecho cortometrajes y siento que este formato en ocasiones es poco valorado, su vida es mucho más corta y trasciende menos que un largometraje (Ortega, 2014).

En este sentido, fue un éxito rotundo, ya que la película llegó a estrenarse en importantes festivales internacionales como el de Sitges en España o Mórbido en México. Este tipo de cooperativas independientes fueron señaladas por Vargas (2016) como una de las explicaciones para comprender el incremento del cine fantástico y de terror en México a partir de los 2000 (p. 12). En palabras de Lex Ortega:

La intención básica era mostrar nuestro trabajo y lo que se está haciendo en México dentro del género de terror (...) impulsar nuevos talentos, que la gente conociera nuestro trabajo, el demostrar que tenemos la capacidad y sobre todo la muestra de que uniendo fuerzas se pueden crear proyectos de muy buena calidad dentro del cine nacional sin ayuda de instancias gubernamentales, o sin las reglas o requerimientos convencionales que supuestamente debe de seguir un cineasta en nuestro país (Ruelas, 2015).

Entre los directores presentes en el largometraje, se encuentran: el propio Lex Ortega, Jorge Michel Grau, Isaac Ezban, Laurette Flores Born, Ulises Guzman, Edgar Nito, Gigi Saul Guerrero y Aaron Soto. Si bien tres de estos directores, entre los que se incluye Ortega, tenían un lugar en el cine independiente mexicano con al menos un largometraje en su filmografía, el resto se presentan como recién iniciados en la materia. La mayoría de estos cineastas pertenece a la generación de los 70 y los 80, además de compartir ciertas características en cuanto a su pensamiento con los autores analizados previamente. Aspectos como la visión globalizada son mencionados por el propio Lex, por lo que las influencias del cine extranjero y la intertextualidad posmoderna se constituyen como claves para acercarse a la obra: “a estas alturas hacer algo único es

complicado, no sé si ya esté todo dicho, por ello lo interesante es hacer una amalgama de todo aquello que se está haciendo alrededor del mundo” (Ruelas, 2015).

Al tratarse de un proyecto nacional, *México bárbaro* (2014) apuesta por representar mitos, leyendas, cuentos y tradiciones del folclore mexicano, pero desde una perspectiva visceral que recoge las tendencias del cine de serie B³⁴. Por lo tanto, se encuentran referencias a la herencia prehispánica y al paisaje urbano, mezclando elementos realistas y fantásticos. El título de la película está tomado de la serie de artículos homónima *México bárbaro* (1909) de John Kenneth Turner, donde se trataban temas como la esclavitud o la opresión y una sociedad en decadencia.

La elección de *México bárbaro* (2014) en el corpus surge con el objetivo de comprobar la naturaleza del género de terror en otro medio artístico que no sea la literatura, pero que comparta la esencia narrativa, para así indagar en otros modos de representación y establecer ciertos nexos en cuanto a sus temáticas. Con ello, se busca identificar puntos comunes a partir de las convenciones del género y de su pertenencia al contexto mexicano con las obras analizadas previamente en el corpus. No se utilizarán constructos teóricos específicos de la teoría cinematográfica para analizar, en concreto, el cortometraje de terror. Se valorará desde un punto de vista filológico, atendiendo a aquellos temas narrativos y símbolos que permiten encontrar aspectos genuinos del terror mexicano. Por ello, se comprenden aspectos como los conflictos de la sociedad moderna reflejados en el terror, así como se insertan el folclore y los aspectos estructurales que se conciben como intrínsecos en la ficción de terror independientemente del medio artístico.

Debido a que cada corto posee una dirección única, considero apropiado centrar la atención a un solo corto para poder realizar un análisis más detallado. Por ello, he decidido enfocarme en el segmento que marca el final de la antología y el que aparece en las carteleras como el principal: *Día de Muertos*. Fue dirigido por la directora Gigi Saul Guerrero y su cortometraje constituye una mezcla entre el terror en su vertiente realista y la tendencia del *splatter film* americano.

³⁴ Este aspecto es mencionado por el propio Lex: “En lo personal, a mí me gusta mostrar un cine crudo, violento y explícito, ésa es la forma que uso para contar las cosas, no sé si ya sea un sello característico, pero es una manera distintiva de cada quien para abordar los temas que le interesan. Por ejemplo, a Isaac Ezban le gusta mucho la ciencia ficción y el cine de serie B” (Ruelas, 2015).

