



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

“ANÁLISIS LITERARIO DEL CUENTO DE TERROR CONTEMPORÁNEO EN EL ECUADOR”

Trabajo de investigación previo a la obtención del título de Licenciado en Ciencias de la Educación en la especialización de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales.

AUTOR

Augusto Antonio Robles Soto

DIRECTOR

Mtr. Juan Fernando Auquilla Díaz

Cuenca-Ecuador

2015



Universidad de Cuenca

RESUMEN

El cuento de terror es un relato breve que contiene una historia cuya finalidad es causar miedo en el lector. Se origina en el Siglo XVIII en Europa y se desarrolla en Norteamérica, hasta que a mediados del siglo XIX llega a Latinoamérica, lugar en donde escritores como Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones son referentes de ese tipo de narrativa. Esta investigación busca presentar y analizar el cuento de terror en el Ecuador, para lo cual se inicia desarrollando el concepto de 'terror' desde diferentes perspectivas, así como el origen y desarrollo del género de terror en el mundo y en el Ecuador para, a través de ello, poder analizar los cuentos de terror que se han escrito en las últimas décadas en el país.

En el Ecuador este género inicia con el cuento “Gaspar Blondín” (1858) de Juan Montalvo continuándolo escritores como Honorato Vázquez y Francisco Campos. Luego, en las primeras décadas del siglo XX, serán Pablo Palacio y César Dávila Andrade los encargados de desarrollar el cuento de terror gracias a su incursión en lo onírico y en el terror psicológico. El corpus que este estudio desarrolla abarca temporalmente casi un siglo y medio y está conformado por cuentos (uno por escritor) de Juan Montalvo, Honorato Vázquez, Francisco Campos, Pablo Palacio, César Dávila Andrade, Galo Enrique Silva, José Rodrigo Sánchez, Mario Conde, Ney Yépez, Gabriela Alemán y Augusto Rodríguez escogidos por presentar tres temáticas que se analizarán: tema de los aparecidos, la locura y lo ritual.

Palabras clave:

Novela gótica

Cuento de terror

Literatura fantástica

Literatura ecuatoriana

Cuento ecuatoriano



Universidad de Cuenca

ABSTRACT

The horror story, in general terms, was born and developed since the first gothic novel: "El Castillo de Otranto (1764) of Horace Walpole that presents environments, characters, and situations that are familiar for us nowadays. It was developed in Europe and North America. Then in the middle of the XIX century this style arrived to Latin America where writers as Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Juana Gorriti and currently Fernando Iwasaki are referents of the horror story. This investigation seeks to analyze the genre of horror in Ecuador. Therefore, the concept of horror has been studied from different perspectives as well as the origin and the development of the genre in the Ecuador and in the world to be able, through it, to analyze the horror stories that have been written in the country in the last decades.

In Ecuador, the horror story started with "Gaspar Blondin" written by Juan Montalvo. Then it continued with writers as Honorato Vázquez and Francisco Campos. Later in the first decades of the XX century, it would be Pablo Palacio and Cesar Davila Andrade the responsible to develop the horror story thanks to their incursion into the oneiric and the psychological side. The developed corpus of this study is comprised by stories (one for each author) of Juan Montalvo, Honorato Vázquez, Francisco Campos, Pablo Palacio, César Dávila Andrade, Galo Enrique Silva, José Rodrigo Sánchez, Mario Conde, Ney Yépez, Gabriela Alemán and Augusto Rodríguez.

Keywords:

Gothic novel

Horror story

Fantastic literature

Ecuadorian literature

Ecuadorian story



ÍNDICE DE CONTENIDO

PORTADA.....	1
RESUMEN.....	2
ABSTRACT.....	3
INDICE.....	4
CLÁUSULAS DE RESPONSABILIDAD Y DE RECONOCIMIENTO DEL DERECHO DE LA UNIVERSIDAD PARA PUBLICAR EL DOCUMENTO.....	5
DEDICATORIA.....	7
AGRADECIMIENTO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMER CAPÍTULO: TEORÍA DEL MIEDO Y LA LITERATURA GÓTICA.....	11
1.1. Terror, horror y miedo.....	11
1.2. Aspecto psicológico, social y literario del miedo.....	14
1.2.1. Aspecto psicológico.....	14
1.2.2. Aspecto social.....	16
1.2.3. Aspecto literario.....	18
1.3. La novela gótica: origen, temáticas, personajes y ambientes.....	22
1.4. De la novela gótica a la novela de terror.....	29
SEGUNDO CAPÍTULO: EL CUENTO DE TERROR: EUROPEO, NORTEAMERICANO Y LATINOAMERICANO.....	33
2.1. El cuento de terror en Europa.....	33
2.2. El cuento de terror en Norteamérica.....	36
2.3. El cuento de terror en Latinoamérica.....	39
TERCER CAPÍTULO: EL CUENTO DE TERROR EN EL ECUADOR: INICIO, PRIMEROS REPRESENTANTES Y ELEMENTOS CONSTITUTIVOS.....	42
3.1. Vampiros, fantasmas y leyendas en el cuento de terror ecuatoriano (Juan Montalvo, Honorato Vásquez y Francisco Campos).....	42
3.2. La locura y lo onírico en el cuento de terror del siglo XX (Pablo Palacio y César Dávila Andrade).....	52
CUARTO CAPÍTULO: ANÁLISIS LITERARIO DEL CUENTO DE TERROR CONTEMPORÁNEO EN EL ECUADOR.....	66
4.1. Modelo de análisis.....	66
4.2. Estructura del cuento de terror.....	66
4.3. Elementos y características del cuento de terror.....	70
4.4. Cuentos.....	72
4.4.1. Ecos Henry Bâx, Quito (1966 -).....	72
4.4.2. La mecedora José Rodrigo Sánchez, Loja (1974 -).....	75
4.4.3. Mariangula Mario Conde, Ambato (1972 -).....	80
4.4.4. Una sombra en la bruma Ney Yépez, Quito (1968 -).....	84
4.4.5. Sangre en tus ojos Gabriela Alemán, Río de Janeiro (1968 -).....	88
4.4.6. Los bebés más hermosos Augusto Rodríguez, Guayaquil (1979 -).....	92
CONCLUSIONES.....	97
RECOMENDACIONES.....	99
FUENTES CONSULTADAS.....	101



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Augusto Antonio Robles Soto, autor de la tesis "Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en el Ecuador", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ciencias de la Educación en la especialización de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 7 de julio de 2015



Augusto Antonio Robles Soto

C.I: 1103539829



Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Augusto Antonio Robles Soto, autor de la tesis "Análisis literario del cuento de terror contemporáneo en el Ecuador", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 7 de julio de 2015



Augusto Antonio Robles Soto

C.I: 1103539829



Universidad de Cuenca

Dedicatoria

Todo trabajo al que se le pone empeño conlleva frutos que se cosechan al final. Esta investigación no ha sido la excepción y sus frutos serán de todos aquellos que encuentren apoyo en el mismo; sin duda, este trabajo es para uds. y de uds. [entes de la noche].



Agradecimiento

“No hay mejor herencia que un título, todo lo material algún día se acaba, pero lo tu profesión nadie te la quita”. Gracias a mis padres, por darme excelentes valores, a mi familia por no dejarme nunca solo, a mis amigos –que a pesar de carácter-me aguantaron cinco años de carrera y aún me siguen aguantando y, no menos importante, a mis profesores por inculcarme el amor a la lectura y al conocimiento. Gracias a todos, a uds, que me hacen mejor persona cada día.



Universidad de Cuenca

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar esta investigación es importante que el lector conozca que el género de terror en el Ecuador es un tema que no se ha trabajado. Hoy en día podemos encontrar estudios sobre la literatura de ciencia ficción, relato policial y género fantástico en general pero poco o nada del género de terror. Por consiguiente existen una serie de interrogantes que este trabajo busca dar respuesta. Se busca, por ejemplo, dar respuesta a las preguntas de ¿Cómo nació el cuento de terror en el Ecuador? ¿Qué autores cultivaron este género y lo cultivan hoy en día? ¿Cuáles son las temáticas, los personajes, los ambientes en que se desarrollan las historias de terror?, entre otras.

Pero no podemos adentrarnos al estudio y análisis de los cuentos de terror en el Ecuador sin conocer el significado real del término “terror” así como la historia y desarrollo de este tipo de literatura. Por esto el primer capítulo busca presentar de forma concisa todo lo relacionado a los términos “terror”, “miedo” y “horror” así como también presentar el origen de este tipo de literatura. Sin duda el origen real es tema de discusión ya que siendo el terror un sentimiento básico en las personas es lógico pensar que, como tal, fue uno de los primeros temas de discusión y de escritura en el mundo, siendo su forma más primitiva, tal vez, el mito.

En resumidas cuentas, el hombre inventa historias que terminan por disipar sus inquietudes. Se tranquiliza rodeándose de todo un bosque de ilusiones: las fábulas, cuentos y relatos originados en esta actitud han sido múltiples y diversos. Es lo que parece querer subrayar R. Bastide cuando escribe que "el mito tiene por finalidad proporcionar seguridad" (Mannoni 154).



El capítulo dos se adentra en el cuento de terror como tal. Se busca que el lector conozca el desarrollo que sufrió el cuento de terror luego de su emancipación de la novela gótica. Se presenta los temas y los personajes que usa este tipo de literatura para que, de esta manera, se pueda comprender mejor el desarrollo del cuento de terror en el país y poder realizar el análisis final de los cuentos.

Como se mencionó al inicio, en el país no existe un estudio del cuento de terror, de su origen y desarrollo. El capítulo tres de esta investigación busca dar solución a este primer problema. Se presenta, por medio de un estudio histórico, el origen y desarrollo que el cuento de terror tuvo en el Ecuador. En este capítulo se demostrará que el cuento “Gaspar Blondín” (1858) de Juan Montalvo es el primer cuento de terror del Ecuador; además del desarrollo que este género tuvo gracias a escritores como Honorato Vásquez, Pablo Palacio, entre otros.

El cuarto capítulo comprende el análisis literario propiamente dicho. Como el lector puede apreciar, sin los tres primeros capítulos de esta investigación el análisis queda totalmente desenfocado, sin bases en que sustentarse. En este último capítulo se analizan cuentos de escritores como Gabriela Alemán, Ney Yépez, Augusto Rodríguez, entre otros.

Por último se presentan las conclusiones y recomendaciones que el desarrollo de esta investigación me ha dejado. Finalmente, y para terminar, quiero dejar constancia que los objetivos de esta investigación fueron los de presentar un estudio literario del cuento de terror en el Ecuador desde todos los factores que lo conforman así como de sus temáticas y personajes para que,



de esta manera este fragmento de nuestra literatura no se pierda y, principalmente, para deleite de todos.

PRIMER CAPÍTULO

TEORÍA DEL MIEDO Y LA LITERATURA GÓTICA

Es importante que el lector, nuevo o con algún conocimiento del tema, posea en primera instancia conciencia de las diferencias que existen entre los conceptos miedo, terror y horror así como de la influencia que ejerce el miedo en el ser humano; para lo cual desarrollaré la problemática del concepto “miedo” a través de tres categorías claves: psicológica, social y literaria. De esta forma se trata de obtener una panorámica amplia sobre lo que el miedo representa y su relación con el terror y el horror; a la vez que se expone la diferencia de estos conceptos que aún en nuestros días son usados como sinónimos por un gran número de personas. Luego, en cada una de las categorías planteadas (psicológica, social y literaria), se tratarán diversos temas relacionados con el género de terror y la visión actual que se tiene de él.

1.1 Terror, horror y miedo.

CUENTO DE TERROR Y CUENTO DE HORROR	
Los hispanohablantes diferencian el cuento de terror con el cuento de horror por los personajes y acciones que ocurren en cada uno.	Los anglosajones designan tanto al cuento de terror como al cuento de horror con un solo término; ellos lo denominan <i>Weird tiles</i>
Tabla número 1	Realizada por Augusto Antonio Robles Soto



La necesidad de diferenciar los términos planteados se origina por la existencia de cuentos de terror y de horror. Celinda Fournier escribe que el cuento gótico «es también conocido como cuento de horror. Maneja repugnancia y repulsión y no miedo como el terror» (53)¹; mientras que el cuento de terror «utiliza el miedo físico y mental a través de las situaciones o sus personajes» (53).

Aunque sean términos usados comúnmente como sinónimos, hay que tener presente que el terror es una emoción fuerte que crea en nosotros un estado de angustia por una amenaza, real o ficticia; mientras que el sentimiento de horror origina un malestar agudo provocado por hechos grotescos. El primero es un estado psicológico de intensidad media, mientras que el segundo se materializa completamente en un malestar físico, en un estado de parálisis. En *La narrativa de miedo*, Cristina Bravo realiza una interpretación de los términos terror, horror y repugnancia y su relación con el miedo; basándose para ello en el estudio del libro *Danza Macabra* de Stephen King que creo conveniente sea nuestro punto de partida.

Reconoce -escribe Bravo de King- que el terror es la emoción más pura y que intenta aterrorizar al lector, pero si no lo consigue prueba horrorizándolo y si tampoco puede, entonces opta por la repugnancia. El terror es un modelo de aprehender lo desconocido; en el horror el monstruo se muestra o describe; sus imperfecciones físicas causan una reacción física de miedo; en la repugnancia el monstruo es tan asqueroso que la reacción física es de extremo rechazo. Por lo que considera que el terror es miedo más imaginación; el horror miedo más descripción gráfica y la repugnancia es miedo más asco, retrato gráfico. (59)

Vemos que King establece tres niveles de miedo: el terror, el horror y la repugnancia. La literatura de terror latinoamericana se encuentra ubicada en el primer nivel, el terror; aunque cabe señalar que en las últimas décadas muchos

¹ Todas las citas y referencias que contiene esta investigación siguen la norma MLA vigente, con fecha 10 de Oct. Del 2014. Además se siguieron lineamientos –en lo relacionado al estilo- del *Manual de estilo* (2014) de la Universidad Andina Simón Bolívar sede en Ecuador.



escritores han experimentado al utilizar monstruos en sus obras (ciencia ficción, narrativa de terror, literatura fantástica, entre otras), detallando sus deformaciones físicas y provocando un sentimiento de repulsión que finalizará en miedo. Los términos horror y repugnancia como King especifica, se encuentran unidos a la figura del monstruo, siendo este el que origine la reacción física de miedo. Noël Carroll, citado por Cristina Bravo en *La narrativa del miedo*, considera y ubica al horror como «un género que se cristaliza alrededor del año de publicación de Frankenstein [1818] y es capaz de suscitar en el lector una cierta conmoción que denominamos horror y se manifiestas en respuestas físicas a veces automáticas, en un grado anormal de agitación» (58).

Sara Roma en “Géneros de miedo” ejemplifica estos conceptos al escribir que «Drácula, Frankenstein, el Hombre Leopardo, etc., son personajes [...] de horror, pero no de terror. Además de provocar un miedo intenso, ser crueles, dar asco y paralizar, todos tienen características inhumanas» (48); mientras que la obra de terror «está poblado por sádicos, asesinos, psicópatas, monstruos humanos que muestran su naturaleza violenta ejerciendo su sadismo» (48).

Por último se puede decir que el miedo, el sentimiento principal que constituye tanto los cuentos de terror como de horror, «es una emoción normal y universal, necesaria y adaptativa que todos experimentamos cuando nos enfrentamos a determinados estímulos tanto reales como imaginarios» (Bastidas 1), siendo en el ámbito literario estos estímulos netamente imaginarios.



Las características del miedo pueden ser tanto físicas como psicológicas.

Por ejemplo, desde el punto de vista psicológico:

la intensidad del miedo varía en función de determinadas circunstancias como la proximidad o lejanía del estímulo ansioso y de las características del mismo. Así en el caso de la fobia a los perros, la ansiedad será mayor cuando más próximo esté y mayor tamaño tenga el animal (Mardomingo 72).

En la literatura pasa algo similar a lo del ejemplo de Mardomingo. Si se hace que el monstruo o villano literario esté lejos de la doncella en apuros, el lector se encontrará más tranquilo que si el monstruo estuviera tras ella. También veremos mermado el este malestar si el monstruo tuviese unos pocos centímetros de altura a que si éste midiera dos o más metros y tuviera, además, extraordinaria fuerza. Por lo anterior intuimos que al combinar ciertos factores podemos aumentar o disminuir el miedo en el lector y también existen otros elementos, además del villano o del monstruo, que pueden generar miedo. En las personas «la muerte es uno de los temas que genera más temor, pero también pueden sentir angustia ante animales, monstruos o situaciones que perciben como potencialmente peligrosas para su propia integridad o la de su familia» (Mardomingo 68); originando así algunas temáticas y elementos que constituyen la literatura de terror.

1.2. Aspecto psicológico, social y literario del miedo.

1.2.1. Aspecto psicológico.

El miedo es un sufrimiento que produce la espera de un mal.

Sigmund Freud

El diccionario de la Real Academia Española (DRAE) en su versión virtual nos ofrece dos definiciones destacables sobre el miedo. En primer lugar se lo considera una «perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño



real o imaginario» que puede padecer un individuo y en segundo lugar como un «recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea». En realidad cuando nos enfrentamos a un hecho que amenaza con dañar nuestra integridad física padecemos ese malestar que nos exhorta a protegernos, pero ¿de qué debemos protegernos cuando estamos leyendo? ¿Qué nos amenaza? Si bien la amenaza surge de la historia en el libro, no se puede considerar como real, pero por algún motivo su existencia activa nuestro instinto de supervivencia por lo que sentimos miedo no solo de padecer realmente un mal, sino también del hecho de imaginar que lo padecemos o de poder en el futuro padecerlo.

Podemos considerar a los cuentos de terror como relatos que encierran un mal cambiante, que ha ido evolucionando y adaptándose a nuestras vidas, tal como explica Ana González al afirmar que «la historia del miedo también posee una evolución: lo sobrenatural, el monstruo, la “cosa” son peligros externos frente al terror interior representado por la locura» (219). Así vemos un miedo dual del cual las personas buscan hoy protección y que puede ser un mal externo (por ejemplo en el Medioevo se creía en la existencia de vampiros y brujas); o ,al contrario, puede ser la locura que combinada al caos y a la sinrazón la que nos atemoriza y de la que buscamos protegernos –vemos esta transición de lo externo a lo interno en las novelas *El castillo de Otranto* (1764), de corte sobrenatural, y *El retrato de Dorian Gray* (1890) que se adentra en los temores internos de las personas-. Por último hay que aclarar que el miedo moderno se traslada a lo angustioso; de esta manera Víctor Bravo en “El miedo y la literatura” escribe que «la angustia se convertirá en sentimiento definitivo de la modernidad » (15)



Palmero afirma que «la emoción del miedo es la más primitiva de las emociones» (242) siendo una idea deducible por sí misma ya que el instinto de supervivencia que se origina por ese sentimiento es innato en el ser humano y apunta a no actuar de forma impulsiva frente a un peligro latente sino, que de forma contraria, se proceda con cautela y se busque la forma de resguardar la propia integridad sobre aquello que nos amenaza. De esta manera es lógico concluir que «los más grandes miedos nacen en nuestra infancia» (Pulido 233) desembocando luego en lo siniestro. Así lo siniestro nos convirtió desde nuestros primeros años de vida en seres temerosos de todo aquello que no podemos comprender o entender y, gracias a que lo siniestro está desligado de lo cotidiano, nos produce un sentimiento de extrañeza que genera duda sobre nuestra seguridad originando en nosotros nuestro primer gran miedo: el miedo a lo desconocido.

1.2.2. Aspecto social.

El ejemplo se buscaba no sólo suscitando la conciencia de que la menor infracción corría el peligro de ser castigada, sino provocando un efecto de terror por el espectáculo del poder cayendo sobre el culpable.

Michel Foucault

Asumiendo que el miedo es innato en el ser humano es posible imaginar que la primera sociedad, etnia o tribu debió haber buscado algún tipo de protección ante los peligros que representaban los animales salvajes (tigres, osos o leones por mencionar algunos) y diversos fenómenos naturales en sus vidas creando para ello armas con las cuales protegerse.

La sociedad actual ha ido condicionando a las personas a regirse a una estructura social fija y predeterminada la cual no admite cambios radicales e



inmediatos. Los horarios, la escolarización, el trabajo y demás estándares de conducta nos han convertido en seres que reprimen sus deseos. Las normas de vestimenta así como las normas de conducta nos han sido inculcadas en la escuela o por actores que aparecen en programas de televisión o en el cine. Ver al mundo con nuestro ojos se ha vuelto una manifestación de rebeldía debido a que implica ir en contra de lo ya estipulado creando, en consecuencia, un escenario perfecto para que el miedo tenga lugar.

Un escenario compuesto por “zombis”, por seres sin pensamiento propio y de comportamiento mecánico, por seres enfermos y débiles que necesitan de medicamentos para sobrellevar su vida –ejemplo de esto se tiene en el cuento “Sangre en tus ojos” de Gabriela Alemán analizado al final de este trabajo-. Continuando esta idea Cristina Bravo en *La narrativa del miedo* añade que «también era frecuente temer a los marginados de la sociedad (parias, vagabundos, bandidos, locos...). En la actualidad ese miedo irracional se centra en enfermedades como el sida o la drogadicción» (13). De esta manera, Marco González en *Las mil caras del horror*, nos habla de un «descenso hacia el infierno interior, un viaje hacia lo oscuro del inconsciente colectivo» (7) refiriéndose a nuestro diario vivir y a la oscuridad de nuestro ser, de nuestro espíritu que se transforma y muta en un ente desagradable y oscuro, fascinante al ámbito literario.

No es necesario experimentar un mal o padecer por uno mismo un hecho violento para sentir miedo y malestar. Nuestra sociedad se ha encargado de visibilizar este hecho a través de la televisión, prensa escrita, radio e internet. No somos ajenos a las consecuencias que surgen por no acatar las normas y reglas sociales, por infringir las leyes y oponerse a la autoridad. Por



lo que tampoco somos ajenos a la infección social en la que nos encontramos y que es punto de partida para modernos cuentos y novelas de terror.

De esta manera se llega a los temas de las infecciones sociales, de la sociedad fracasada, de la anti-utopía y de asesinatos en grupo con tintes apocalípticos en donde el asesino o el monstruo, no es alguien más que nosotros mismo, que todo el sistema social enfermo y caduco. Estos temas se presencian en las novelas *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *El señor de las moscas* (1954) de William Golding, *Psicosis* (1959) de Robert Bloch, entre otras.

1.2.3. Aspecto Literario.

El último hombre sobre la tierra estaba sentado solo en una habitación. De repente, tocan a la puerta...

Fredric Brown

Antes de presentar el origen y desarrollo del género de terror es importante dejar en claro el estrecho vínculo que la esa literatura posee con el género fantástico para, en lo posterior, poder desarrollar el capítulo referente al cuento de terror latinoamericano que en su mayoría es cuento fantástico. En primer instancia se debe conocer ¿Qué es el género literario como tal y como se clasifica? ¿Qué es el género fantástico? ¿Cuáles son las diferencias entre literatura de terror y género fantástico? ¿Cuál es la relación del género fantástico y la literatura de terror? y ¿Cuál es la relación que existe entre el cuento maravilloso y la literatura de terror? «Al estudiar las obras literarias individualmente, el concepto de “género” se hace imprescindible, pero la definición de los géneros literarios ha resultado complicada desde la



Antigüedad» (Gallardo párr.² 1) siendo complicada también la tarea de categorizar una obra literaria dentro de un género concreto. Incluso me atrevería a decir que de cierta manera es una tarea irrealizable debido al gran número de elementos constitutivos que un cuento o una novela poseen, y que son piezas de estudio para su clasificación. Pulido también cree en este hecho y recalca que «se encuentran grandes dificultades al intentar agrupar una obra dentro de un determinado género, pues la mayoría de los relatos pueden pertenecer no a un solo género, sino a varios o a todos» (230).

Remitiéndonos a la acepción número cinco sobre 'género' el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) estipula que es: «cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido», presentándonos ya dos elementos de clasificación: la forma y el contenido. La forma, en primera instancia, se puede identificar de forma visual con mayor facilidad en una obra literaria clasificándola luego como narrativa, poética o dramática; pero el caso del contenido es más complicado debido a que entran muchos más elementos en juego. Con el pasar de los años se desarrollarían diversas posturas sobre género estando algunas de éstas resumidas y explicadas en “El concepto de los géneros literarios” de Elena Gallardo Paúls.

Elena Gallardo nos presenta posturas tan opuestas entre sí como la de Northrop Frye que cree en los géneros literarios y propone una clasificación «según el auditorio» (párr. 24) que tengan, o la de Benedetto Croce, que en cambio, no comparte estas ideas, y es más radical al pensar que «la obra [...]

² Las referencias sacadas de páginas web o de artículos indexados que no contengan numeración se realizan por medio de la numeración del párrafo en que conste la información.



es una e indivisible, y es absurdo introducir distinciones» (párr. 29). No nos extraña que en un mundo tan diverso existan posturas radicalmente opuestas sobre un mismo asunto; así como tampoco sorprende encontrar que en algunas clasificaciones el género fantástico no exista como tal.

Se comienza a hablar de Género Fantástico desde principios del Siglo XX y al igual que existen diversas clasificaciones de los géneros, también existen diversas definiciones de género fantástico. Al respecto Roberto Faggiani en el capítulo dos de su trabajo “Literatura Fantástica” cita a varios autores; como el caso de Pierre-Georges Castex para quien el cuento fantástico se caracteriza «por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real» (párr. 6), Roger Caillois piensa que «todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana» (párr. 4) y para Louis Vax «La narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real» (párr. 5).

Ana González Salvador escribe, citando a E. Anderson Imbert, que «a un cuento podemos calificarlo de fantástico si comprobamos en su texto que la intención del cuentista ha sido valer, como única explicación de los hechos que cuenta, la que él ofrece porque así le da la gana» (209) y por esa actitud en el escritor es que el relato posee matices fabulosos haciendo que los protagonistas aceptan como normales los hechos narrados, adentrando también al lector en este mundo extraño y a la vez normal.



González también señala que «esta literatura se desarrolla en un momento en que el Romanticismo exalta la imagen de rebeldía y la idea del mal» (216) relacionándose de esta manera con el Romanticismo Inglés y con la novela *El castillo de Otranto* (1764) debido al paralelismo en el uso de personajes contrarios a la religión, personificando el mal. Luego en España, de acuerdo a Luis Lázaro en “La narrativa inglesa de terror...”, se agregaría un «fin moralizante» (198) a este tipo de novelas, con la finalidad de evadir la censura de la que era objeto y contrario a lo que se pensaría, algunas novelas góticas no encontrarían trabas a su publicación debido a su fama y por su final moralizador, de esta manera tenemos las obras góticas: *El castillo de Otranto* (1764), *Vathek* (1782), *El vampiro* (1819) y *Melmoth el errabundo* (1820). Pero a todo esto ¿un cuento fantástico puede ser un cuento de terror?

Para responder esa pregunta es importante entender que lo «fantástico será pues fuente de terror en la medida que contenga lo desconocido (es decir lo nunca explicado en términos racionales o lo nunca experimentado vital o emocionalmente) y que, por ser desconocido, nos es, en potencia, hostil» (González A. 218). Además el «miedo será una condición del relato fantástico si consideramos que lo fantástico es malévol, lo que no implica que nos hallemos ante un relato fantástico cada vez que se exprese miedo» (González A. 218-219) estableciendo de esta manera que efectivamente un cuento de terror es un cuento fantástico pero que no todo cuento fantástico es, necesariamente, un cuento de terror. En este punto el lector ya debió caer en cuenta sobre la diversidad de perspectivas y de interrogantes que, a lo mejor, no lleguen a ser respondidas del todo en lo referente al género de terror. Porque siendo sinceros:



¿Lovecraft escribía ciencia ficción o terror, Stephen King hace suspenso u horror, *Drácula* es una novela de terror o una novela epistolar puramente romántica, los terribles sucesos del libro de Juan (el Apocalipsis) no podrían conformar una (muy simbólica) novela de horror? Es una fortuna que estas preguntas no tengan respuestas absolutas, eso nos habla primero, de que toda clasificación es subjetiva (Albarrán 1).

Por lo tanto es posible encontrar cuentos de terror dentro de otros géneros (ciencia ficción, relato policial, cuento fantástico, entre otros.). Es de esperar que en el Ecuador al ser un país que últimamente ha desarrollado el género fantástico existan algunos cuentos de terror que se los siga llamando cuentos fantásticos; pudiendo ser, como ya se expuso, de ambos tipos.

1.3. La novela gótica: origen, temáticas, personajes y ambientes.

Cristina Bravo en el prólogo de “Encuentros del miedo con la literatura” escribe que el «miedo se convierte en un tema literario desde las primeras historias orales que el hombre relata, sin embargo, su inmersión sistemática en la literatura se produce a finales del siglo XVIII cuando la oscuridad de la razón preludia la Estética Romántica» (11) obteniendo desde luego lo que hoy conocemos como «literatura de terror, que tiene su naciente expresión en la novela gótica (en *El castillo de Otranto*-1764-, de Horace Walpole, *El monje* -1794-, de Mathew G. Lewis y *Melmoth el errabundo* -1820- de Charles Maturín)» (Bravo, V. 15).

Así aparece en el siglo XVIII el género gótico en una Europa contrastada por la *Ilustración*, las guerras antimonárquicas, un anticlericalismo surgido por el apoyo de la iglesia a la monarquía y una notable desigualdad social que dieron cabida a la necesidad de cambio. De esta forma Maurice Lévy, citado por Ana González, menciona que «la novela gótica no podía surgir sino en un



contexto racionalista y en un país donde imperaba la Reforma» (209), y no solo en Inglaterra se daría este fenómeno, en Francia, Alemania y el resto de Europa ya se percibía un pensamiento marcado por la necesidad de cambio. Esta necesidad de cambio originó un nuevo movimiento cultural llamado Romanticismo; un Romanticismo que «ama las tinieblas: las tinieblas de lo irracional y las tinieblas de la tumba» (Llopis 32); dejando atrás los preceptos de orden y racionalidad vigentes para adentrarse en los sentimientos de las personas. El Romanticismo «como símbolo, introdujo en la literatura un fantástico personaje: el castillo» (Llopis 31) que será la locación por excelencia de gran parte de este tipo de novelas.

Con el Romanticismo iniciando en Inglaterra tenemos que Horace Walpole fue el precursor del género gótico con el libro *El castillo de Otranto* (1764) «considerada por muchos como la primera novela gótica de la literatura inglesa» (Lázaro 199) y por Llopis como una «novela breve y un tanto irracional» (33). Luego de Walpole se pueden citar otras novelas y autores que consolidaron la narrativa gótica, de esta manera:

En 1778 Clara Reeve publica *The old English baron, a gothic story*; en 1783 Sophia Lee escribe *The recess, or a Tale of Other Times*; pocos años después aparecen *St. Bernard's Priory, an Old English Tale* [1786] y *The Castle of Mowbray* [1788], de Mrs. Harley, por citar algunas de las novelas más conocidas. No quiero dejar de señalar que están escritas por mujeres (Llopis 33).

En el periodo de apogeo de la novela gótica (1764-1820), ciertos autores se destacaron sobre otros tal como Llopis señala y clasifica en el párrafo anterior, pero a la lista presentada debo agregar, por su valor, a otros autores que ayudaron a desarrollar el naciente género gótico, como: William Beckford con *Vathek* (1782); Ann Radcliffe con *Los misterios de Udolfo* (1794); Matthew



Gregory Lewis con *El monje* (1796); William Ireland con su novela *La Abadesa* (1899); Jan Potocki con su *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804); Mary Shelley con *Frankenstein; o, el moderno Prometeo* (1818); “El Vampiro” (1819) de John Polidori y, finalmente, se concluye el *boom* gótico con *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin.

Un dato interesante es que este tipo de literatura fue muy popular en su tiempo, pudiendo ser catalogada hoy como best-seller o novelas de masas. Y es que cada novela gótica que salía al mercado tuvo gran aceptación por el público debido, tal vez, a los temas que trataba (herejía, incesto, apariciones y asesinatos), pero con poca calidad literaria.

Al final del capítulo anterior se trató sobre la relación que tenían la literatura fantástica y literatura gótica por lo que nos es fácil comprender que algunos de los temas de la literatura fantástica puedan aparecer también en las novelas góticas; entre otras cosas debido a que la característica principal de la literatura fantástica es la aparición de elementos fantásticos, mientras que en la novela gótica además del elemento fantástico, este tiene que causar miedo. De esta manera se tiene, de acuerdo a Ana González, una lista de temas concurrentes en gran parte, por no decir en la totalidad, de cuentos y novelas de índole fantástico:

- El pacto con el demonio
- El alma en pena en busca de reposo (tema del aparecido)
- La muerte personificada
- La «cosa» indefinida e indefinible que provoca la muerte
- El vampiro
- La estatua que cobra vida
- La maldición de un brujo
- La mujer fantasma, seductora y fatal
- La inversión del orden, entre realidad y sueño
- La casa, habitación o lugar borrados en el espacio
- La detención o la repetición del tiempo (212)



Obsérvese que las temáticas presentadas corresponden al género fantástico en general, pero en las que también se tratan temas como el vampiro, el pacto con el demonio, etc. Ahora si el deseo es el de crear una historia de terror la lista puede ser reducida sustancialmente así como J. Molido, citado en “De lo fantástico y de la literatura fantástica “de Ana González, lo hace. Así tenemos:

El diablo y la brujería
La muerte, los fantasmas, los dobles y los vampiros
El monstruo y el tema de la animación de lo inerte
La relación entre sueño y realidad
Las modificaciones entre el espacio y el tiempo (212).

Desde el punto de vista religioso, además de las blasfemias que algunas novelas góticas contenían, existían otros temas prohibidos o, mejor dicho, que eran tabú en aquella época. Como ya se mencionó «se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores» (López 196). Entre estos temas está el incesto, la homosexualidad y la poligamia. El incesto está presente en *El monje* (1796) debido a que el personaje principal, Ambrosio, viola y asesina a Antonia, su hermana, aunque en un principio ambos desconocen este parentesco.

En lo concerniente a los personajes, su actuar es definido por Mariam López en “Teoría de la novela gótica” estableciendo que:

los personajes que recorren estos relatos son siempre fijos y estereotipados, “personajes marioneta”, que llamara Lovecraft, y que fueron introducidos por el creador del género, Horace Walpole. Ello se debe a que estos personajes se encuentran a expensas de la lógica narrativa que terminará no solo por caracterizarlos, sino también por determinar todas y cada una de sus actuaciones (197).



En este género, se lee en “Teoría de la novela gótica”, se reconocen cuatro tipos fijos de personajes que se encuentran presentes en las novelas del *boom* gótico y que irían variando su actuar y su relevancia con el paso de los años. En primer lugar se encuentran los «villanos» (197) o antihéroes que son los verdaderos protagonistas de las historias. El conde Drácula, el monstruo de Frankenstein, Ambrosio en *El Monje* y Montoni en *Los misterios de Udolfo* son las personificaciones del mal. Los vicios, excesos y evidente inmoralidad (a excepción del monstruo de Frankenstein que se define de forma más compleja) que estos personajes encierran los vuelven entes despreciables y diabólicos, «condenados a vivir, con clara conciencia de su culpa, en un mundo que no puede perdonarlos» (198). Por otro lado, «el caballero» (200) o héroe de la historia es otro personaje constante, siempre aparece en las novelas góticas como la contraparte del villano. Además Mariam López afirma que la bondad es una cualidad definitoria del héroe, «bondad que aparece siempre acompañada de un físico extraordinariamente agraciado, en clara oposición a la deformación que encontramos en el villano y a la que debe sumarse, asimismo, una valentía sin límites» (200).

Los antihéroes de la novela gótica, como se ha mencionado, tienen como características físicas las deformaciones, son feos y anómalos debido a que representan la maldad. Son identificables cuatro tipos de 'villanos' en las primeras novelas góticas, tales como: hombres lobo, vampiros, fantasmas y no vivos. Siguiendo con la construcción del villano gótico, Laura Romero en *De cuatro cuentos de terror a un guión terrorífico* cita a Carroll quien piensa que:

Los monstruos son considerados violaciones de la naturaleza y anormales, cosa que ponen de relieve las reacciones de los protagonistas. Estos no solamente temen a esos monstruos; los encuentran repelentes, asquerosos, repugnantes, repulsivos, e impuros. Son antinaturales en el



sentido de que son abortos metafísicos y, en consecuencia, provocan repugnancia a los personajes de ficción, y a su vez, se supone que provocarían una respuesta congruente en el público (5).