3.4.2. El terror contemporáneo y su relación con el *splatter film* en el corto *Día de Muertos*.

La trama de *Día de Muertos* coloca al espectador en un salón de *striptease* llamado La Candelaria, donde se celebra una sesión temática alrededor de la festividad que da nombre al corto. La primera secuencia muestra una calle de los suburbios de México y poco después nos introduce en el local, donde las bailarinas se preparan para el espectáculo. Todas ellas tienen claras marcas de tortura y cicatrices, por lo que se intuye que han sufrido maltrato, posiblemente a cargo de la dueña del local. De hecho, vemos una amenaza directa a la integridad física de una de ellas por parte de esta figura, por lo que el espectador entiende que están siendo forzadas a actuar. A parte de esta imagen de crueldad, el corto utiliza *flashbacks* para mostrar cómo las violaciones y la violencia machista son recurrentes por parte de los clientes. Durante la actuación, uno de los miembros del público amenaza e insulta a una de las chicas, lo que desata una cólera vengativa del resto de ellas. Finalmente, se produce una secuencia sangrienta, donde estas mujeres toman venganza y se producen toda clase de asesinatos grotescos que incluyen las mutilaciones, los disparos o los ahorcamientos

Dentro de las entrevistas con Ortega, considero que la decisión detrás del título puede ser la más interesante e ilustrativa sobre la intención con la obra. Si bien el nombre de *México bárbaro* se relaciona con la serie de artículos homónima y probablemente se eligiera por cuestiones de *marketing* local³⁵, el principal motivo por el que este director lo escogió fue porque a película no se granjearía ningún tipo de censura. Esto quiere decir que, a lo largo de la antología, la violencia extrema y el sadismo constituyen un elemento crucial para generar horror e inquietud en todos los cortos. *Día de Muertos* aprovecha el medio en el que se inscribe para mostrar estos hechos grotescos de manera gráfica sin restricción alguna. Por ello, pienso que este estilo de terror tan violento se correlaciona con las ideas de Carroll (2006) sobre el ciclo contemporáneo de terror:

Otra forma en la que el género contemporáneo de terror difiere de los ciclos precedentes es el grado de violencia gráfica. Las ficciones de terror permanentemente gravitan en torno a la violencia. Pero las variaciones contemporáneas ofrecen regularmente descripciones y representaciones gore que van más allá de lo que se encontraba en la

³⁵ Se trata de una lectura obligatoria en los colegios de México, por lo que se comprende como un elemento conocido entre el público general.

tradición. La violencia del terror contemporáneo puede que no difiera de la del pasado en cuanto a la clase, pero difiere mucho en el grado (p. 238).

Este contenido tan explícito podría analizarse a partir de los estudios de Ordiz (2014) sobre el gótico posmoderno, ya que se caracteriza la representación de la muerte de forma particular, marcando un contraste con ciclos anteriores. La autora señala cómo este periodo muestra una familiaridad y fascinación con la muerte derivados de un impulso posmoderno de representar un concepto irrepresentable (p. 96). Por ello, se produce una especie de dualidad entre lo fascinante y el miedo a la muerte, que deriva en imaginarios donde esta pierde su gravedad como tal. Como asevera Ordiz (2014):

Además de exponer lo irrepresentable, la presencia de la muerte en el gótico contemporáneo subraya la indeterminación terrorífica que le sirve al modo para evocar el miedo; el final de la vida, como un concepto conocido y familiar, al que todos nos enfrentamos casi constantemente es, a la vez, un elemento extraño, ajeno, misterioso y aterrador (p. 95).

Si bien esto explica por qué la inmortalidad supone un tema recurrente en el terror contemporáneo, algo que se demuestra a través de la popularidad de iconos como el vampiro o el zombi, también se puede aplicar a la atracción que suscita la violencia de dicha muerte. *México bárbaro* (2014) se enmarca en estas coordenadas culturales, donde la sangre y la muerte se encuentran en una estrecha relación con el fenómeno del *splatter film* americano. Este género se caracteriza por presentar imágenes que buscan impactar al espectador a través de una *carnicería*³⁶ que desacraliza la muerte y, con ello, transmite unas nociones relativistas sobre las convenciones del género de terror y la imagen del ser humano. Según afirma Carroll (2006):

A su vez, esta reducción de la persona es correlativa en ciertos aspectos de lo que los postmodernos anuncian como la «muerte del hombre». En la ficción de terror del presente una persona no es un miembro de alguna categoría ontológica privilegiada sino más bien siempre material para los molinos satánicos del género (p. 239).

Grant (2010) localiza el origen del *splatter film* en la década de los 70 con la obra de George Romero *Dawn of the Dead* (1978) y esta es considerada como uno de los pilares del género zombi en el cine moderno (p. 3). Precisamente, el origen de estas tendencias coincide con la década donde nacieron la mayoría de los directores de este proyecto, pero también la generación de Esquinca y de Chimal. Por lo tanto, se pueden establecer relaciones de pensamiento entre todos estos autores alrededor de este contexto violento en la cultura popular, así como en los efectos de la posmodernidad y

³⁶ Muchas veces, este género contiene trazas de comedia y humor negro. Esta característica se puede observar claramente en películas como el caso de *Evil Dead 2* (1987), donde la violencia es tan explícita y exagerada que produce un efecto paródico.

la globalización dentro de este género en México.

3.4.3. El imaginario de la violencia en el cine mexicano y su materialización en *Día de Muertos*.

En su tesis *Los rostros de lo oculto: una aproximación a la narrativa de Bernardo Esquinca* (2019), Leyva menciona y destaca ciertos aspectos sobre el ensayo *Carretera perdida* (2002) de Esquinca. Si bien referenció la existencia de esta obra en el apartado 3.1.1. “La figura de Bernardo Esquinca y su percepción de la ciudad” (p. 17), creo que pueden ser de utilidad algunos de los pasajes que describe este autor para identificar las influencias detrás *Día de Muertos*. Según Leyva (2019):

Su autor desarrolla temas inquietantes y escabrosos, desde la leyenda urbana de las películas snuff, donde se pagan grandes cantidades de dinero para conseguir la filmación de asesinatos reales, pasando por las masacres efectuadas por jóvenes en escuelas de los Estados Unidos; desde la mente de los asesinos seriales, el voraz andar de la tecnología, hasta los feminicidios en Ciudad Juárez que han ocurrido en los últimos años (p. 26).

Pienso que la relación intrínseca entre el contexto mexicano y el corto *Día de Muertos* no reside exactamente en los mecanismos que generan terror, pero sí en estas influencias derivadas de un contexto social convulso. Al igual que las técnicas que emplean Chimal y Esquinca para generar inquietud, *Día de Muertos* no presenta métodos que reinventen las fórmulas del terror propiamente dicho, ya que se recurre a sus estructuras tradicionales características de este género. Las atrocidades del corto se relacionan con los conceptos sobre el crimen de que expuso Todorov (2001, p. 72), puesto que el espectador es testigo de males, como el maltrato o las violaciones, que son condenados por la sociedad y que causan extrañeza.

A este factor, se le adhiere la figura del “monstruo humano” de las teorías de Foucault en este contexto realista (Foucault, 2011, p. 83) ya que existe una intención por parte de estas personas de perpetrar atrocidades con tal de ganar algún beneficio, tanto lúdico como económico. Además, las cicatrices y las secuencias del abuso sexual suponen que existe un proceso de cotidianidad que despierta lo siniestro de manera similar a como ocurría con los personajes tratados en el apartado 3.2.4. “Lo monstruoso y el terror derivado del realismo en *Los esclavos*” (p. 32).

Lo genuinamente mexicano en este corto reside en cómo se adaptan estas técnicas al contexto sociocultural. Es decir, cómo se filtran aspectos del folclore y elementos temáticos pertenecientes a su realidad como comunidad. Siguiendo las palabras de Ordiz (2014):

El análisis de esta intertextualidad gótica parece especialmente relevante en los ejemplos del modo en Hispanoamérica, donde se toman algunos elementos de una tradición esencialmente anglosajona para transformarlos y adaptarlos al propio contexto, introduciendo una temática y una serie de recursos esencialmente nativos (p. 96).

Si se tiene en cuenta lo señalado en el apartado anterior acerca del *splatter film*, considero que *Día de Muertos* deviene, esencialmente, una *mexicanización* de este modelo extranjero. Lo genuino se encuentra tanto en las influencias del imaginario local y en la creatividad del autor, así como en aquellos aspectos sociales que se reflejan en el terror y lo hacen adecuado a su contexto. Después de todo, *México bárbaro* se presenta como un proyecto nacional, por lo que parte de la identidad mexicana se debe de aprehender reflejada en su tratamiento del género. Estos elementos pueden aparecer en un mayor o menor grado dependiendo de la obra y las intenciones del autor, pero considero que representan lo que quiere decir Lex Ortega en esta entrevista:

La diferencia básica de lo que se está haciendo no solo en México, sino a nivel Iberoamérica, es el desarrollo y creatividad de las historias, porque a nivel Hollywood creo que estamos ante una falta precisamente de creatividad, algo que todos hemos ido notando a través de esta serie de reboots, remakes etc. (Ruelas, 2015).