Los últimos dos personajes que intervienen en estas historias son mujeres; las cuales son también de dos tipos: primero se encuentra la heroína que será víctima y objeto de deseo del antihéroe y luego está a la que se puede establecer como su contraparte perversa de forma similar que el antihéroe posee su opuesto en el héroe. Ello se aprecia en *El monje*, con los personajes de Antonia y de Matilde, siendo la primera virtuosa y la segunda «la reencarnación del mal absoluto» (López, Teoría de... 199). Además hay que señalar que la mujer “buena” se caracteriza por ser «símbolo e imagen suprema de todas las bondades y virtudes del ser humano, tales como la belleza suma, la candidez o la virginidad» (López, Teoría de... 201) pero relegada siempre a un segundo plano debido a que la trama de las novelas góticas gira en torno de los deseos, pensamientos y acciones del antihéroe. Todos estos personajes se encuentran en la novela cumbre del género: *Los misterios de Udolfo* (1794), «en esta novela aparecen la joven cándida, la perversa tía, el amante apasionado y el malvado conde italiano» (Llopis 34) que vendrían a ser, de manera respectiva, la heroína, su némesis, el caballero y el villano.

El narrador al estar gran parte del relato dentro de la obra adopta la forma de un personaje, sea este secundario o principal, que se relaciona con el resto de actantes. Además del narrador omnisciente que aparece en el relato fantástico es importante que se utilice un narrador en primera persona debido a que, de acuerdo a Todorov citado por Mariam López, «la utilización de la primera persona es la única característica fundamental de las narraciones



fantásticas y, por tanto, de este tipo de relatos góticos» (203). También existen textos que usan un narrador testigo, para iniciar o finalizar las historias, gracias a que este otorga cierto grado de credibilidad necesaria para infundir duda y posterior temor en el lector; cosa que ocurre con facilidad cuando existe alternancia entre narradores. Sin embargo, cualquiera que fuese el narrador utilizado, este siempre deberá narrar los hechos manteniendo el hermetismo, ocultando hechos claves sin los cuales la historia perdería su misterio. Por lo tanto se convierte en:

un narrador tramposo que nos oculta lo que sabe. Finge narrar los hechos día a día, pero sitúa la acción en el pasado, con lo cual estamos ante un efecto de suspense creado por la focalización interna. Simétricamente, la narración tramposa impondrá, según sostiene este estudioso, un tipo de lectura que es la relectura, pues el lector modelo solo puede entender la historia narrada volviendo sobre sus pasos y reinterpretando las escenas que le han sido referidas (López, Teoría de... 203).

Los lugares en los que se desarrollan las acciones de la novela gótica también son conocidos. Los cementerios, castillos, bosques e iglesias fueron los escenarios típicos de ese género. Todos estos lugares emanaban cierto aire sobrenatural en el lector de hace tres siglos. La inmensa mayoría de personas fueron gente de fe con una fuerte educación religiosa a las que no se les dificultaba temer a los cementerios, bosques e iglesias debido a que eran locaciones en donde podrían reposar, o reposaban, el alma de las personas luego de fallecer.

En lo referente al espacio narrativo se lee en “Teoría de la novela gótica” que los «escritores góticos nos describen, entonces, un mundo de pesadilla donde las construcciones no cobijan, sino que encierran y donde los caminos o pasillos no conducen a ninguna parte, sino que están trazados para confundir y perder a todo aquel que los recorre» (López 204). Geográficamente los escenarios eran ingleses, españoles, italianos o alemanes, en donde el



«castillo, casi siempre en ruinas y en medio de un paisaje desolado y yermo, no domesticado y, por lo tanto, sublimemente incomprensible» (López 205), los monasterios, bosques y criptas completaban la puesta en escena. Por otro lado, el tiempo en este género «es siempre pasado, remoto y oscuro, siendo en la mayoría de las ocasiones un pasado medieval que, por lo general, nunca aparece determinado con precisión» (López 207).

Los cuentos y novelas de terror posteriores al género gótico transportarían sus personajes a lugares más familiares para el lector de hoy como: las ciudades, parques o el propio hogar y en épocas cercanas al presente o indefinidas. «El relato dura, entonces, mientras dura el misterio; cuando la realidad o la explicación se imponen, el relato llega a su fin» (López 190), regla general pero no absoluta; como por ejemplo, en el cuento de Nathaniel Hawthorne “El velo negro del pastor” en donde acabado el cuento no se revela todo el misterio que encerraba y el miedo sigue imperecedero en el lector. De esta manera completamos todos los elementos constitutivos por lo que una novela, cualquiera que sea, puede y debe clasificarse como gótica.

1.4. De la novela gótica a la novela de terror.

Son tanto los escritores románticos como los postrománticos los que darían forma a los primeros cuentos de terror. Entre estos se tiene, irónicamente, al padre de la novela realista Honoré de Balzac que escribe la novela gótica *Melmoth reconciliado* (1835) y los cuentos de terror “La misa del ateo”, “El elixir de la larga vida”, “La obra maestra desconocida”, entre otros. En cambio E.T.A Hoffman establece un elemento que se volverá fundamental en los cuentos de terror actuales: el elemento realista. Las novelas góticas basan



sus historias en lo sobrenatural, en elementos fantásticos que no tienen explicación y que ocurren porque sí; en cambio, Hoffmann piensa que «los cuentos deben ser fantásticos y realistas a la vez» (Llopis 45).

En cambio, en El Romanticismo Español no existen muchos elementos que impulsan la transición de la novela gótica a la de terror. «Teniendo en cuenta las pocas luces que tal siglo tuviera en España, se comprenderá que difícilmente podría haber engendrado movimientos reactivos compensadores [...], el varón tenía con frecuencia a gala su incultura, considerándola signo de virilidad» (Llopis 67). La clase intelectual alta, que como vemos no siempre concordará con la clase social alta, se ve obligada a emigrar a Francia para su instrucción; conociéndolos luego con el calificativo de 'afrancesados'. De esta forma, «el romanticismo español empieza en 1835 con el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Pero para entonces ya florecían en Francia los primeros postrománticos» (Llopis 70), quedando la mayor parte de su literatura romántica como imitaciones de las obras de otros países.

Norteamérica en cambio, escribe Llopis, si tuvo sus escritores de literatura gótica, el primero de ellos, que como dato curioso también fue el primer escritor profesional de los Estados Unidos, fue «Charles Brockden Brown con su novela *Wieland: or, The Transformation: An American Tale* (1798) imitación de *El Monje* (1796) de Lewis» (97). Pero como era de esperar, los castillos, monasterios y calabozos europeos les eran desconocidos a la gran mayoría de americanos, haciendo que este tipo de novelas no alcance gran popularidad. Después vendrían décadas de imitaciones de novelas góticas basadas en los grandes clásicos del género. Sin otro camino que el del lento olvido el relato gótico tuvo que cambiar para sobrevivir. Iban a pasar



escritores como Charles Brow, Nathaniel Hawthorne, Poe y Le Fanu que desarrollarían al cuento de terror y darían a las pocas novelas góticas, de ese entonces, la estocada final.

La novela de terror es la evolución de la novela gótica, con nuevos personajes, ambientes y público. Al comienzo del Siglo XX se aprecia un cambio de la literatura de terror; los castillos y los monstruos como generadores de un ambiente siniestro evolucionan y dan paso a las ciudades y a las personas para cumplir con ese fin. La literatura de terror debía cambiar para no desaparecer, debió adaptarse a las nuevas circunstancias y a su nuevo público. Público que vivía en las urbes, que en su mayoría no conocía viejos castillos ingleses, ni calabozos, ni monasterios españoles ni ningún lugar que había sido escenario de las novelas góticas; añadiendo que los hombres lobo y vampiros perdían su atractivo inicial, aunque siguen apareciendo en novelas de terror, su uso exclusivo para crear terror es muy limitado. Las temáticas que adopta son en parte de la novela gótica y en parte de la problemática del Siglo XX, «adoptando diversas formas, que van desde historias de fantasmas, vampiros y monstruos de diversos tipos hasta la novela psicológica, pasando por la ciencia ficción, la distopía y la alegoría moral» (Lázaro 197).

Uno de los temas que más se trabajó fue el terror psicológico, el cual «busca provocar el terror del espectador ya no desde las escenas explícitas y sangrientas, sino que usa el suspenso y el misterio para producir sensaciones en el espectador» (Romero 45). Lázaro en lo referente a la novela psicológica de terror³ menciona a *El señor de las moscas* (1954) de William Golding y la

³ Esta nueva temática fue muy popular en la segunda mitad del Siglo XX, en especial en el cine. Así se tiene a Roman Polanski que dirige *Repulsión* (1965), *El baile de los vampiros*



ubica en esta categoría debido a la «visión pesimista que ofrece» (228). Lo interesante de esta novela es que en ella no hay un solo monstruo gótico, ni escenarios ni hechos fantásticos notables como los fantasmas; es decir, ya no existen los elementos típicos de la novela gótica. Su fuente de terror está en el comportamiento de sus protagonistas (niños), que al verse aislados y sin autoridad aparente comienzan a ver como sus instintos más bajos florecen, estableciendo la pregunta ¿el hombre es malo por naturaleza?

De esta manera:

[...] la literatura fantástica ha sufrido una evolución en su contenido que puede hacer dudar de su permanencia. Junto con T. Todorov, podemos preguntarnos “¿qué ha sido del relato de lo sobrenatural en el siglo XX?”. La respuesta la encontramos en Sartre para quien lo fantástico no proviene de lo sobrenatural sino del hombre normal (González A. 224).

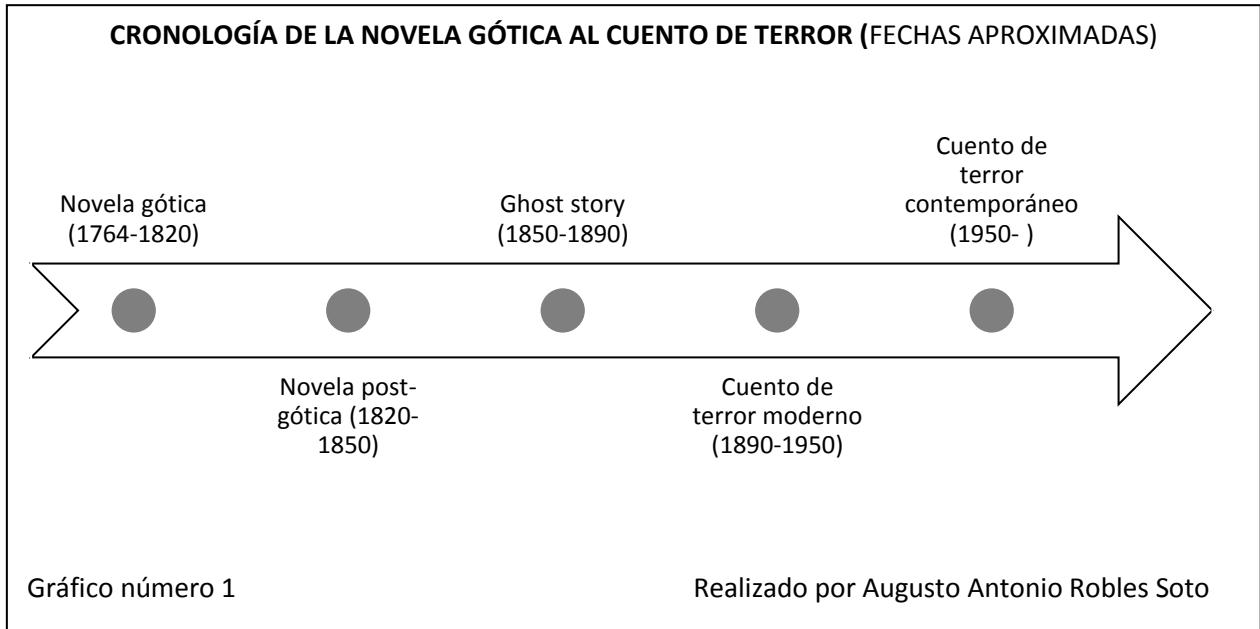
Concluiré este capítulo expresando que lo descrito fue, por así decirlo, un primer bosquejo de lo que en la actualidad se llama cuento de terror; con temáticas basadas en los mitos y leyendas autóctonas que cada región ofrece dando lugar, ya en el Siglo XX, a diversos temas que serían la base para la elaboración de novelas de terror, y luego del moderno cuento de terror. Hoy en día, escribe Víctor Bravo, «una variante de este miedo, la angustia, se convertirá en sentimiento distintivo de la modernidad» (15) por lo que no es de extrañar que muchos cuentos como: “Peso muerto”, “El cavador”, “El extraño” de Samanta Schweblin encuentren en la angustia una característica de la sociedad actual y un elemento para generar miedo en lugar de los fantasmas y monstruos tradicionales.

(1967) y El bebé de Rosemary (1968); películas que presenta personas obsesionadas, con hechos que no ocurren o no pasan del todo. Otro ejemplo de esto se lo encuentra en el gran director de suspenso Alfred Hitchcock con Psicosis (1960) [película basada en la novela homónima de Robert Bloch] con un personaje principal desquiciado abordando de este modo el tema de la locura.



SEGUNDO CAPÍTULO

EL CUENTO DE TERROR: EUROPEO, NORTEAMERICANO Y LATINOAMERICANO



2.1. El cuento de terror en Europa.

En las novelas góticas es posible encontrar relatos cortos que no son parte de la narración principal y cuya finalidad es amenizar la lectura de una novela de gran extensión con dosis pequeñas de otros hechos macabros. Se tiene que *El Quijote*, como la primera novela moderna, también es la primera obra en que se aprecia esa estructura de relatos que se interponen a la narración principal. Considerando las diferentes acepciones del término 'cuento' del Diccionario de la Real Academia Española se puede establecer al cuento en general como una composición de una extensión relativamente pequeña que posee un inicio, nudo y desenlace y que tiene, al igual que la novela, un protagonista, una acción, lugar, momento y un motivo; bien podrían considerarse como cuentos las historias intermedias que aparecen en las novelas góticas.



Cuentos góticos, si cabe esta denominación, debido a que sus elementos constitutivos son los de la novela gótica: monstruos, fantasmas, castillo, entre otros; relacionándose con esta última por ser la obra mayor que los contiene. Desarrollándose en todo el periodo del Romanticismo pero iniciando, de acuerdo a Llopis, con el relato de Daniel Defoe “La aparición de la señora Veal” (1705) que se puede considerar el último cuento de fantasmas anterior al Romanticismo (30).

El relato está escrito en forma realista, con toda clase de precisiones y referencias y da la impresión de que está basado en un hecho real. Los personajes del cuento son escépticos y no se creen lo que les relata el protagonista. Sólo al final, cuando los acontecimientos confirman el relato inverosímil, los escépticos – personajes y lectores– se sienten desconcertados. Los primeros, dentro del relato, se rinden a la evidencia; los segundos, fuera de él, no es que crean, pero sí sienten el calorillo (Llopis 30).

De esa manera se fue desarrollando paulatinamente esta serie de pequeñas historias de terror en las novelas góticas de Inglaterra, Francia y Alemania. En España se tiene que «en el seno de una novela larga -*El peregrino en su patria*, de Lope de Vega- es como aparece el primer cuento de miedo moderno de la literatura española» (Llopis 84), recalcando una vez más que los primeros relatos de terror se encontraban dentro de una novela. «Hoy en día su lectura no da miedo, pero hay que tener en cuenta que en tiempos de Lope el lector era mucho más fácil de asustar que hoy» (Llopis 84) debido a que en la actualidad la influencia del cine y la televisión ha vuelto al espectador más crítico y menos crédulo a las leyendas y tradiciones de antaño.

Habría que esperar décadas para que el cuento de terror evolucione del pasado gótico y romántico al que estaba ligado; se perfeccionaría en Norteamérica y maduraría con Poe pero sin llegar a un desarrollo completo. Llopis menciona que será en el Siglo XIX y principios del XX con un



posromanticismo moribundo y una literatura realista en boga donde encontraríamos a la *ghost story*; subgénero tan representativo de esta narrativa y real punto de quiebre del cuento de terror. La *ghost story* nace en la Inglaterra Victoriana con Joseph Sheridan Le Fanu marcando, de esta manera, un antes y un después en la literatura de terror; concediéndole otra perspectiva y otros personajes que la diferenciarían definitivamente del cuento gótico.

El relato de terror apareció con gran aparato de cadáveres y castillos, y escandalizó, espeluznó, fue leído a escondidas [...] (luego de un tiempo) lo romántico había pasado de moda, el público [...] estaba harto de una técnica envejecida que ya no conseguía despertar su *terror* [...]. El lector se había hecho también mucho más crítico [...]. Los recursos bardos del terror romántico eran demasiado predecibles y no sorprendían (Llopis 119).

Por lo tanto, en aquel entonces, el cuento de terror «sufrió su primera gran mutación y conoció un esplendor acaso nunca superado después» (Llopis 120) gracias a que se establecen las tres características fundamentales de la *ghost story*, y en consecuencia, del moderno relato de terror. La brevedad, el humorismo y el realismo son los rasgos característicos de este nuevo relato que se origina por las de buscar historias más creíbles. En primer lugar y debido a la gran extensión de la novela gótica era imposible mantener al lector asustado o en suspenso en gran parte de la narración por lo que se debió acortar la extensión hasta llegar a pequeñas historias que pudieran ser leídas en poco tiempo. El humorismo en el relato surge como reacción al relato gótico y a su «seriedad terrible que hoy en día mueve a risa [...] Para vencer el creciente escepticismo del lector, el relato tenía que hacerse escéptico también» (Llopis 121) para finalmente, elaborar cuentos con un lenguaje ático y preciso que envuelve en humor, que manifiesta en la ironía y la sátira, su improbabilidad.



2.2. El cuento de terror en Norteamérica.

El cuento de terror norteamericano también tiene su origen en El Romanticismo. En este punto hay que distinguir que El Romanticismo europeo es distinto que el americano (tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica). Para empezar este movimiento literario europeo tuvo sus peculiaridades que corresponden a la necesidad de hacer frente al Clasicismo y deseo de retorno a los sentimientos; en Norteamérica responderá a un Romanticismo en el cual la rebelión no estaría contra los suyos, sino contra los colonizadores europeos.

En el continente americano, el pasado, al que tiende todo romanticismo, eran los indios, otra raza y otra cultura que precisamente habían tenido que destruir los conquistadores para poder asentarse en el país. Por otra parte, los propios americanos que se rebelaban eran descendientes de esos conquistadores y su rebeldía iba dirigida contra el país al que debían su existencia. El pasado real de los estadounidenses era Inglaterra, pero su joven nacionalismo y la lógica más elemental les impedían añorar aquello mismo que estaban combatiendo. Esta contradicción tuvo como efecto que el romanticismo estadounidense fuese muy poco radical, tanto en lo que se refiere a conservadurismo como a rebeldía (Llopis 93-94).