Sin embargo, algo que une a todas las obras del corpus, de una u otra manera, es la presencia de la muerte y la violencia. Si bien el caso de Luiselli puede resultar algo distinto, ya que estos tópicos no se presentan de manera explícita siguiendo las convenciones del terror, sí que considero oportuno hablar de una subversión de recursos tradicionales del género con el fin de adaptarlos a un México moderno. Tanto Esquinca como Chimal reflejan una sociedad llena de contradicciones y donde lo real supera a la ficción, mostrando la violencia que reside en su contexto sociocultural a partir de una subversión del marco tradicional de la novela realista.

En el caso de *México bárbaro* (2014), no parece coincidencia que la temática principal sea una venganza por parte de mujeres frente al abuso y la violencia machista. Sobre todo, en un contexto como el de México, donde los feminicidios y los efectos del narcotráfico han provocado estragos y se constituyen como un problema de grandes proporciones. El cine mexicano ha representado estos aspectos con la suficiente asiduidad para poder conformar un “imaginario de la violencia”, como se puede

observar en los estudios de Murillo y de Pérez-Anzaldo. Según Pérez-Anzaldo (2014)³⁷, los feminicidios y la violencia de género se han extendido a lo largo y ancho de la mayoría de los estados en México, transmitiendo imágenes que resultan estremecedoras:

La impunidad que prevalece en México tiene que ver la violencia genérica, como sucede en el estado de Chihuahua, donde los feminicidios han sido una constante, aún antes de que Calderón promulgara la Estrategia Nacional de Seguridad con su consabida “guerra contra las drogas. (...). Lamentablemente, en lugar de haberse erradicado, se han extendido a otros estados como el Estado de México, Veracruz, Oaxaca, Morelos, etc... (p. 61).

Esta afirmación se podría relacionar con el imaginario de la violencia que identifica Murillo (2017), puesto que el cine mexicano ha mostrado muchas veces la violencia enmarcada en la guerra contra el narcotráfico. Así pues, se aprecian diversas manifestaciones de ello como: asesinatos, secuestros, abuso sexual, trata de blancas, prostitución infantil, etc. (p. 215). Estos se producen en todos los niveles: sistémico, institucional, familiar o de pareja. Pienso que en el caso de *Día de Muertos* son estas palabras de Murillo las que encapsulan y explican la realidad tras su trama de venganza:

Los personajes de tramas como éstas, sin importar el género cinematográfico, exponen esta variedad de violencias, al convertirse en víctimas y victimarios. La corporeidad de los sujetos se convierte en el tapiz donde queda labrada la violencia: la sangre derramada, el dolor, el sufrimiento, la tortura, la inmolación etc. (2017, p. 215).

No sería apropiado hablar de intenciones sociales, puesto que una obra de terror no requiere en absoluto de querer representar la realidad para operar y desconocemos³⁸ las intenciones concretas de la directora (más allá del deseo de darse a conocer y ganar visibilidad con su trabajo). Sin embargo, sí considero que *Día de Muertos* se correlaciona con las tendencias del cine mexicano y otras disciplinas (como la novela o la poesía) a representar según se ha nombrado ya “un imaginario de la violencia” que ya ha generado fenómenos específicos como el de la narcoliteratura. En este sentido, considero que se explicaría la trama de venganza y el uso de la violencia más gráfica.

Estos imaginarios fílmicos, si bien no necesitan ni lo buscan generalmente, muestran un reflejo de la violencia enmarcada en la guerra contra el narcotráfico. Se puede observar en casos como el de *México bárbaro* (2014) aquellos elementos sociales que, pese a no ser considerados como tal una clave principal a la hora de crear la obra

³⁷ Me resulta interesante que este ensayo apareciese el mismo año que el estreno de *México Bárbaro* (2014), por lo que se presta como un tema de absoluta actualidad en lo que al contexto de la película se refiere.

³⁸ Al ser una directora relativamente nueva en el panorama mexicano prácticamente no existen entrevistas o declaraciones acerca de su trabajo en *México bárbaro* (2014).

(como fue el caso de Esquinca desglosado en el apartado 3.1.4. “La relación entre la violencia y el paisaje urbano” (p. 21), sí suponen un elemento importante en el terror de una comunidad sociocultural. Por ello, considero este sustrato como un elemento crucial a la hora de diferenciar el terror mexicano el reflejo de una realidad que alteran las formas de concebir y crear dentro del género. Este hecho explicaría las palabras Carroll (2006): “Por supuesto, dicho efecto suplementario es determinante para explicar por qué, aunque el terror ha estado siempre con nosotros desde su invención, sólo emerge en ciclos de larga escala en determinadas coyunturas” (p. 495). En momentos de crisis política, económica y social, el terror resulta un método efectivo de expresión, pues permite representar la inseguridad y la vulnerabilidad³⁹ de una sociedad convulsa:

Así, pues, el terror, un género que normalmente puede atraer a un número limitado de seguidores puede despertar la atención de las masas cuando su iconografía y sus estructuras se despliegan de forma que articulen los miedos extendidos en tiempos de tensión (Carroll, 2006, p. 241).

En este último capítulo se han condensado muchas de las ideas expuestas en los apartados anteriores. Hasta cierto punto, se han podido establecer nexos que unen la obra de los autores tratados en el corpus con las características señaladas en México bárbaro (2014). Por lo tanto, si aplicamos un talante comparativo con los escritores analizados en el marco teórico, se encuentran argumentos que pueden reforzar la hipótesis del presente Trabajo de Fin de Grado.

³⁹ El propio Carroll realiza esta reflexión sobre el nacimiento de géneros como el *body horror* tras los sucesos de la Guerra de Vietnam. Como asevera en su escrito: “Al caracterizar así la deconstrucción del cuerpo en la ficción de terror contemporánea no pretendo negar que también suele relacionarse con la movilización de miedos médicos y fobias del día, pero proyectar esos miedos también encaja perfectamente como expresión de un sentido general de vulnerabilidad que parece ser una función del colapso del Imperio Americano y la cultura del individuo indómito que supuestamente garantizaba” (2006, p. 240).

4. Conclusiones.

En esta investigación, se ha podido observar que el género de terror constituye un objeto de estudio amplio y complejo. Si bien los principios que fundamentan las bases del género en México son equivalentes a los rasgos convencionales de esta categoría expuestos en el marco teórico, ha quedado expuesto cómo se moldean para suplir las necesidades expresivas de una sociedad moderna convulsa. En este sentido, se explica por qué teorías y constructos clásicos de Freud o Carroll han sido aplicados con resultados relativamente óptimos, a pesar de analizar obras publicadas en la última década.

Debido a ello, las técnicas empleadas para generar horror y terror por los autores del corpus, desde un punto de vista estrictamente teórico, no muestran aspectos genuinos propiamente dichos, puesto que radican en recursos presentes dentro de la tradición del género como: lo monstruoso, la figura del “monstruo humano” expuesto por Foucault, la teriomorfia o lo siniestro. Esto también se aprecia en sus tópicos, ya que el contagio, la representación del mal, el relato de fantasmas, o el fin de la civilización como amenaza principal también se pueden vincular a las fórmulas paradigmáticas de esta categoría; tanto pertenecientes al inventario del terror contemporáneo como al del gótico tradicional.

Sin embargo, se puede hablar de una *mexicanización* de estos recursos, así como de la apropiación de géneros relacionados con el cine de terror actual. Los artistas analizados en el corpus exponen un sincretismo que combina la rica y compleja cultura mexicana con una visión globalizada. En ello tiene un papel crucial la intertextualidad y la referencialidad de las obras, que hacen uso de técnicas empleadas en relatos canónicos como los escritos de Lovecraft para conformar un estilo propio. Se puede apreciar claramente en el corto *Día de Muertos* y el proyecto de *México bárbaro* (2014), ya que deciden aportar una base folclórica nacional a un modelo extranjero, propiciando la mezcla entre lo mexicano y lo alóctono.

El pensamiento posmoderno de estos artistas se observa en las tendencias como la humanización del monstruo o la popularidad del *splatter film* que afectan al planteamiento del género y a sus características dentro de este ámbito. Los tres autores literarios se aproximan a la narrativa de terror a partir de una transgresión de los géneros

convencionales marcados por el canon literario del siglo pasado, priorizando la experimentación. Aunque también se debe a la búsqueda de herramientas de expresión modernas que no constriñan la mentalidad de una nueva generación. Este aspecto se muestra en el fragmentarismo, los formatos breves y la utilización de elementos fantásticos en marcos realistas, los cuales no resultan acordes con los paradigmas convencionales de sus géneros.