Entre los primeros escritores con matices de terror están el estadounidense Nathaniel Hawthorne, pionero del cuento de terror americano; y Washington Irving que estuvo ligado al romanticismo europeo pero que influiría en los posteriores escritores norteamericanos. El cuento de Irving “Rip Van Winkle” se apega a lo sobrenatural de forma sutil debido al humorismo y a su falta de elementos terroríficos; mientras que el cuento “La leyenda de Sleepy Hollow” se apega más al terror por centrarse en la muerte y en los fantasmas.

Nathaniel Hawthorne, en cambio, hombre melancólico -escribe Llopis- nacido y criado en la puritana Nueva Inglaterra donde aún resonaban ecos de hechicería y aquelarres, de pactos con el Diablo y quema de brujas, iba a ser el fundador del cuento de terror americano gracias a la creación de ambientes y situaciones fantásticas pero «sin dejar de ser realista en la mayor parte de su



obra» (98). Esta aparente contradicción, realismo-fantasia, está presente en muchos narradores por lo que no es de extrañar encontrar cuentos de terror en escritores que no se dedican exclusivamente a ese género.

En Hawthorne se evidencia el cambio de escenario -castillo medieval- en que se desarrollan las historias. Llopis establece que el «castillo medieval no producía terror al americano porque lo desconocía y se tuvo que transmutar en la vieja casa de madera» (99) que en cambio sí era conocida; teniendo en cuenta que esa casa de madera «simboliza [...] lo antiguo, lo decrepito, el pasado muerto» (99). De esta manera Hawthorne escribe los relatos “El experimento del Dr. Heidegger”, “La hija de Rappaccini”, “El joven Goodman Brown” que constan en el libro *Twice-Told Tales* (1837).

Técnicamente hasta el siglo XIX solo existían novelas en las que aparecían relatos que identificamos como cuentos; al no ser reconocido en aquel entonces el cuento por la crítica como otro género independiente. A partir de Edgar Allan Poe se constituyó el relato corto como un género independiente deslindado de la novela.

La tradición del cuento moderno se desarrollará en el transcurso del siglo XIX y a ello contribuyeron las infinitas publicaciones que abrían sus páginas al cuento en varios países del planeta [...] pues el espacio disponible en los medios obviamente era favorable al cuento o al folletín por entregas. Eso fue lo que fortaleció al género del cuento en América, pues publicar novelas imponía la necesidad de una capacidad industrial que no existía, y requería de circuitos de distribución en librerías que en América eran y siguen siendo tan ineficientes. Por eso los periódicos fueron no sólo pioneros, sino el mejor vínculo entre autores y público (Pulido 235).

A partir de Poe ya es posible hablar de cuento de terror y no de simples relatos cortos que en su mayoría, formaban parte de una novela. «Poe logró lo que nadie había o podría haber realizado, y a él le debemos el cuento de terror moderno en su forma final y perfecta» (Lovecraft 41). Juan Herrero, en su libro, cita a Rafael Llopis en lo concerniente a las características del relato de terror



puntualizando que lo «que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable [...] que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales» (Herrero 55).

En opinión de Michael L. Burdick (1992) Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos: la muerte-pérdida de identidad individual, Doppelgänger-, trueno-naturaleza, mal tiempo, ruidos altos-, oscuridad enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público-masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros-, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales-gatos, ratas e insectos-, locura, el más terrible de los temores humanos (Llácer 16).

Como resultado, la fórmula de Poe se asemeja al desarrollo de una pesadilla. En primer lugar se produce el aislamiento del lector que corresponde, según Saliba (1990) al que sufre el individuo cuando experimenta una pesadilla, un aislamiento que se produce tanto físicamente como psíquicamente. La parte física, asociada con los límites físicos simbolizados por la catedral, castillo o similar, sirve para introducir al lector en un mundo de indefensión claustrofóbica ante los hechos narrados. A esto se suma la perspectiva del narrador en primera persona, contribuyendo a la identificación psíquica del narrador -casi siempre el protagonista, víctima principal- con el lector, que experimenta las mismas acciones relatadas. El lector sufre los estados de histeria, locura y temor a la aniquilación, en una narración que parece estar desprovista -al igual que las pesadillas- de tiempo objetivo o que, al menos, mantiene dos tiempos bien distintos, el subjetivo del personaje y el objetivo de la acción externa a éste (Llácer 17).

De esta manera Poe escribe algunos de los cuentos de terror más famosos del género como “La caída de la casa Usher” (1839), “Retrato oval” (1842), “El corazón delator” (1843), “El cuervo” (1845), entre otros. Allan Poe se ha convertido en sinónimo de terror gracias a sus relatos pero hay que especificar que “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) es una «obra catalogable en los dos géneros» (López 189): el de terror y en el género policial; siendo este cuento otro claro ejemplo de la imposibilidad de clasificar todos las obras literarias dentro de un género específico.



2.3. El cuento de terror en Latinoamérica.

Las novelas y cuentos en Latinoamérica inician como imitaciones de otras obras literarias europeas hasta muy entrado el Posromanticismo y hasta el comienzo de Las Vanguardias. Establecido el cuento de terror en Norteamérica y teniendo como referente a Poe era cuestión de tiempo para que nuestros escritores comiencen a incursionar en este género. Cristina Bravo en “Encuentros del miedo con la literatura” escribe que «el miedo en Hispanoamérica como en otros países comienza siendo un relato oral, casi siempre basado en un motivo folklórico que luego se materializa en un relato escrito» (12), de esta manera se sustituirán los escenarios y paisajes europeos en paisajes y escenarios americanos a la vez que nuestros escritores obtendrían su fuente de inspiración en las leyendas y tradiciones autóctonas; visibilizando nuestro mundo y sus costumbres.

Desde un marco temporal se establece que el cuento de terror en Latinoamérica nace hace dos siglos, específicamente en «el siglo XIX aparecen los primeros cuentos bajo el auspicio del maltrecho Romanticismo, Juan Montalvo, Juana M^a Gorriti describen seres fantasmáticos [...] pero su carácter excesivamente moralista suele describir el efecto atemorizante» (Bravo Cristina, Encuentros del miedo... 12); efecto que es finalidad en los cuentos góticos y un elemento más en los cuentos de terror. Para muchos autores «Juan Montalvo es el autor del cuento fantástico hispanoamericano más antiguo del cual tengamos noticia: *Gaspar Blondín*» (Hahn 23), pero antes que Montalvo hay que mencionar a Fermín Toro como el primer escrito latinoamericano en incursionar en el ámbito fantástico. De esta manera Pulido escribe que:



“La viuda de Corinto” [...] de Fermín Toro [...] relato, publicado en la hoja periódica *El Liberal*, el 25 de julio de 1837, [...] abriría la narrativa fantástica en el continente latinoamericano; sigue a esta narrativa “Gaspar Blondín” (1858), de Juan Montalvo, una historia que alude indudablemente a un cuento de vampiros (235).

Juan Montalvo es un referente latinoamericano de la narrativa de terror, si bien Fermín Toro y tal vez otros escritores antes que él publicaron historias de índole fantástica, en Montalvo se aprecia de forma clara la relación fantasía-terror teniendo a Los Andes como escenario. Montalvo en su cuento “Gaspar Blondín” (1858) comienza a relatar hechos insólitos: vampiros, transformaciones, etc., presentando de esta manera un cuento de terror en que ya no está presente gran parte del bagaje gótico. Luego de Montalvo varios escritores incursionarían también en este género; así Pulido señala

“El sello maldito” (1873), “La danza de los muertos” (1873) y “Tristán Cataletto” (1893), de Julio Calcaño; “Los espectros que son y un espectro que ya va a ser” (1877), de Cecilio Acosta; “La protesta de la musa” (1890), del colombiano José Asunción Silva, relato en el que la fantasía juega con el horror y la risa; “La caverna del diablo” (1893), de José Heriberto García de Quevedo; así como “Calaveras y Metencardiasas” (1896), de Nicanor Bolet Peraza; “Los muertos hablan” y “Proezas de un muerto” (1897), de José María Manrique. Cabe resaltar el aporte del tachirense Luis López Méndez con “La Balada de los muertos”, “El último sueño” y “El beso del espectro” (1891); y “El Asesinato de Palma Sola”, de Rafael Delgado (1902), que nos traslada a Poe en cuentos como “El Corazón Delator” y “Los asesinatos en la Calle Morgue”. Recuérdese que un venezolano, Juan Antonio Pérez Bonalde, traduce “El Cuervo”, por lo que Poe no fue desconocido en el siglo XIX en el continente (236).

Teniendo ahora un panorama amplio de autores, circunstancias y motivaciones que formarían los primeros cuentos de miedo podemos acercarnos a los temas más usuales en este tipo de relatos. Por lo cual Pulido realiza una lista de escritores y de algunas temáticas que ellos desarrollaron en el ámbito del cuento de terror:

[...] se empieza a recuperar la imagen del vampiro o “no muerto” en autores como Juan Montalvo, Julio Calcaño y Luis López Méndez. A finales del siglo XIX encontramos la presencia de la muerte y la locura asesina en Horacio Quiroga, así mismo en el contexto de la santería la máscara del Palo Mayombe, en los textos de Lydia Cabrera y Fernando Ortiz; también la imagen



del zombi en Alfred Métraux, Roger Bastide, Wade Davis, Robert Bloch, William Seabrook, Inés Wallace o Jesús Palacios, entre otros. La ciudad también servirá como espacio del terror a Felisberto Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Salvador Garmendia (234).

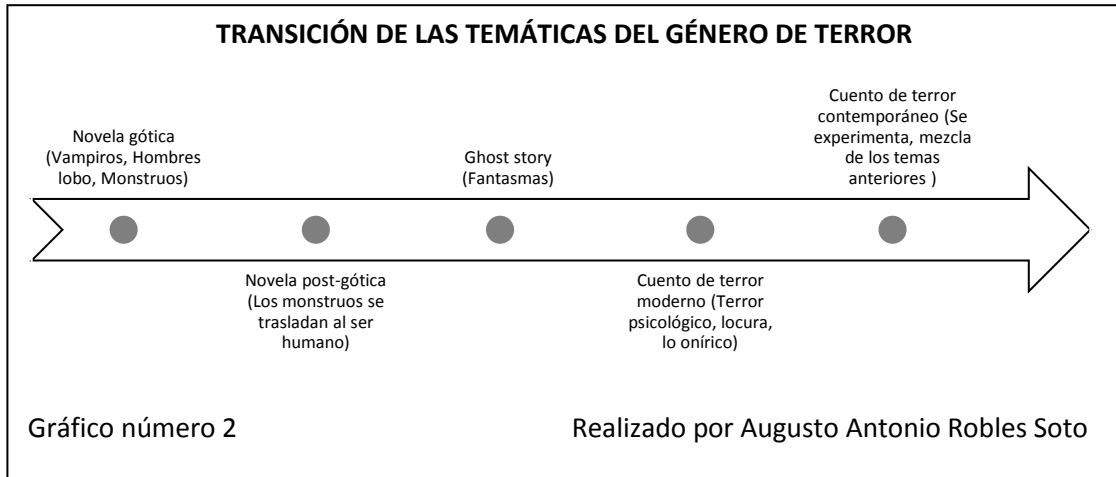
De esta manera Cristina Bravo en la presentación de “Encuentros del miedo con la literatura” nos dice que «tendremos que esperar al Modernismo para introducirnos en los territorios del miedo, fundamentalmente fantástico [...] Pero en el Siglo XX desarrolla otras historias. En la actualidad el miedo no viene de afuera, está a nuestro lado» (12) y esto se presencia en multitud de cuentos de principios del siglo XX. Este nuevo elemento está presente en Rubén Darío y Leopoldo López. El primero «nos presenta a “Ampusas” que persiguen a estudiantes por las angostas calles de Toledo en “La Larva” o madrastras vampíricas como la de “Thanatopia”» (Bravo Cristina, Encuentros del... 12). Mientras que en Leopoldo Lugones encontramos «plantas mortíferas» en su cuento “Viola Acherontia”.

En el Siglo XX los monstruos fantásticos dejaron de asustar a las personas cuando sintieron la crueldad del propio ser humano al estar expectantes a un posible holocausto nuclear. Ya no se creía en los vampiros, hombres lobo u otros seres demoniacos después de haber vivido los horrores de la Primera y Segunda Gran Guerra. Y es en este momento donde, escribe Ana González, «la historia del miedo también conoce una evolución: lo sobrenatural, el monstruo, la “cosa” son peligros exteriores frente al terror interior representado por la locura. Lo inadmisibles residirá en las pesadillas y en los delirios» (219) y es que «el fantasma ha cedido su sitio al muerto viviente (el vampiro), y, más tarde, se interioriza (la locura, la alucinación)» (González, A 220) marcando el punto de partida de los cuentos de terror del Siglo XX.

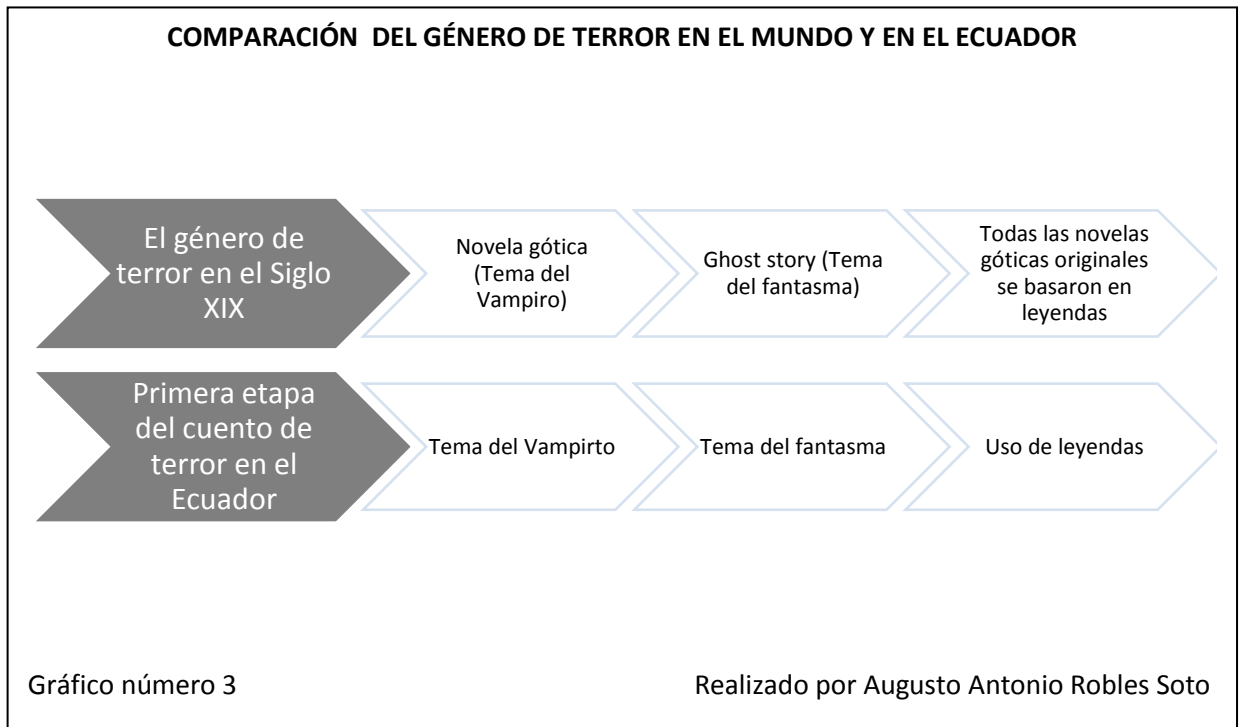


TERCER CAPÍTULO

EL CUENTO DE TERROR EN EL ECUADOR: INICIO, PRIMEROS REPRESENTANTES, ELEMENTOS CONSTITUTIVOS



3.1. Vampiros, fantasmas y leyendas en el cuento de terror ecuatoriano (Juan Montalvo, Honorato Vásquez y Francisco Campos).





Hablar de literatura ecuatoriana es hablar de Ecuador como tal. La República del Ecuador nace en 1830, época que literariamente se relaciona con el Romanticismo. También encontramos que en el país y en el continente en general, aún se encuentra vigente el espíritu independentista y el activismo político es fuerte entre los intelectuales de la época.

Junto a la explosión romántica, otro rasgo devendrá distintivo de la literatura de la época, un rasgo análogo a lo que sucederá con el pensamiento político y sus secuelas en las modificaciones estructurales de la sociedad ecuatoriana a lo largo de los siglos XIX y XX (Proaño 27-28).

Es importante nombrar, antes que los cuentos góticos ecuatorianos, a cuentos que del Romanticismo poseen relación con la novela gótica, así como la finalidad que tenían. A Juan León Mera, por ejemplo, se lo ha encasillado en la ciencia ficción por su cuento “Aventuras de una Pulga contadas por ella misma” (1886), pero también incursionó en temas fácilmente reconocibles en las novelas góticas, por ejemplo en “El médico de la muerte” vemos que el médico «había devuelto la vida a un hombre cosiéndole la cabeza que tenía amputada» (Gálvez párr.18), o en “Desde el infierno”, el médico del relato anterior regresa del infierno a la tierra para contarle a Pepe Tijeras, personaje principal de la historia, «los secretos del averno, en el que, lógicamente, todo está encaminado a extender el poder del mal sobre la tierra» (Gálvez párr. 19). Pese a lo anterior, la finalidad del narrador no fue causar miedo, recordando el ferviente ambiente político de aquel entonces. Es lógico pensar que en estos cuentos «el narrador ataca a la prensa sensacionalista que ofrece las noticias sin contrastar su veracidad» (Gálvez párr. 19), y cuya conclusión final será que «cada cual se defienda como pueda, no demos armas a quienes pueden no merecerlas» (Gálvez párr. 18); notando tintes claramente políticos antes que lúdicos.



El tema político estaba en boga en aquel entonces. Muchos escritos tenían esa finalidad, incluso los literarios, como ya se vio. «Un dato curioso, que anota Irmtrud König, es que el acervo existente, las leyendas indígenas y populares, no son tomadas en cuenta en América como ocurre en el caso europeo» (Toro 46). En Juan Montalvo, escritor que nos interesa, se observa que «se hizo de las influencias de la Francia a donde viajó y es allí donde precisamente estaba en plena boga E.T.A. Hoffman» (Toro 48), pudiendo incursionar, sin temor, en un género de poca 'calidad' y para el cual no daba cabida la problemática socio-política del Ecuador de finales del Siglo XIX.