Considero que esta búsqueda de nuevas formas de expresión y la elección de esta categoría por parte de los autores analizados puede estar motivada por la necesidad de representar conflictos y problemáticas que acontecen en la sociedad mexicana. La generación de estos artistas se encontró en un momento donde la criminalidad, la violencia, la crisis económica y los efectos de la globalización arremetían contra su país con fuerza. Por ello, creo que el terror brinda oportunidades y herramientas que permiten lidiar con el rostro oscuro de su realidad conformado a partir de hechos como la presencia del narcotráfico, la violencia machista, los secuestros o la morbosidad con que se relatan todos estos hechos desgraciados en la “nota roja” de los diarios mexicanos

El carácter explícito y gráfico del terror contemporáneo, junto con el proceso de la desacralización de la muerte y su banalización, se fusionan para crear una imagen desconectada de la realidad social compleja de México. En este sentido, la figura del “mirón” insensibilizado es aludida en numerosas ocasiones, estableciéndose para revelar un sentimiento de morbosidad que reside en una mirada externa a lo que sucede todos los días en las calles. Por ello, tanto Chimal como Esquinca hacen referencia a la teatralidad y el espectáculo del que se han impregnado estos problemas, ya sea tratando al lector como un “voyeur” o equiparándolo a las masas que se reúnen cerca de Casasola para presenciar un suicidio. En este sentido *Día de Muertos* realiza algo similar, ya que exagera la violencia en favor del entretenimiento. Es decir, expone desde el absurdo esta problemática y lo combina con un tipo de cine que de por sí representa una mentalidad posmoderna sobre la muerte del hombre y la vulnerabilidad del ser.

Así mismo, Luiselli retrata una ciudad donde la muerte se encuentra en cada esquina y, mientras tanto, lo fantástico invade la Ciudad de México de Casasola convirtiendo la urbe en un lugar donde todo lo absurdo o inverosímil es posible. Esta reflexión explicaría la utilización reiterada del “monstruo humano” y la necesidad de representar el mal inserto y escondido en la sociedad. Chimal colocaba a sus personajes

en lugares decadentes, pero que podían ser reales; cómo si estas personas monstruosas se encontrarán ahí fuera, en algún lugar de la urbe mexicana. Lo mismo ocurre en *La octava plaga* (2011), donde el narrador construye una imagen de que todo ciudadano semeja un insecto con sed de sangre. Incluso en *Día de Muertos* se aprecia esta perspectiva, pues en este cortometraje la inquietud es generada por crímenes y atrocidades cometidos por seres humanos. Se muestra también representado por el trabajo de Casasola como periodista que observa estas situaciones y a los que se añaden las constantes muertes experimentadas por los ciudadanos en *Los ingrátidos* (2011). Existe una tendencia a la representación del mal que se encuentra oculto en ambientes cotidianos como la ciudad.

Si bien la violencia supone un elemento crucial, existen otras inquietudes y contradicciones que marcan la necesidad de subvertir los recursos que aporta el terror. El fantasma de Luiselli se relaciona con la deshumanización producida por el cosmopolitismo y se vincula con las teorías de Marc Augé sobre los “no lugares”. La fantasmagoría, un recurso tradicional del terror mexicano se articula para transmitir una imagen modernizada sobre la opresión de la mujer que todavía persiste. Pero, además, contiene un fin identitario estableciéndose a modo de denuncia ante el discurso cultural hegemónico que invisibiliza a las de comunidades subalternas. Esto le otorga al género de terror una nueva dimensión, ya que supone una forma de reivindicar lo propiamente mexicano y lo que esto aporta, tanto al panorama literario autóctono como al extranjero. El proyecto de *México Bárbaro* (2014) representa esta idea, dando a conocer el terror como un espacio creativo de importancia en su país frente al resto del mundo.

Finalmente, creo importante enfatizar el valor que puede aportar un estudio sobre la ficción de terror como forma de aproximarse a la realidad sociocultural de una comunidad marcada por la muerte en su dimensión tangible y simbólica.

5. Bibliografía.

Aleman, L. (22 de octubre de 2020). Valeria Luiselli: “Mi mirada extranjeriza el mundo”. *El Mundo*.

<https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/10/22/5f903286fdddffec468b4710.html>

Álvarez, N. (2014). Los resortes de lo maravilloso en la literatura de imaginación de Alberto Chimal. En J. Ordiz (Ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)* (pp. 135-157). Bern: Peter Lang.

Álvarez, N. (2016). Conversación con escritores de la imaginación: Patricia Esteban Erlés, Alberto Chimal y Juan Jacinto Muñoz Rengel. En N. Álvarez, S. Fernández y A. Abello (Coords.), *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México* (pp. 51-68). León: Universidad de León.

Aristóteles (1994). *Poética*. Barcelona: Bosch.