En “Gaspar Blondín” (1858) encontramos, indudablemente, un cuento de terror gótico. Le recuerdo al lector que el cuento gótico, como lo denominé y se analizó en capítulos anteriores, es la primera expresión de lo que será el cuento de terror. Este tipo de relatos aparecen de forma intercalada en las novelas góticas y es de ellas que adoptan sus elementos característicos (ambientes exóticos europeos, personajes monstruosos, sucesos insólitos y acciones horribles que en su mayoría terminan con la muerte). Este relato de Montalvo, al ser escrito en París en 1858, es relativamente moderno con relación al tradicional relato gótico. En “Gaspar Blondín” ya se aprecia independencia sobre la novela gótica y su falta de justificación moral, o moraleja, común en las leyendas de las cuales se basaban los relatos góticos originales.

Cabe señalar que en el cuento original, que aparece en *El Cosmopolita* el 6 de Agosto de 1858, aparece un pie de página aclarando que el cuento se produce «“bajo el influjo de una larga calentura”, y se advierte que: “Cosas compuestas en la cama por un delirante deben tenerse antes por ensueños”»



(Hahn 29). Esta aclaración tiene como finalidad la de eximirse «de cualquier responsabilidad frente a los lectores que podrían haber tomado los hechos como reales, en un periodo en que el cuadro de costumbres, la crónica de viajes y el cuento literario no delimitaban aún sus respectivas fronteras» (Hahn 30).

El cuento de Montalvo, “Gaspar Blondín”, trata sobre los hechos terroríficos que le acontecen a un personaje homónimo, el cual será acusado de matar a su esposa y condenado a morir en la horca, o eso es lo que se cree. El relato se narra siempre en primera persona, primero el forastero y después el dueño de la posada cuenta la historia, obteniendo de esta manera lo que Kayser, citado por Hahn, denomina “narración enmarcada”, forma narrativa en la cual «el autor se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración» (30); creando así el efecto de realidad.

José de Piérola considera que el «efecto de realidad» (párr. 7) de Roland Barthes se lo puede entender como aquellos detalles que el escritor incluye en el texto para darnos la impresión de que lo que leemos es real. Éste se encuentra al comienzo del cuento y en la narración enmarcada que, escribe Hahn, «tiene un doble carácter: es relato y meta-relato» (32). Es relato cuando el posadero cuenta su historia vivida con Blondín y meta-relato cuando cuenta lo que escuchó a otros decir de Blondín. El relato del posadero, provisto de elementos fantásticos, es en cierto grado creíble por el lector; la duda surge en el meta-relato, lo que el posadero escuchó y que contiene gran cantidad de elementos increíbles. Montalvo resuelve este hecho haciendo que Blondín, al final de la historia, sea parte de los que escuchan el relato; elevando a los



oyentes «de golpe a la categoría de testigos presenciales de la historia» (Hahn 33), y dejando al lector perplejo.

Otro elemento que aparece reiteradamente en este tipo de cuentos es el desarrollado por Óscar Hahn en su libro *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* como «presagios negativos» (34). Los presagios negativos se los puede interpretar como los detalles que da el autor para insinuar el rumbo funesto que tomará la historia. Las expresiones que contienen presagios negativos en esta historia son: noche tempestuosa, ruido funesto, naturaleza amenazadora, entre otros. Otro elemento, el sexual, también está presente en este relato. Guillermo Cordero cita a Todorov cuando escribe que el actuar del diablo, o del mal en general, en las personas produce «el deseo como tentación sensual, “el deseo, que ya nada puede detener”» (29); deseo que se muestra en Blondín cuando el personaje rapta a una niña para -según se deduce del cuento- sirva de sacrificio para su amada. Finalmente, el último suceso que será el encargado de asustar al crédulo lector de aquella época, se encuentra en el párrafo final; cuando el dueño de la posada reconoce a uno de sus huéspedes como Gaspar Blondín, la persona que supuestamente habían ahorcado dos meses antes.

Además de Blondín, hay que señalar en Montalvo otros cuentos de índole fantástico-terrorífico que sin ser cuentos de terror en su concepción moderna, si pueden entrar en la categoría que establecí con anterioridad de 'cuentos góticos'. El primero al que quiero referirme, al no poseer un título en el escrito original, se lo conoce como “Cuentos Fantásticos” (). En ese relato se puede encontrar locaciones Europeas (Barcelona y otras más) en las cuales se desarrollan los hechos narrados en una noche oscura. Además, en el relato se



aprecia la presencia de dos narradores: testigo y protagonista, que matizan y crean la estructura testimonial del cuento; por último, el hecho fantástico-terrorífico se encuentra en la cruel muerte y 'milagroso' regreso del protagonista recordándonos, en cierta medida, al cuento "Pata de Mono" (1902) de W. W. Jacob. También siguen esta línea otros cuentos de Montalvo como "Comunicación con los espíritus. Carta de Francia" y "Las ruinas", en cuyas páginas se encuentran fantasmas, castillos, hechos terroríficos y demás elementos góticos. Por lo que creo justo otorgar a Juan Montalvo el título de 'el primer escritor de terror en el Ecuador'.

Continuado con el estudio de las primeras obras literarias de terror en el Ecuador tenemos el cuento "El desencanto de la hermosura" (1898) de Honorato Vásquez. Vásquez es reconocido principalmente por su obra lingüística y poética, siendo en la narrativa los cuentos con temática navideña sus obras más conocidas. De esta forma, no encontramos muchos estudios sobre "El desencanto de la hermosura", pero los pocos que se tienen, como el caso del estudio introductorio de Hernán Rodríguez, lo clasifican como «cuento de misterio y miedo» (13). El cuento está claramente dividido en tres partes que son: presentación de los personajes y juramento de amor de los protagonistas sin mayores incidencias, retorno del pretendiente y construcción del espacio terrorífico y, finalmente, narración de los hechos fantásticos que el pretendiente vivió y que se le ocultaron al lector. La trama del cuento "El desencanto de la hermosura" gira en torno al juramento de amor eterno entre Teresa Fuentes, dama célebre, y el novel marino Ricardo de Armendáriz que por causas ajenas a él se ve obligado a marcharse de la ciudad y, posteriormente a su retorno será víctima de un hecho espeluznante.



Esta historia, a diferencia con “Gaspar Blondín”, está escrita en su mayoría en tercera persona por lo que el escritor intenta lograr, de cierto modo, el realismo en la obra mediante el uso de precisiones históricas y detalles minuciosos que otorgan la apariencia de crónica a la historia. De esta manera, tenemos construcciones textuales como: «A fines del siglo XVI, cuando estas tierras de América eran visitadas continuamente por bizarros caballeros españoles, ansiosos de oro y de aventuras» (Vásquez 40), o en «Teresa Fuentes, que tal se llamaba, era una joven de diecinueve años, de nevada tez y negros y rasgados ojos; hija de padre y madre peninsular [...] Versátil de carácter y de índole juguetona y traviesa; era el tipo acabado de las bellezas de Andalucía» (Vásquez 40), que dotan de realismo al cuento.

Los presagios negativos se los encuentra en la segunda parte la historia. Recordemos que aquellos están presentes en el análisis que Hahn realiza al cuento “Gaspar Blondín”, convirtiéndose en una constante en el cuento de terror. Así tenemos, en la segunda parte, frases como: «un joven desconocido, caballero en una corpulenta mula, entraba a Quito a eso de las diez de la noche, en medio de una horrorosa tempestad, que parecía que inundaba el mundo» (Vásquez 41-42), o en «un repentino relámpago surcó las nubes, y fue a iluminar el meditabundo rostro del viajero, que mostraba retratadas en su bella fisonomía, la ansiedad, la duda y la inquietud» (Vásquez 42). El lector puede observar que el escenario propio de las novelas góticas aquí ya no aparece gracias a que este cuento fue escrito en 1898 y adopta ciertos preceptos del cuento de terror moderno. El castillo y las locaciones europeas se transforman en una casa y en una ciudad conocida: Quito. Esto ya muestra el progreso del relato gótico hacía el cuento de terror, aunque señalando que



en este cuento aún se mantienen los elementos fantásticos clásicos como fantasmas y supersticiones; elementos que no se suelen utilizar en los cuentos de terror del Siglo XX.

El cuento llega a su clímax al final de la segunda parte, cuando Rodrigo de Armendáriz entra en la habitación de Teresa y al poco tiempo se escucha un grito y el desplome de una persona en el cuarto. ¿Qué ocurrió? ¿Qué vio Rodrigo de Armendáriz en esa habitación?, son exactamente las preguntas que el escritor busca generar en el lector para tenerlo totalmente pendiente de los siguientes hechos, los hechos terroríficos. La historia continua cuando Rodrigo de Armendáriz, sobreponiéndose del espanto, narra que al entrar en la casa de Teresa Fuentes sintió un «aturdimiento y pasmo» (Vásquez 44), que lo acompañó hasta la habitación de su amada. Allí, él se encontró «en medio del salón más suntuosos que había contemplado en su vida» (Vásquez 44); luego él abrazó fuertemente a Teresa que en ese momento vestía «un primoroso traje de seda carmesí» (Vásquez 44), pensando que no se trataba de «una mujer sino de un ángel» (Vásquez 44).

Mariam López en “El género gótico” expone que en el relato de terror existe «una unidad que rompe con el orden establecido» (párr. 12), denominada elemento transgresor. Este elemento transgresor, hecho sobrenatural, se hace presente cuando Rodrigo de Armendáriz la contempló de nuevo y vio que tenía «frente a frente a un horrible esqueleto vestido de una blanca y andrajosa mortaja» (Vásquez 45) y el salón había cambiado a «otro de duelo; en cuya mitad descansaba un féretro [...] y en toda la pieza nadie...nadie, más que Rodrigo y el esqueleto descarnado que reía a carcajadas» (Vásquez 45). El cambio repentino y sorpresivo de



acontecimientos le dio una sorpresa de muerte a Rodrigo de Armendáriz y sin duda algo de escalofrío al lector. De esta manera, Cordero citando a Todorov, señala que aquí «se hace evidente la oposición entre deseo sensual y religión. La mujer en tanto objeto de deseo no es más que otra forma del demonio que corrompe el espíritu» (33), hecho presente en las primeras novelas góticas y de forma particular en la novela gótica *El Monje* (1796) de Matthew Lewis. Finalmente el cuento termina con otros elementos que no se encuentra en “Gaspar Blondín”: la explicación de los hechos y la moraleja. Al dar una explicación racional a los hechos, el escritor matiza el relato fabuloso, si bien ya no acompaña el sentimiento de miedo, sí se apega a la finalidad que buscaba la célebre escritora gótica Ann Radcliffe de «fustigar vicios y supersticiones» (Llopis 34). La moraleja, que en éste cuento hace alusión a lo efímero y a lo banal, es común en las leyendas que, recordemos, fueron usadas de base en los primeros cuentos de terror.

El último cuento que se analiza en esta primera etapa se titula “Miguel de Santiago” y fue publicado en 1911, en la primera entrega de *Leyendas y Tradiciones ecuatorianas* por Francisco Campos. El cuento de Campos está inspirado de forma clara en una leyenda quiteña sobre el pintor Miguel de Santiago y su cuadro “El Cristo de la agonía” que, según la leyenda, fue pintado a costa de la vida de uno de sus discípulos. En “Miguel de Santiago” ya vemos un relato de terror en el cual los elementos góticos desaparecen por completo, dejando únicamente, de acuerdo a Llopis, los que configuran el cuento de terror: «brevedad, realismo, elementos sobrenaturales y terror macabro» (120). Al ser una historia que la conforman cuatro páginas vemos que la brevedad, al igual que con los dos cuentos anteriores, es una constante



en este nuevo tipo de relatos. El realismo, o efecto de realidad según la denominación de Roland Barthes, se lo construye gracias a que las leyendas siempre se basan en personajes o lugares históricos, los cuales otorgan el efecto de veracidad al cuento. En este caso, se tiene ambos: Miguel de Santiago es un personaje histórico que vivió en el Siglo XVII y su cuadro “El Cristo de la agonía” se puede observar actualmente en el Museo del Convento del Tejar en Quito. El narrador utilizado en este relato se encuentra en primera persona, factor que ayuda a construir el efecto de realidad debido a que, al igual que en “Gaspar Blondín”, se otorga al cuento la apariencia de una crónica.

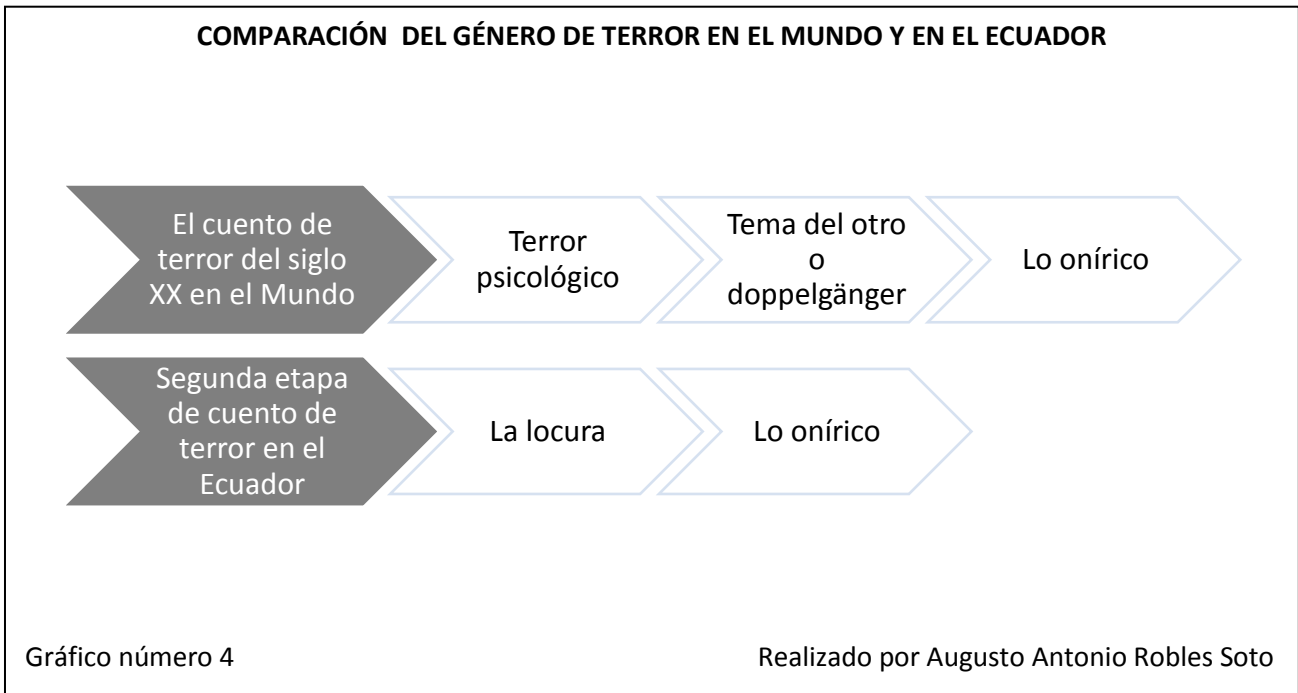
El relato desde el principio adquiere un aspecto negativo debido al uso de frases como: «el artista quería pintar un ser agonizante; anhelaba dibujar un rostro humano en ese momento supremo» (Campos 12); se suma a estos presagios negativos otras construcciones textuales como «última lágrima» «contracción del último suspiro» «esa rigidez de sepulcro» que nos dan un claro indicio de hacia donde se dirige la historia. Así la temática de la muerte se va haciendo presente a medida que se avanza en la lectura: «Dios que muere» «creador que muere porque así lo ha querido» (Campos 12). La historia continúa con la 'extraña' petición de Santiago a su aprendiz: «¿Y en dónde está el modelo maestro? [...] ¡El modelo eres tú! [...] Desnúdate que voy a crucificarte» (Campos 13). En este punto de la historia el cuento posee hechos y acciones que son increíbles para el lector, dando lugar a la descripción de los elementos sobrenaturales y macabros.

De esta manera Miguel de Santiago pinta a su aprendiz crucificado. Pero su apariencia aún no es la imagen de una persona agonizante, por lo que



«empuña una lanza y [...] hiere el costado del mancebo, disiento con voz sorda: ¡Necesito que agonices!» (Campos 14). Finalmente, terminado el cuadro, Miguel de Santiago «buscó un espectador que aplaudiera con él la maravillosa creación del genio,... solo encontró el cadáver de su último discípulo, pendiente de la cruz, que le contemplaba fijamente con sus pupilas apagadas...» (Campos 16). Por lo macabro del hecho y por la forma en que fue relatado, se completarían todos los elementos del cuento de terror, con base en el terror macabro que se señaló al comienzo. Este relato, hay que mencionar, se encuentra a medio camino entre el cuento gótico y el de terror. Del primero, porque ya no usa elementos góticos tradicionales, y del segundo, porque aún no están presentes elementos propios de la modernidad con base en el terror psicológico y en la locura.

3.2. La locura y lo onírico en el cuento de terror del siglo XX (Pablo Palacio y César Dávila Andrade).





Con el cambio de siglo en el país, también observamos una evolución en lo que respecta al cuento de terror. El cuento que se escribe en el Siglo XX ya corresponde a modernos cuentos centrados en el 'terror psicológico', dejando atrás al cuento gótico y al cuento de fantasmas de Le Fanu. Este terror psicológico -término cinematográfico- se centra en la creación de las sensaciones de «miedo, inquietud, asombro, y demás» (Inzunza párr. 3) por medio de hechos y acciones que al lector le resultan adversas, sin llegar a su abuso. Esos hechos y acciones pueden relacionar temáticas como: enfermedades, locura, canibalismo, sadismo, rituales religiosos que concluyan en muerte, entre otros. El «método de composición (ambiente macabro, acción *in crescendo* y final sorpresivo)» (Méndez párr. 5) se encuentra en Allan Poe y en especial en su cuento “El corazón delator” (1843). En el ámbito latinoamericano, encontramos representantes del cuento de terror como Rubén Darío con su cuento “Betún y Sangre” (1890); y Horacio Quiroga con “La gallina degollada” (1917).