Augé, M. (1992). De los lugares a los no lugares. En *Los no lugares: espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad* (pp. 81-119). Barcelona: Gredisa S.A.

Augé, M. (2007). Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana. *Contrastes: Revista cultural*, 47, pp. 101-107.

Barceló, E. (2005). La literatura fantástica de terror: un género despreciado. *Prima Littera, Revista de creación literaria*, 1, pp. 42-47.

Barceló, E. (2009). Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos. En T. López y F. Ángel Moreno (Eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica* (pp. 18-39). Madrid: Universidad Carlos III.

Bellemin, J. (2001). Notas sobre lo fantástico. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 107-140). Madrid: Arco Libros.

Bloom, C. (2012). Horror Fiction: In Search of a Definition. En D. Punter (Ed.), *A New Companion to the Gothic* (pp. 211-223). Oxford: Wiley-Blackwell.

- Buganza, J. (2007). La otredad o alteridad en el descubrimiento de América y la vigencia de la utopía lascasiana. *Razón y palabra*, 54, pp. 1-9.
- Caamaño, V. (2013). Seres monstruosos y cuerpos fragmentados: sus representaciones en dos relatos fantásticos de Alberto Chimal. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 39(1), pp. 159-178.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Madrid: Arco Libros.
- Cardoso, R. (2014). Fantasmas y sosias en “Los ingrátidos” de Valeria Luiselli. *Romance Notes*, 54, pp. 77-84.
- Carrera, M. (2015). El terror sí tiene forma, delimitación teórica de una categoría estética. En N. Álvarez y A. Abello (Coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (pp. 75-84). León: Universidad de León.
- Carroll, N. (2006). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- Casa de América. (15 de junio de 2011). Valeria Luiselli: “Todos morimos de algún modo muchas veces” [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=VDedWAMePgg&ab_channel=CasadeAm%C3%A9rica
- Chimal, A. (2009). *Los esclavos*. Ciudad de México: Editorial Almadia.
- Esquinca, B. (2011). *La octava plaga*. Ciudad de México: Ediciones B (Ficción Zeta).
- Espinasa, J. M. (2015). *Historia Mínima de la literatura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Farías, I. (22 de septiembre de 2014). Terror en la Ciudad de México. *Letras explícitas*.
<http://letraseexplicitas.mx/terror-en-la-ciudad-de-mexico/>
- Fernández, M. A. (2015). Un estudio de lo insólito en la narrativa mexicana. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía académica*, 3, pp. 1-9.

- Foucault, M. (2011). *Los anormales (Curso en el college de France (1974-1975))*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (2007). Lo Ominoso. En *Obras completas. Tomo XVII De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los lobos") y otras obras (1917-1919)* (pp. 219-253). Madrid: Amorrortu Editores España S.L.
- Gatica, P. (2020). Chimalario: integración, serialidad y coleccionismo en las 83 novelas y algunos viajes en el tiempo de Alberto Chimal. En A. Calvo y E. Álvarez (Coords.), *Microrrelato hipermedial: aproximaciones teóricas y didácticas* (pp. 117-138). Berlín: Peter Lang.
- González, K. L. (2010). Seres abyectos ¿La muerte del ser como sujeto? (aproximación a dos cuentos de Ángel Santiesteban Prats). *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 11, pp. 139-153.
- Grant, B. (2010). Screams on Screens: Paradigms of horror. En *Revista Loading... Special Issue - Thinking After Dark: Welcome to the World of Horror Video Games* 4(6), pp. 2-17.
- Grünnagel, C. (2018). Género(s) y sadomasoquismo: la novela Los esclavos de Alberto Chimal. En O. Estrada (Ed.), *Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI, iMex. Revista - México interdisciplinario/ Interdisciplinary Mexico*, 13, pp. 73-85.
- Gutiérrez, G. (2012). *Literatura mexicana del siglo XX. Estudios y apuntes*. México: Juan Pablos Editor.
- Gutiérrez, R. (2016). Lo policiaco y lo fantástico en las novelas "La octava plaga y toda la sangre" de Bernardo Esquinca. *Sincronía*, 69, pp. 143-161.
- Hernández, J. (2016). Terror estético, historia y creencia: sobre una tercera paradoja del corazón. *Revista Paideia: Revista de filosofía y didáctica filosófica*, 36(105), pp. 63-100.
- King, S. (2016). *Danza macabra*. Madrid: Editorial Almadía.

- Leyva, R. (2019). *Los rostros de lo oculto: una aproximación a la narrativa de Bernardo Esquinca*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez.
- Licata, N. (2020). Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en «Los Ingrávidos» de Valeria Luiselli. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico (Ejemplar dedicado a: Lo fantástico y sus nuevas perspectivas: narradoras hispanoamericanas y españolas (siglo XXI))*, 8(1), pp. 71-92.
- Lindero, S. (29 de noviembre de 2016). Bernardo Esquinca: el ego de los escritores me causa repulsión. *Yaconic*. <https://www.yaconic.com/bernardo-esquinca/>
- Luiselli, V. (2011). *Los Ingrávidos*. Madrid: Sexto piso.
- M. Zavala, I. (1995). Erotismo y terror: el fantasma del texto o cuando los espejos tienen manchas. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 8(2), pp. 117-128. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/erotismo-y-terror-el-fantasma-del-texto-o-cuando-los-espejos-tienen-manchas/html/bceb830a-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html
- Mesa, J. (20 de abril de 2016). 100 protagonistas de la Generación Inexistente. *Literal Magazine*. <https://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>
- Mondragón, M. (2019). El horror realista en Los esclavos. En M. Mondragón y M. Kunz, (Eds.). *Nuevas narrativas mexicanas 3. Escrituras en transformación* (pp. 63-89). Barcelona: Linkgua ediciones S.L.
- Murillo, M. (2017). Imaginarios de la violencia en el cine mexicano contemporáneo. El caso de Miss Bala, de Gerardo Naranjo. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 5(9), pp. 185-219.
- Ordiz, I. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis doctoral. Universidad de León.
- Ortega, J. L. (21 de abril de 2014). México Bárbaro se acerca... y su perpetrador, Lex Ortega, nos habla de este brutal proyecto. *Revista Cinefagia*. <https://www.revistacinefagia.com/2014/04/mexico-barbaro-se-acerca-y-su-perpetrador-lex-ortega-nos-habla-de-este-brutal-proyecto/>

- Ortega, L., Flores, L., Soto, A., Nito, E., Ezban, I., Guzman U., Saul, G. y Grau, J. M. (Dirs.) (2014) *México bárbaro*. [Film]. Yellow Films.
- Paz, M. (2019). La mirada aérea de la flâneuse: el paisaje vertical en Papeles falsos y “Swings of Harlem” de Valeria Luiselli. *Revista Letral*, 22, pp. 13-29.
- Pérez-Anzaldo, G. (2014). La violencia en la historia de México. En *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI* (pp. 37- 66). Ciudad de México: Ediciones Eón.
- Redacción AN / HG. (23 de mayo de 2017). “«Soy un escritor fiel a mis obsesiones»: Bernardo Esquinca”. *Aristegui noticias*. <http://letrasexplicitas.mx/terror-en-la-ciudad-de-mexico/>
- Revista Leemas de Gandhi. (7 de junio de 2011). *Entrevista con Valeria Luiselli* [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=rsb42Po5J8&t=614s&ab_channel=RevistaLeemasdeGandhi
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Madrid: Arco Libros.
- Rodríguez Lozano, M. y Cruz, R. (Coord.) (2019). *Hacia un nuevo siglo (1968-2012). Tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Rosenkranz, K. (1992). Lo espectral. En K. Rosenkranz *Estética de lo feo* (pp. 163-176). Madrid: ANDEMI S. L.
- Ruelas, C. (7 de mayo de 2015). Lex Ortega y su México Bárbaro, entrevistamos a uno de los directores de la antología de terror mexicano. *Tomatazos*.
<https://www.tomatazos.com/articulos/44518/Lex-Ortega-y-su-Mexico-Barbaro>
- Saul, G. (Dir.). (2014). Día de Muertos. En L. Ortega, L. Flores, A. Soto, E. Nito, I. Ezban, U. Guzman y J. M. Grau (Dirs.) *México bárbaro*. [Film]. Yellow Films.
- Todorov, T. (2001). Lo extraño y lo maravilloso. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 65-82). Madrid: Arco Libros.

- Torres, T. (2019) La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez. *CONNOTAS: Revista de crítica y teoría literarias*, 19, pp. 143-161.
- Treviño, E. (2013). Mínima textual y su máxima semántica: brevedad y espacios literarios en la obra de Alberto Chimal. *Les Ateliers du SAL*, 3, pp. 81-92.
- Vargas, J. C. (2016). Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000 - 2014 tendencias y rutas temáticas. *Historia y espacio*, 12(46), pp. 223-263.
- Villarreal, A. R. (2013). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Wolfenzon, C. (2020). *Nuevos fantasmas recorren México, Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Woolf, V. (1931). *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press.