Este moderno cuento de terror ya no se basa en el uso exagerado de «imágenes impactantes o asquerosas» (Inzunza párr. 3) que fueron frecuentes en las novelas góticas, sino que vemos hechos que son espantosos por sí mismos. Este concepto lo podemos entender mejor comparando su concepción cinematográfica con la literaria. Así, Cynthia Inzunza escribe que en las películas de terror psicológico:

El espectador se ve envuelto en situaciones incomprensibles, y llega a sentir lo que los actores del filme están sintiendo, y todo gracias a un buen guion, a diálogos envolventes, a situaciones realmente escalofriantes, que no requieren mostrar algo espantoso, el momento en sí, lo es. (párr. 4)



En nuestro contexto se «puede ubicar el inicio de la historia del cuento contemporáneo ecuatoriano a finales de los años 20, con la publicación de: “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio [...]» (Cordero 35). En la obra de Palacio encontramos el uso de gran cantidad de elementos realistas que son también comunes en los modernos cuentos de terror. De esta manera, Pareja escribe que «él [refiriéndose a Palacio] utiliza [...] ese mismo disfraz de objetividad que cuestiona, especialmente para vigorizar verdades que son, por completo, “falsas”, pero creíbles en virtud del artificio» (22) además de «la ruptura del tiempo, la sensación de lo simultáneo, de la discontinuidad de lo continuo» (22) estableciendo así un tiempo desconocido u omitido, también característico del cuento de terror.

Pablo Palacio es considerado como un vanguardista en la literatura del Ecuador. Sus textos no corresponden a lo que sus coetáneos estaban realizando (Realismo Social), convirtiéndose en un escritor extraño, un escritor marginal en su época; por lo que su obra es, ahora, motivo de diversos estudios. Así, por ejemplo, se dice que «la literatura de Palacio puede verse como una galería de monstruos y monstruosidades desde la visión de las reglas sociales» (Palacios 77). Robles, citando a Benjamín Carrión sobre los cuentos de Palacio, dictamina que estos «producen una sensación de anormalidad NORMAL» (147), dándonos una idea de lo que se puede encontrar en ellos. El cambio de escenario es otra cualidad fundamental en los cuentos de terror, el traslado de los hechos de los cementerios, castillos, bosques y demás escenarios góticos a los pueblos y ciudades será símbolo de la modernidad literaria. Respecto a la Vanguardia en el Ecuador, Miguel Donoso en *Nuevo realismo ecuatoriano* escribe que:



Al mismo tiempo, su aparición coincide con el crecimiento de las ciudades [...] Este entorno, produjo en un momento dado, una literatura como la de Palacio (que, entre otras cosas, fortalece en el Ecuador el cuento y la novela ciudadanos), en cuya estructura es visible la marca de lo social, su dependencia (a través de muchas mediaciones, no como simple reflejo) del sistema mayor en que está inscrita (17-18).

La literatura vanguardista y el cuento de terror están relacionados de la misma manera que en su tiempo lo estuvo la literatura romántica y la novela gótica. Ambas, vanguardia y cuento de terror, usan elementos que simbolizan la modernidad, y a través de esa modernidad es que se construye lo absurdo. Por último, Raúl Pérez Torres en “Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana” indica que:

de los ineludibles escritores de esos años de nuestro país, diremos también lo que varios críticos literarios han encontrado en sus libros: descarnado verismo. Crudeza. Revelación de la realidad, situaciones extraordinarias, no cotidianas. Violencia, crimen, sexo. Relaciones de injusticia social (20-21).

En “El antropófago”, cuento que nos interesa, escrito por Pablo Palacio en 1926, encontramos la espeluznante historia de Nicanor Tiberio hijo, su niñez y vida adulta marcada por el intento de comerse a su hijo y su posterior castigo. El cuento está escrito en primera persona, con una especie de detective que aparece también en “Un hombre muerto a puntapiés” (1927). El uso de este tipo de narrador y de su forma detectivesca de contar cimientan las bases para que el cuento tenga tintes de veracidad, de verdad absoluta. El cuento se puede dividir en tres partes: primero se narra el encierro de Nicanor Tiberio y su comportamiento en prisión; luego, en una segunda etapa, el narrador detective cuenta la niñez y vida mayor de Tiberio para, en la tercera etapa, terminar con el insólito hecho del intento de canibalismo.



En el comienzo del cuento, Palacio nos muestra a Tiberio que, debido a su crimen y a su encierro, ha perdido la razón o «algunos creen que se ha vuelto en un perfecto idiota, que aquello fue sólo un momento de locura» (Palacio 90); ahora es como un animal que «se inclina, husmea, escoge la carne –que se le da cruda– y la mastica sabrosamente, lleno de placer, mientras la sanguaza le chorrea por los labios» (Palacio 91). Aquí vemos claramente la transición del personaje del monstruo en la novela gótica a la persona en el cuento de terror y el cambio de escenario del calabozo a la prisión. Se crea un ambiente cotidiano con un agente que constituye lo fantástico, un antropófago. De esta manera continua el cuento, creando un hecho increíble y otorgándole verosimilitud.

En la segunda etapa del cuento, vemos que se narra la niñez y vida adulta de Nico Tiberio, hijo de Nicanor Tiberio y de Dolores Orellana. Se advierte que Nico Tiberio es oncemesino y que posiblemente esta podría ser la causa de su posterior actuar «porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas» (Palacio 94). De padre carnicero y madre abacera Nico Tiberio se quedó huérfano a la edad de diez años. Es importante recalcar este aspecto, ya que la orfandad o soledad interna de los personajes son comunes en los cuentos de Palacio. Otro dato interesante es la forma en que Palacio describe a Nico Tiberio: «Tenía el pobre muchacho una carne tan suave que le daba ternura a su madre; carne de pan mojado en leche, como que había pasado tanto tiempo curtiéndose en las entrañas de Dolores» (Palacio 95). Aquí el narrador juega con el significado implícito del texto. Otorga a Nico Tiberio facultades de los alimentos, en este caso del pan; pan que se compara con la carne del niño que



se ha curtido en las entrañas de la madre, vislumbrando el rumbo que tomará el relato asumiéndose este detalle como un presagio negativo.

Así llegamos a la tercera parte del cuento. Nico Tiberio ha crecido, se ha casado y ha tenido un hijo llamado Nico, «de nuevo Nico» (Palacio 95). En esta parte encontramos varios presagios negativos: «al encontrarse solo, sin saber cómo ni por qué, un penetrante olor a carne fresca empezó a obsesionarlo» (Palacio 96) «El alcohol le calentaba el cuerpo y el recuerdo de la conversación le producía saliveo» (Palacio 96). Se desarrolla el desequilibrio que Nico Tiberio posee. Primero se aborda el elemento sexual que analiza Todorov y al igual que en “Gaspar Blondín” es causado por la mujer: «Al principio le atacó un irresistible deseo de mujer» (Palacio 96), pero rápidamente este sentimiento cambia y se transforma en otra cosa: «Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas» (Palacio 96).

A partir de ese punto, el lector es testigo de un hecho por demás macabro, que con una descripción pormenorizada harán que el lector tenga repulsión, y luego miedo de lo que se le cuenta. Así tenemos, que llegando Nico Tiberio a casa se encuentra, primero, con su mujer, «le colgaba un seno duro y grande. Tiberio, abrazándola furioso, se lo mordió con fuerza. Natalia lanzó un grito» (Palacio 97), pero la escena continua con su efecto macabro cuando «Tiberio, pasándose la lengua por los labios, advirtió que nunca había probado manjar tan sabroso ¡Pero no haber reparado nunca en eso! ¡Qué estúpido!» (Palacio 97). Nico Tiberio, un sujeto que nunca dio de que hablar, al menos en lo que se nos cuenta, de repente se 'transforma', pierde los estribos,



luego de probar la carne «estaba como loco, sin saber lo que le pasaba y con un justificable deseo de seguir mordiendo» (Palacio 97). En este momento el personaje desquiciado, que abunda en este tipo de terror psicológico, se ha desarrollado por completo.

Finalmente, con las palabras justas, Palacio culmina su cuento con el horroroso y predecible final.

Por fortuna suya oyó los lamentos del chiquitín, de su hijo [...] Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más (97).

Así se completa el relato mostrando al nuevo monstruo del cuento de terror, en un nuevo escenario y con nuevas víctimas. El lector impactado ya no puede dejar de leer las últimas líneas del cuento y es entonces donde Palacio da la pincelada final a la ya monstruosa escena. En la habitación solitaria Nico Tiberio comía a su hijo y los «cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios. ¡El placer que debió sentir Nico Tiberio!» (Palacio 97). Lo horroroso, monstruoso e incluso vomitivo de la escena son factores que nos recuerdan a las novelas góticas pero, sin embargo, contrastan con la modernidad y lo cotidiano.

En otro cuento de Palacio titulado “La doble y única mujer” (1927) encontramos temas para un futuro análisis muy interesantes «por ejemplo, interesa por el estudio de la esquizofrenia y de la sífilis, por su original elaboración del tema del doble, del *Doppelganger*» (Robles 148), que sumando a la narración en primera persona, crean el efecto de veracidad en el testimonio; y a la dualidad de la protagonista que no tiene un alter ego psíquico



sino 'físico', visible, palpable, nos permite sentir de la misma manera que los monstruos góticos ese sentimiento de aversión y repulsión que nos conducirá al miedo. El horror nos invade por la descripción del personaje, que sin ser una persona mala, si nos trasmite su deformidad, que tanto las personas relacionan con el mal.

Esto se presencia incluso en el primer cuento de Palacio “El huerfanito” (1921), que con soltura y creatividad nos revela una realidad que ya comienza a ser fantástica y que se inclina a la temática del más allá. Si bien ese cuento no es de ninguna forma de terror, ya trabaja la temática de la muerte. Este apego a lo sobrenatural, a lo desconocido, a lo raro y lo extraño es notorio en la mayoría de los cuentos de Palacio, como también de «la pasión necrófila [...] la apariencia erótica que tiene para su contemplador el cadáver de mujer tendido sobre la mesa de disección» (Palacios 81), que aparecen en *Vida del ahorcado*; incluso Palacio se aventuró en algún momento a abordar el tema de la hechicería, visible en el cuento “Brujerías (1926)”.

De esta forma tenemos, que en Pablo Palacio, las temáticas del otro o *Doppelganger*, de locura y de muerte aparecen frecuentemente. La concepción que Palacio tenía sobre la locura hace relacionarlo necesariamente a Poe; por ejemplo, en “Las mujeres miran las estrellas” Palacio escribe que «sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de la categoría de intelectuales» (107); mientras que Poe en “Eleonora” escribe que «todavía no se ha resuelto la cuestión de si la locura es o no la forma más elevada de la inteligencia» (Poe 62). Otro escritor que buscaría su literatura al margen del Realismo Social sería César Dávila Andrade. También en Dávila encontramos cuentos con «un realismo interiorizado e imaginativo (*El cóndor*



ciego, por ejemplo), incluso fantástico o alucinante (*Un centinela ve aparecer la vida*)» (Donoso15), esta incipiente manera de contar es la que lo relaciona con Palacio. Ambos buscan ir más lejos en sus cuentos mediante la profundización en la psiquis de los personajes y una visión trágica de los hechos. Así, Cordero citando a Dávila Vásquez, cree que:

La narrativa del periodo de transición se caracteriza por la superación del realismo naturalista de los años treinta, mediante el desarrollo de tres elementos: una mayor profundización en el alma de los personajes, el paso de la temática rural a la urbana y la incorporación de un lenguaje lírico (41).

Características que son compartidas con el cuento de terror, como ya se ha visto. En los cuentos contenidos en el libro *Cabeza de Gallo* (1966) se pueden apreciar además de las características anteriores, elementos fantásticos que son llevados, en especial en el cuento “Cabeza de Gallo”, por una dirección de extrañamiento y miedo. Los cuentos contenidos en ese libro evidencian «climas [...] apocalípticos y las historias mismas [...] encerrarán sentidos cifrados, herméticos» (Rivas 29). En el periodo de transición ecuatoriano encontramos mayor incidencia en lo fantástico, cosa que no sucede con el realismo de los años treinta. Cordero, citando a Alicia Ortega, «considera que más que ruptura, existe una yuxtaposición de dos estéticas: la realista, deudora del treinta, y la vanguardista, que sigue la línea de Pablo Palacio» (42). Estética que es vanguardista por el uso de elementos fantásticos y por la interiorización en los personajes; lo que nos lleva a lo subjetivo que existe en la narración; haciéndonos pensar en la posible, e inevitable, incursión en lo fantástico-terrorífico.

En “Cabeza de Gallo”, al igual que con “El antropófago”, encontramos elementos que pertenecen al cuento de terror moderno. El cuento narra la



tradición de un pueblo que consiste en enterrar un gallo en el suelo dejando su cabeza al descubierto para que, por elección, un participante trate de rompérsela con un palo. Luego la historia continúa con el incendio sorpresivo de la iglesia central, la cual culmina con la imagen quemada de Jesús crucificado y con su rostro de «aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante» (Dávila C.11). La historia se la puede dividir en tres etapas: la primera, que describe el escenario y los personajes, al igual que el clima y los presagios negativos que transportan al lector a un mundo caótico y extraño; la segunda que dará paso al narrador testigo y a su participación en la historia; y una última que nos muestra el estado de la iglesia luego del incendio.

Cesar Dávila al comienzo del cuento describe de forma poética el lugar donde se desarrolla la acción. «Sobre la colina cerníase una diabólica tormenta de vitalidad. Entre las parvas de bagazo rojizo y los galpones embanderados» (Dávila C.5). Esta constante en la primera parte del relato hace que la historia sea muy visual, trasladando al lector al lugar mismo con una descripción pormenorizada de los hechos: «Oíanse disparos de pólvora vana. Grandes globos de colores cabeceaban en el aire» (Dávila C.5), que nos dan como resultado la referencia a una fiesta popular.

Esta forma de narrar también está sujeta a lo ambiguo. Mezcla de cierto modo la historia con lo poético de la situación y que el autor quiere dar a entender, y al ser la poesía algo subjetivo la narración, en primera instancia, adopta esta forma, asemejándose por momentos a un sueño o , de acuerdo a la apreciación a una pesadilla. Así tenemos frases como: «El aire resonaba y refulgía en torno a nosotros [...] De un momento a otro, íbamos a ser paridos estruendosamente sobre un mundo encendido por los cuatro costados [...] La



atmósfera como una matriz gigantesca empezaba a contraerse y sus musculosas paredes exprimían nuestros cuerpos hasta convertirlos en guiñapos» (Dávila C. 5).

Lo onírico comienza a ser una constante en los cuentos de terror del siglo XX. En este caso un ejemplo conocido es el cuento de Julio Cortázar “La noche boca arriba” (1956) en el que se mezcla realidad y sueño creando de esta manera una historia ambigua que nos sorprende con el final. Jorge Dávila en la mayoría de cuentos de su libro *Cabeza de Gallo* utiliza esta nueva forma de narrar que le otorga, entre otras cosas, subjetividad a la historia. El cuento continúa con la escena del entierro del gallo. El narrador es alternado, comienza en tercera persona pero cambia constantemente con la primera persona. De esta manera se puede leer «En medio del resplandor de la mañana, las llamas errantes se volvían invisibles [...] Seguí el globo en que iba pintada la custodia y llegué a una pequeña explanada en la que un grupo de personas rodeaba a un campesino encorvado en la tarea de cavar un hoyo» (Dávila C.11).

Los personajes, campesinos en este caso, son el nuevo agente de terror. En el cuento de Palacio vimos que el mal estaba encerrado en la locura pero esa no es el único detonante para que el mal o lo maligno aparezca. Las personas de campo, con sus tradiciones y costumbres centenarias, tienen una forma distinta de ver el mundo. Su idiosincrasia contrasta con la de una persona de ciudad. En este caso, el macabro juego que está por comenzar sorprende y asusta a una persona de ciudad no acostumbrada a presenciar ese tipo de tradiciones. Es así que el hombre se convierte en fuente de mal. No



es solamente su locura lo que asusta, sino también sus tradiciones y costumbres que son compartidas por toda una comunidad.

El escritor detalla cada paso del juego, creando el efecto de realidad o verosimilitud, otorgándole la apariencia de crónica al cuento. De esta forma tenemos frases como «el campesino acabó de extraer los últimos terrones del hoyo y pidió el gallo a la mujer [...] El hombre lo tomó y le enterró dejándole fuera únicamente la cabeza» (Dávila C. 7). Lo extraordinario del relato da paso al elemento transgresor de la realidad que, en nuestro caso, dota de maldad al cuento y a sus protagonistas. «Las risas y las exclamaciones ahogaban los cloqueos del gallo, pero sus ojos, como dos gotas de cristal, miraban enloquecidos a todas partes» (Dávila C. 7).

Antes del final, César Dávila nos muestra la forma salvaje y macabra en que aquello debía terminar contando que el vendado, al creer que una mazorca en el suelo era la cabeza del gallo, descarga «un golpe tan feroz que hizo pedazos la mazorca y aventó los granos en todas direcciones» (Dávila C. 8); granos que debían ser sesos, y una mazorca que debió ser una cabeza. Continuando la historia de esa manera si no fuera por un punto de cambio. La voz de socorro para con la iglesia alerta a los habitantes y dejan el macabro juego a un segundo plano. En ese momento humaniza al gallo y a su pareja al escribir que: «vi a la gallina Clara-legor salir de entre la alfalfa. Venía preocupadísima. Llegó junto al enterrado, pero no supo decirle nada en el primer momento» (Dávila C. 9).

Ya en este punto de la historia lo onírico toma fuerza. Ya no es la forma de narrar lo que crea la apariencia de un sueño a la historia, sino que al dar



facultades humanas a los animales este sentimiento de sueño, o pesadilla, toma fuerza. Luego la acción se traslada a la iglesia. Es notoria también la relación religiosidad-maldad en este tipo de relatos; recordemos que muchas novelas góticas tuvieron esta relación y, de manera particular, *El Monje* (1796) de Lewis está marcado casi por completo con este factor contrastante de Religión-Maldad.

En este caso la maldad no se origina por Dios o por un siervo de él. La maldad se origina en las personas. De esta manera, al comenzar a quemarse la iglesia y, junto con ella, la imagen del Patrón de la Fiesta «la gente cayó de rodillas clamando un milagro. Pero no ocurrió nada» (Dávila C. 10). En cambio, al terminar el incendio y acercarse a la imagen de su Santo Patrón vieron que «el cuerpo del crucificado, que sin brazos ni piernas, apenas había sido tocado por el fuego» (Dávila C. 10) y de forma sorprendente «Su rostro [...] adquiría un punzante aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate» (Dávila C. 11).

De esta manera el lector, al igual que los campesinos del relato, quedan sorprendidos por el fatídico hecho. Sin embargo, Jorge Dávila da una estocada final al relato, por si queda alguna duda de la macabra relación de situaciones: «Y de pronto, sus ojos de vidrio inertes y anhelante, me recordaron vagamente los ojos diminutos y vidriosos de alguien a quien aquella misma tarde, había visto mirarme desesperadamente» (Dávila C. 11).

Este cúmulo de acontecimientos, a la vez que desarrollan la historia, nos advierten del peligro latente de lo salvaje en los personajes, del final macabro del juego. De esta manera César Dávila crea toda una atmósfera terrorífica en



la que lo sobrenatural no tiene gran incidencia en el desarrollo de los hechos, sino que son las costumbres y el actuar 'normal' que adoptan los personajes lo que va construyendo el sentimiento de temor en el lector. Esta nueva forma de crear angustia era utilizada en los cuentos de terror de ese entonces. Como se puede ver, las temáticas en estos nuevos cuentos de terror son variadas, los personajes introvertidos y excéntricos, el narrador interno prevalece sobre el omnisciente, la ciudad y los pueblos son los nuevos escenarios y el enfoque psicológico que se desarrolla en los personajes será fundamental para la visibilización de otros tipos de miedos surgidos por la modernidad.

Un dato a tener en cuenta es que hasta este punto en el Ecuador, el desarrollo de la literatura de terror no parece guardar relación interna entre sí. Es decir, no se encuentran suficientes representantes y obras para que esta evolucione y cambie por sí misma, a través de únicamente escritores ecuatorianos. La transformación del cuento de terror en el Ecuador es indiscutible, pero me aventuro a pensar que esto corresponde al contacto de los escritores ecuatorianos con la obra de sus contemporáneos extranjeros. De ninguna forma imagino que Francisco Campos se base en Honorato Vázquez para realizar su cuento "Miguel de Santiago" (1911), y tampoco creo que Vázquez tenga en Montalvo su maestro. En Palacio y Dávila, al ser contemporáneos, tampoco se ve esa relación. Sin más, debo concluir que desde su origen en mediados del Siglo XIX hasta su desarrollo en el Siglo XX, el cuento de terror en el Ecuador es huérfano de maestros ecuatorianos así como de corrientes ecuatorianas que lo perfeccionen.



CUARTO CAPÍTULO

ANÁLISIS LITERARIO DEL CUENTO DE TERROR CONTEMPORÁNEO EN EL ECUADOR

4.1. Modelo de Análisis.

Para el análisis de los cuentos se debe tener presente las distintas partes que componen el cuento de terror como lo son: los elementos de la narración, las características que poseen y la estructura del cuento. Este análisis se enfocará en las distintas etapas que presenta la estructura de los cuentos escogidos que como se concluirá es similar en todos los relatos. De la misma manera, la forma como los elementos de la narración y las características del cuento se vinculan para conseguir 'la unidad de efecto' – que en nuestro caso es el de causar miedo- que Llácer encuentra, como se trató en el capítulo tres, en los cuentos de terror de Poe. Para esto usaré diferentes trabajos sobre teoría fantástica y cuento de terror, como por ejemplo: Oscar Hahn y su libro *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998), Mariam López y su “Teoría de la novela gótica” (2008), Eusebio Llácer y su estudio de “El terror en la literatura” (1996), Francisca Noguerol y su ponencia “El escalofrío en la última minificción hispánica” (2008), entre otros.

4.2. Estructura del cuento de terror.

ESTRUCTURA DEL CUENTO DE TERROR		
Etapas del cuento	Componentes que posee cada etapa	Observaciones
Inicio	Efecto de realidad Presagios negativos	Los presagios negativos, al insinuar la presencia del mal, pueden aparecer en cualquier etapa del cuento
Desarrollo	Elemento transgresor Aislamiento del lector Identificación del lector con el personaje	El elemento transgresor da inicio a lo fantástico
Fin	Final sorpresivo	El final puede presentar el hecho macabro o dejarlo insinuado
Tabla número 2		Realizada por Augusto Antonio Robles Soto



Por medio del estudio y análisis de los cuentos escogidos, así como de la teoría del género de terror, se evidencia que presentan elementos encasillados dentro de una estructura similar; es decir, que en cada etapa del cuento (inicio-desarrollo-fin) encontraremos elementos que se repiten de forma sistemática en cada uno de los relatos aquí analizados. De esta manera, encontramos por ejemplo: en el inicio de los cuentos el 'efecto de realidad' cuya función es el de dotar de verosimilitud al relato, en el desarrollo se tiene el 'presagio negativo' que da un aspecto negativo a la historia, luego tenemos el 'elemento transgresor' de la realidad y la 'preparación para el final' cuyas funciones son de aislar, tanto física como psíquicamente al personaje; y finalmente el último elemento desarrolla el 'final sorpresivo' o inesperado, característico del cuento fantástico en general.

Partiendo de la premisa de que los cuentos de terror actuales se presentan como hechos reales y tienen que convencer al lector de ese estado. El cuento, en primer lugar, presenta en su estructura un «efecto de realidad» (Piérola párr. 7) definido por Barthes como los detalles incluidos por el escritor para darnos la impresión de lo que leemos es algo real o también, desde la visión de David Roas, podemos decir que para que exista el 'efecto de realidad' «los acontecimientos deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real» (94); siendo este el modelo de creación de cuentos de terror adoptado desde Hoffman hasta nuestros días.

Gracias a que el 'efecto de realidad' hace que el mundo de la historia se asemeje lo más posible a nuestra realidad, hay que aclarar que su ubicación en el cuento es diversa; es decir, se presenta tanto en el inicio como en el



desarrollo de la historia, terminando su efecto hasta que el 'elemento transgresor', que da paso a lo fantástico, aparezca. Luego del 'efecto de realidad' se tiene los «presagios negativos» establecidos por Óscar Hahn. Los 'presagios negativos' –o 'presagio negativo'- pueden interpretarse como los detalles que da el autor para insinuar el rumbo funesto que tomará la historia augurando la «naturaleza amenazadora» (Hahn 33) en que se desarrollarán los acontecimientos. En esta parte del cuento se aprecia que tanto el ambiente como los acontecimientos cambian para facilitar el sentimiento de amenaza en el personaje y en el lector, teniendo así una transición de día a noche, de compañía a soledad, de claridad a oscuridad, de amistad a enemistas, entre otros.

El «elemento transgresor», propuesto en “El género gótico” por Mariam López «no se justifica al no necesitar explicación lógica alguna, entendiéndose como una unidad que rompe con el orden establecido» (párr. 12). Al 'elemento transgresor' se lo debe entender como el punto de partida para que lo 'extraño' o 'fantástico' se desarrolle; partiendo de «un mundo perfectamente reconocible para que la irrupción en él del componente sobrenatural» (párr. 4), por lo que este componente necesariamente se debe presentar luego del 'efecto de realidad'. El cuarto componente es la «preparación para el final». Al ubicarse entre el 'elemento transgresor' y el 'final sorpresivo' se tiene que su finalidad es acondicionar al lector para que se identifique con el protagonista por lo que, según David R. Saliba, estudioso de los cuentos de Poe, y citado por Eusebio Llácer, en este punto debe existir un «aislamiento del lector» (Llácer 18) y la «identificación del narrador-lector» (Llácer 18). El 'aislamiento del lector' debe ser, al igual que con el personaje, tanto física como psicológica asemejándose



lo más posible a «una pesadilla» (Llácer 18). La 'identificación del narrador y del lector' se realiza por medio del uso del 'soliloquio' como «forma narrativa» (Llácer 18), siendo predominante en aquel momento en el relato y cuya función es ser el único punto de vista de los acontecimientos transportando al lector a la calidad de testigo.

El quinto componente será, según Gabriela Mora citada por Arturo García, la característica predominante del relato fantástico: el «final inesperado» (81). El final debe ser 'inesperado' para que el lector al no predecirlo sucumba a los hechos y experimente inseguridad, desasosiego o, en el mejor de los casos, miedo y terror. El final del cuento de terror en comparación con el cuento fantástico, y de acuerdo a Mariam López en “Teoría de la novela gótica” «no pretende resolver el problema que expone, simplemente mostrarlo» (203) de forma macabra o a través de insinuaciones que apunten a lo macabro. Finalmente, la «experiencia de miedo», nos dice Víctor Bravo a manera de conclusión, se dará siempre en una «situación [...] a medio camino entre lo explicable y lo inexplicable, entre la certidumbre y la *ambigüedad*» (16), terminando de esta manera el cuento.

Se recuerda que los cuentos que se analizarán a continuación tienen esta estructura. Por lo tanto, es importante que el lector se familiarice con el orden y la función de cada componente para, a través de estos, poder analizar los personajes, ambientes, narrador, temáticas y otros factores que se encuentran presentes en el cuento de terror actual.



4.3. Elementos y características del cuento de terror.

ELEMENTOS Y CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO DE TERROR		
Elementos del cuento de terror	Características del cuento de terror	Observaciones
Temáticas (La muerte, apariciones, rituales, etc.) Personajes (Monstruos, vampiros, personas comunes) Lugares (La ciudad, el hogar, la escuela, etc.) Narrador (Preferiblemente en primera persona, aunque no es norma)	Brevedad (El cuento consta de pocas hojas) Humor (Ironía y sarcasmo) Realismo (La historia debe ser verosímil)	Al pertenecer el cuento de terror al género fantástico los elementos y características son compartidos por ambos.
No todo cuento fantástico es de terror. No se puede determinar si un cuento es de terror únicamente con estas dos características.		
Tabla número 3		Realizada por Augusto Antonio Robles Soto

Del capítulo dos al cuatro se ha presentado el paulatino desarrollo de los elementos del cuento de terror por lo que el lector tiene una idea de cuáles pueden ser los posibles elementos que conforman el cuento de terror actual. Por ejemplo, se presentó la transición del espacio narrativo desde los cementerios y el lúgubre castillo hasta la ciudad y el hogar. Esto corresponde a la necesidad de adaptabilidad que la narrativa gótica (y actualmente de terror) tuvo que hacer en su momento. El narrador ha sido fluctuante, considerado más por las necesidades propias de cada cuento que por un modelo específico. Sin embargo, la verosimilitud que necesita el cuento de terror requiere que la historia sea enfocada como una crónica, anécdota, o un hecho que se ha vivido, para lo cual, y como se ha analizado, la primera persona es la indicada para el relato de terror. El tiempo, al igual que el espacio, sirve para crear una atmósfera de pesadilla y de angustia, por lo cual, en algunos cuentos es



ambiguo o no se lo especifica. En otros, el tiempo siempre estará en pasado y en todos, como elemento característico del terror, el tiempo narrativo se ubicará en la noche. Las temáticas estarán vinculadas con las acciones que se desarrollen en el relato, y estas son diversas debido a la relación del cuento de terror con el género.

También se trató sobre la brevedad, el humorismo y el realismo como particularidades del cuento de terror moderno. En primer lugar, la brevedad se manifiesta en la corta extensión del relato que se narra una sola historia. El humor se traduce en ironía y sarcasmo que pueden aparecer en los cuentos; y el realismo, ayudado del 'efecto de realidad' que desarrolla Barthes, es una particularidad fundamental que matiza el cuento de terror actual. La correcta distribución y adición de estos elementos y características servirán para crear, de acuerdo a Eusebio Llácer en "El terror en literatura", la «unidad de efecto» que no es más que el efecto que se quiere conseguir con el relato, siendo en este caso un miedo, desasosiego o incertidumbre.

De esta manera, y partiendo de la 'unidad de efecto' que el cuento de terror posee, creo que los elementos y características propuestas no son suficientes para identificar un cuento de terror. Por esta razón el análisis del cuento que propongo se enfoca a la estructura del mismo, es decir, por la manera en que los elementos y las características son distribuidas y funcionan dentro del relato para crear la «unidad de efecto» que señala Llácer. Este modelo de análisis responde a que, al ser el cuento de terror actual parte del género fantástico, los elementos y las características antes mencionadas son también compartidas por otros cuentos que no tienen como finalidad crear miedo.



4.4. Cuentos.

MODELO GENERAL DEL CUENTO DE TERROR		
Elementos del cuento de terror	Particularidades del cuento de terror	Estructura del cuento de terror
Temáticas Personajes Ambiente Narrador	Brevedad Humor Realismo	Efecto de realidad Presagios negativos Elemento transgresor Aislamiento del lector Identificación del lector con el personaje Final sorpresivo
Se identifica un cuento de terror si comparte estas tres categorías simultáneamente.		
Tabla número 4		Realizada por Augusto Antonio Robles Soto

4.4.1. Ecos

Henry Bäck, Quito (1966-)

Henry Bäck, pseudónimo de Galo Enrique Silva, es un escritor ecuatoriano reconocido por su obra de índole fantástica con apego al terror y al relato policial llegando a ser finalista de varios concursos literarios en España. En Silva se tiene a un escritor apegado a lo fantástico y que además se describe como escritor de cuentos de terror, aspecto que no ocurría con escritores ecuatorianos anteriores.

En el cuento “Ecos” encontramos un narrador en primera persona que nos cuenta un episodio de su vida en concreto cuando era niño, para luego de forma inmediata, trasladarnos a su presente en el que se mezcla realidad y fantasía concluyendo con un final insólito. Tal como Todorov plantea en su *Introducción a la literatura fantástica*, Henry Bäck utiliza la primera persona ya que es propia del relato fantástico. En este cuento encontramos un narrador protagonista cuya función es el de «presentar el relato como suceso real» (García 90) y acentuar la verosimilitud que es fundamental para que el cuento pueda ser creíble. De esta manera, el cuento inicia con la frase: «Cuando era



niño, cierta vez mi abuela me preguntó lo siguiente, -¿m'ijo, sabes lo que es un fantasma?» (Bäx párr. 25), que nos advierte en cierto grado lo que tratará el cuento.

El relato contiene escenas que representan hechos cotidianos: «nos afanábamos por llenar los espacios vacíos de nuestra nueva casa, la mudanza nos había dejado exhaustos, pero habíamos logrado por fin poner las cosas en su sitio» (Bäx párr. 26). De esta manera, el autor realiza lo que Barthes denomina 'efecto de realidad', dándonos la impresión de que lo que estamos leyendo es real. El espacio en que transcurre la acción será una casa recién comprada, acorde a la teoría de Luis López Nieves que considera que se debe «realizar el hecho fantástico en un ambiente cotidiano y familiar para el lector» (4). Además hay que tener presente la forma en la que el protagonista, y por tanto el escritor, califica la nueva casa, afirmando que «toda la casa tenía un marcado encanto victoriano» (Bäx párr. 26), marca que nos remite a una época determinada y, por lo tanto, también a los cuentos de fantasmas o *ghost stories* de Le Fanu. El hogar es un espacio que puede servir para crear miedo y así lo siente el protagonista del relato, «pero había un sitio que particularmente me causaba particular recelo, tal vez un miedo escondido [...] el jardín era sombrío, sus árboles vetustos y arcanos le daban un aspecto siniestro» (Bax párr. 26).

El 'presagio negativo' que nos refiere Hahn toma fuerza en el sueño del protagonista. Éste cree ver «en el tenebroso jardín» de su casa a su difunta abuela, la cual le pregunta «¿m'ijo, sabes que es un fantasma?». Con esta pregunta comienza a desarrollarse la atmósfera de pesadilla de tal manera que «conforme la luz iba alumbrando su rostro, me iba dando cuenta que aquella aparición no era mi abuela» (Bäx párr. 27), llegando a su clímax cuando «pude



observar que esa cosa tenía una terrible deformación craneana, sangraba profusamente, sus ojos eran unos cuencos yertos, no tenía nariz, y de su boca sobresalían unas varillas que asemejaban a colmillos» (Báx párr. 27). Al tratarse de un sueño, los hechos sobrenaturales que se narran son perfectamente creíbles y no fantásticos.

Al leer el cuento podemos apreciar que el final contendrá toda la carga fantástica. El protagonista se encuentra haciendo una parrillada en el jardín por el cumpleaños de su mujer pero cuando se dispone a ir en busca de carbón al «tétrico lugar» escucha «una voz infantil» que le dice «mami tengo frío...mamí... ven...mami...mami» (Bax párr. 28). De acuerdo a Mariam López Santos en "El género gótico", este elemento correspondería a lo que ella denomina 'elemento transgresor o sobrenatural' «entendiéndose como una unidad que rompe con lo establecido» (12). Ahora está el protagonista despierto y, junto con el lector, no puede explicarse la procedencia de esa voz, cuyo «tono era lastimero, cruel, doloroso. Esa voz salía del fondo de la tierra, como buscando que alguien la libere» (Báx párr. 28). Es en esta parte del relato donde existe, como indica Eusebio Llácer, una doble funcionalidad de la narración, en la que se debe aislar a al protagonista e identificar al lector con el personaje. Esta doble funcionalidad es fundamental debido a que se necesita que el lector sienta empatía con el personaje y su sufrimiento, para que ese sufrimiento pueda ser luego trasladado hacía él.

La identificación narrador-lector se logra gracias a la utilización de la primera persona, o narrar en soliloquio. Esto lo asegura David Saliba, citado por Eusebio Llorca, a través del estudio de los cuentos de Poe. De esta manera la historia continúa con el protagonista diciendo: «abrí mis ojos, me hallaba



recostado dentro de una fosa oscura y fría [...] desde abajo pude observar como un pequeño niño salía apresurado [...] a la vez que alguien desde arriba me echaba tierra y me preguntaba con voz ronca, -¿m'ijo, sabes lo que es un fantasma?». Gabriela Mora, citada por Arturo García, nos dice que el final del relato fantástico es «inesperado» (81). Un final inesperado asegura la sorpresa en el lector y, de acuerdo a los hechos narrados, que éste sienta miedo que es el efecto buscado por el narrador. Así este final sorpresivo es el que termina de originar, si bien no el sentimiento de miedo, si desasosiego o angustia, característico de los nuevos cuentos de terror según Ana González en “Lo fantástico y de la literatura fantástica”.

Podemos observar que en la actualidad los cuentos de miedo se centran en la familia, tal como señala Francisca Nogueroles en “El escalofrío en la última ficción hispánica”, además de existir cierto agrado por usar como protagonista del mal a seres del círculo familiar. Esta nueva perspectiva también se encuentra presente en el cuento del peruano Fernando Iwasaki “Abuelita está en el cielo”, en el que se narra la historia de una abuela que «viene de noche a mi cuarto, llorando y toda despeinada, arrastrando a un bebito encadenado (...) Seguro que tiene hambre, porque a veces lo muerde» (Nogueroles 20) evidenciando la expansión de esta nueva forma de terror.

4.4.2. La mecedora José Rodrigo Sánchez, Loja (1974 -)

José Rodrigo Sánchez es licenciado en Comunicación Social por la Universidad Central del Ecuador. Ha trabajado para el diario *El Comercio* y *Expreso* y en el semanario económico *Líderes*. En 1999 publica *Dibujos animados y animación* en coautoría con J. R. Sánchez. Pero es en 2012 donde



aparece su libro de cuentos *Dragos y otros relatos*, bajo el sello editorial de Eskeletra, libro que se destaca por su apego al suspenso y al terror. También fue finalista con uno de sus cuentos en el II Premio de Relato Temático de la Tertulia de Ciencia-Ficción de Bilbao (TerBi) en España.

“La mecedora” es un cuento que se adentra en la temática del más allá, pero de manera más canónica, sin abusar de lo fantástico, como en el caso de Bäck. En el título del cuento encontramos un volado que nos advierte que la historia «está basada en hechos reales» (Sánchez 79). Un artilugio muy conocido al ser usado, en su mayoría, en películas o series de terror. De esta manera el autor trata de dar credibilidad al cuento que se acrecienta con el diálogo del protagonista y su madre, lo que para Hahn, citado por Arturo García, es una 'narración enmarcada' cuya finalidad es la de «dar verosimilitud o apariencia de realidad al texto» (91). El cuento está dividido en tres partes o episodios. En el primero se nos presenta la historia de un niño que en una obra de teatro de su escuela ve a una chica que no consigue ubicar. Luego la segunda parte, cuenta la historia trágica de la chica con algunos 'presagios negativos' y por último se desarrolla el final sorpresivo.

En “La mecedora” el narrador continúa estando en primera persona. Al respecto, Mariam López en “Teoría de la novela gótica” señala que «Según algunos teóricos, como es el caso de Todorov, la utilización de la primera persona es la única característica fundamental de las narraciones fantásticas y, por tanto, de este tipo de relatos» (203). Además las acciones continúan siendo habituales: «estaba en mi cuarto [...] repasando los diálogos de la obra de teatro que debía protagonizar aquel día en la Escuela Miguel Riofrío Nro. 1, de Loja» (Sánchez 79). Con esas líneas se inicia la historia en la que se cuenta



que un niño representará una obra de teatro en su escuela y conocerá a una chica sentada en una mecedora.

Hasta ahora nada fuera de lo común, lo que ayuda a afianzar el relato en el campo de lo real y creando de esta manera el 'efecto de realidad'. Sin embargo la descripción que hace de la mecedora nos da referencia de la *antigüedad* del lugar: «se trataba de una chica un tanto mayor a mí, que se movía al vaivén de una mecedora con aspecto de haber sido construida hacía siglos» (Sánchez 81). Otro detalle destacable es el de la muñeca que sostiene la chica: «la joven cargaba en su regazo una penosa muñeca de plástico a la cual le faltaban las piernas y un brazo; además, el pelo artificial de esta se encontraba chamuscado» (81), hecho que en lo futuro se volverá, tal como señala Hahn, un 'presagio negativo'.

Vemos que el escenario es una escuela, pero una escuela de antaño que simboliza lo antiguo, lo misterioso y de la cual el protagonista dice: «me sentía, de alguna manera, fascinado por la vetustez del modesto edificio que se levantaba ante mí [...] en la que el piso, también de madera, crujía ante la presión de cualquier peso» (Sánchez 80); relacionando de acuerdo a Freud los tabúes, el mal, el castigo, con otros objetos, la vieja escuela, realizando así un 'desplazamiento psicológico' que menciona Charles May, ambos citados por Eusebio Llorca en "El terror en la literatura". Respecto a estos nuevos elementos, protagonista y escenario, Francisca Nogerol escribe que actualmente, y en *Ajuar Literario* de Iwasaki de manera particular, se usa «protagonistas infantiles, que temen a partes iguales el abandono y el castigo de quienes deben protegerlos. La casa y la escuela se convierten así, en



espacios donde experimentan enorme soledad» (20); buscando de esta manera enfocar, y transformar, recuerdos infantiles en hechos tenebrosos.

Así la primera parte de la historia continúa con la búsqueda de la chica y las constantes negativas que recibe hasta que, con una foto de ella que encontraría en el álbum del colegio, recibiría información del portero del establecimiento que lo sorprendería. En Marco, «el portero del establecimiento», que también es llamado «Igor [...] debido a la leve joroba que cargaba [...] se mostraba bondadoso y servicial con todos, al contrario de aquel contrahecho y diabólico mayordomo, protagonista de varios cuentos de terror» (86); se aprecia el sentimiento iconoclasta que hoy se tiene con los primeros protagonistas de las historias de terror; satirizándolos en unos casos y en otros, como este, dotándolos de bondad.

El sentimiento iconoclasta que según Llopis tuvieron las historias de terror de finales del siglo XIX, está presente también en el país con este tipo de cuentos. Por ejemplo, la temática de los fantasmas también es usada en escritores como Dávila Vázquez, que, en 2011 publica su libro de cuentos *Danza de Fantasmas*; pero como Dávila menciona, «no son [fantasmas] terroríficos, son más bien evocativos, poéticos» (El Universo párr. 3); teniendo así, como aclara Lucrecia Maldonado, cuentos que «utilizan el recurso del miedo como algo secundario» (159). Vemos que el uso de personajes canónicos de la literatura de terror y fantástica no garantiza que el cuento sea de terror, aunque si garantiza que sea fantástico. Al respecto Todorov, citado por Mariam López, argumenta que «el terror se relaciona a menudo con lo fantástico pero no es una condición indispensable» (párr. 19), por lo que muchos cuentos fantásticos aunque posean elementos propios de la novela



gótica no pueden incluirse dentro del cuento de terror. Esto se aprecia de forma didáctica en la tabla número dos, correspondiente a los elementos y características del cuento de terror contenida en este capítulo.

La segunda parte el relato adopta una perspectiva trágica. La chica a la que buscaba respondía al nombre de Ana y junto a su madre habían vivido en lo que sería «más tarde, el improvisado camerino» (87). No salía de aquella habitación y solía permanecer sentada en la mecedora junto con su muñeca, que poseía «unos rizos más amarillos que las flores de girasol». Debido al fanatismo religioso de su madre, que «había llegado hasta el paroxismo» (Sánchez 87), la mantenía encerrada con llave en aquella habitación. De esta manera, un día se «inició un incendio en el ala sur del edificio, cerca del camerino» (Sánchez 89) y la chica no tenía cómo salir. A pesar de los esfuerzos que se hicieron por abrir la puerta no la pudieron ayudar. «Cuando dos profesores lograron finalmente romper el candado, la encontraron sentada en la mecedora, con los ojos desorbitados y con severas quemaduras que le causaron la muerte» (Sánchez 89).

Toda la segunda parte del relato corresponde al 'elemento transgresor o sobrenatural' que señala Mariam López. Este elemento se presenta de manera retrospectiva, debido a que el escritor oculta el detalle de que la chica era un fantasma no se es consciente de lo fantástico y terrorífico de la escena, y tanto el protagonista como el lector quedan desconcertados cuando se conoce la verdad, logrando la identificación protagonista-lector que plantea Eusebio Llácer como requisito para que exista cuento de terror. Este detalle oculto que trata Mariam López en “Teoría de la novela gótica” responde al relato gótico, debido a que «está marcando por el misterio y la *ambigüedad*» (191).



Obteniendo así datos ocultos que el autor esconde a propósito para mantener una atmósfera de extrañeza.

Finalmente, el tercer y último episodio del cuento narra cómo el protagonista queda «sumamente perturbado. Ni siquiera parpadeaba» (90). El relato continua narrando que el protagonista se encuentra en secundaria y había olvidado el macabro hecho, hasta aquel día en que volvió «a ver esa infernal mecedora, minuciosamente restaurada, entre los objetos más preciados de la colección de *antigüedades* de mi madre, moviéndose de arriba abajo, de arriba abajo, de arriba ...» (92). Con un final abierto, usado en cuentos de Poe y Le Fanu, el autor deja a la imaginación del lector la continuación de la historia, alargando también el sentimiento de angustia creado por el sorpresivo final.

4.4.3. Mariangula **Mario Conde, Ambato (1972 -)**

Mario Conde ha escrito varios libros de cuentos de índole juvenil y con enfoque a lo fantástico, siendo las leyendas base en muchos de ellos. Así tenemos libros de cuentos como *Cuentos ecuatorianos de aparecidos* (2004), *Veinte leyendas ecuatorianas y un fantasma* (2011) y *Los espantosos espantos espantados* (2011), libro último cuyos personajes también son «manejados desde el humor » (Neira párr. 1). Si bien el cuento “Mariangula” se basa en una leyenda conocida en nuestro país, de similar manera a como lo hacían los primeros escritores de terror, también es verdad que el autor los elabora «desde una perspectiva creativa propia» (Andrade 49); haciendo posible que para su análisis se lo trate como un cuento y no como una leyenda.



La historia se desarrolla en Ibarra en un tiempo indeterminado. Esta indeterminación es común en las leyendas al tratarse del acervo cultural de una comunidad, y también es común en los relatos primeros relatos de terror. Recuérdese por ejemplo, el cuento *Manuscrito encontrado en una botella* (1833) de Edgar Allan Poe. Mariangula, personaje principal del cuento a analizar, es la mayor de tres hermanos –tenga en cuenta que este cuento también usa niños como protagonistas-, su madre «vendía tripas con puzún en un puesto del parque La Merced y el padre arreglaba zapatos en un pequeño taller ubicado en el mismo sector» (58) así vemos como el autor desarrolla, a través de múltiples detalles, el 'efecto de realidad' referido por Barthes.

El narrador del cuento “Mariangula”, como en el resto de relatos del libro *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*, es omnisciente. Este narrador, aunque poco común en los cuentos de terror modernos se relaciona con la leyenda en que se basa el relato. Recordando que, en general, la leyenda es contada siempre en tercera persona además de que «la utilización del punto de vista omnisciente otorga total libertad al narrador para contar la historia sin someterse a las limitaciones que conlleva narrar tan solo lo vivido directamente» (López 203). El uso de este tipo de narrador en el cuento “Mariangula”, según a Rosa Andrade, «dosifica la información que sabe sobre lo que los personajes sienten, recuerdan o perciben de acuerdo a las necesidades del propio relato» (47). En este caso se ocultan datos relevantes que se dicen al final sin los cuales el cuento perdería su efecto terrorífico creando además suspenso en la historia.

Un día «la madre encargó a Mariangula que fuera al camal a comprar las tripas y el puzún para el próximo día» (Conde 58), pero al encontrarse



Mariangula en la calle con amigos pierde el dinero para las compras jugando a la plancha - juego que consiste en poner monedas en un círculo dibujado en el suelo y sacarla con el golpe de otra moneda – por lo que decide ir «al camal a ver si las carniceras [...] le fiaban las tripas» (Conde 58). El trayecto que sigue la protagonista está dispuesto como un mapa con calles y lugares específicos que desarrollan el efecto de realidad haciendo creíble el cuento: «tomó la Juan Montalvo y llegó al sector de San Francisco, por el cementerio» en donde se encontró un «cortejo fúnebre» y un ataúd que era recién enterrado. Con el último detalle, aparentemente sin importancia, el 'presagio negativo' (Hahn) toma fuerza debido a que aparece uno de los escenarios predilectos de las primeras historias de terror: el cementerio. El presagio negativo es notorio cuando al llegar al camal nadie le fía y en cambio le dicen «si quieres librarte de una buena paliza, será mejor que caves una tumba y robes las tripas de un muerto» (Conde 59), cosa que ella hizo.

Notamos que el elemento transgresor que indica Mariam López inicia cuando Mariangula profanó la tumba y robó las tripas al difunto, de esta manera, se aprecia que la atmósfera de la historia cambia de forma negativa. Mariangula luego de ir al cementerio y conseguir su cometido, vuelve a su casa antes que sus padres para que no sospechen nada. La doble funcionalidad que debe poseer el relato como estipula Eusebio Llácer, citando a David Saliba, se realiza al aislar física y psíquicamente al personaje para luego, por medio de la primera persona (soliloquio), «lograr empatía del lector con el personaje» (17) y su situación que en ese momento se asemeja a una pesadilla. Al tratarse de una leyenda y estar escrita en tercera persona, la identificación personaje-lector no se realiza por medio del soliloquio. En cambio, el autor suple esta falta



detallando la terrible situación en la que se hallaba la muchacha y aislándola físicamente para que enfrente el peligro sola. De esta manera se lee que «un tanto nerviosa, intentó despertar a un hermano pequeño que tenía su cama al lado, más él dormía profundamente que ni siquiera se movió» (Conde 62).

La atmosfera de pesadilla, que inicia con el elemento transgresor, se crea mediante frases que anuncian la presencia del mal: «la despertaron los ladridos de los perros del vecindario, que parecían aullar espantados», «se hacían más fuertes (los aullidos), como si los perros ladraran a alguien que estaba cerca de su casa» (Conde 60), «oyó luego que la puerta de calle se abría y que alguien entraba» (Conde 62). En este punto de máximo clímax, aparece el ser gótico y de terror por excelencia: el fantasma de «la muerta» diciendo: «Marianguuuuuula.... devuélveme las tripas y el puzún que te robaste de mi santa sepultura» (Conde 62). Como menciona Mariam López en “Teoría de la novela gótica”, los fantasmas canónicos sólo retornaban por hechos que dejaron inconclusos o si su entierro no fue el adecuado. Aquí vemos que se cumplen ambos requerimientos; además al tratarse de un fantasma el 'elemento transgresor', este relato se ubica dentro de lo fantástico puro, según la clasificación de lo fantástico de Todorov.

El final del cuento es cerrado, obteniendo entonces, una descripción de la escena horrorosa de los padres hallando el cuerpo de Marianguala sin vida, «en el rostro una expresión de indescriptible de espanto. Además tenía el vientre destrozado. Alguien le arrancó los intestinos y se los llevó» (Conde 63) cumple de esta manera, el efecto terrorífico deseado.



4.4.4. Una sombra en la bruma **Ney Yépez, Quito (1968 -)**

“Una sombra en la bruma” es el séptimo cuento del libro de Ney Yépez *Historias ocultas* publicado en 2003. Las historias del libro aunque tratan diversos temas todas comparten su enfoque hacia lo fantástico. El humor se presenta también en sus cuentos por medio de ironías y sarcasmos, además de evocaciones a lo regional y a los estereotipos. “Una sombra en la bruma” es un cuento que puede ser dividido y analizado en dos partes. La primera, que contiene diversos hechos que se dirigen a obtener el 'efecto de realidad' que menciona Barthes y la segunda que abarca todo el bagaje fantástico y terrorífico.

El personaje de la historia es Julio –hay que establecer que el uso de personajes jóvenes se vuelve una constante en los cuentos de terror de hoy-, un chico de 17 años que «tenía que regresar a casa después de cumplir su encomienda» (Yépez 103), de cobrador en el «pueblito de Huaca» perteneciente a la provincia del Carchi. Vemos que el lugar en donde se desarrolla la historia es conocido, o al menos, creemos en su existencia gracias a que el autor deja constancia de su localización exacta, características también vistas en otros cuentos analizados como: “Mariangula” y “La mecedora” . De esta manera, vemos que el efecto de realidad va acompañado a la descripción precisa de calles, pueblos o ciudades que, como se intuye, ayudan a crear una historia creíble y verosímil.

En el cuento se lee que Julio vivió su infancia en aquel pueblo y volvía allí luego de haber estudiado en Quito el bachillerato y que su padre «no se caracterizaba por tener buen genio» (Yépez 105); por lo cual cuando escuchó



al mayordomo comunicarle la orden de su padre de ir al pueblo a cobrar «la platita de las hortalizas y la leche» (Yépez 105) éste con desgana obedeció. El 'presagio negativo' que establece Hahn se presenta en la respuesta que Julio le da a su mayordomo sobre el trayecto que debía cruzar para llegar al pueblo: «el camino que cruza el páramo sabe estar hecho mierda y me acuerdo que sabe bajar una neblina horrible...» (Yépez 106). Así nos damos cuenta en primer lugar, que a Julio «la neblina en el páramo no solo le asustaba sino que le *aterraba*» (Yépez 107).

La alternancia de narradores en el cuento crea la apariencia de una conversación, dando lugar a una 'narración enmarcada' cuya finalidad, Arturo García cita a Óscar Hahn, es la de «dar verosimilitud o apariencia de realidad al texto» (91). El hecho de que en la mayor parte del cuento se traten hechos cotidianos y únicamente en las últimas páginas se desarrollan hechos fantásticos no significa que el relato salga de la norma del cuento de terror. Al contrario, Ney Yépez fomenta el terror desde otra perspectiva, sin enfocarse de lleno a desarrollar la atmósfera 'oscura' o 'de pesadilla' que caracteriza a este tipo de relatos. El escritor se vale de una primera historia, llena de detalles al parecer sin importancia, para lograr que el lector baje su guardia y pueda ser llevado al escalofrío mediante pocos párrafos.

La historia continúa sin percances. Julio al llegar al pueblo y realiza el mandado sin mayores contratiempos, decidiendo retornar a su casa porque se le había hecho tarde. Otro presagio negativo que da paso a lo extraño está en la frase: «Había avanzado unos trescientos metros por el chaquiñán cuando una especie de niebla empezó a formarse sobre las dunas. En seguida se encontró envuelto por el manto de nubes bajas que oscurecieron el paisaje»



(Yépez 111), obteniendo así una atmosfera propicia para que se desarrollen hechos terroríficos.

En este punto de la historia es cuando la realidad se mezcla con la fantasía y encontramos el 'elemento transgresor' que de acuerdo a Mariam López en “El género gótico” rompe la tranquilidad del protagonista y del lector. «Cuando daba la última calada a su tabaco, Julio se paró en seco. Frente a él, a unos 500 metros, se distinguía difusamente una silueta alargada y oscura que se mecía levemente» (Yépez 112). Este nuevo personaje en primera instancia no entraría en la categoría de lo fantástico, sino de lo raro; pero su comportamiento de inmediato le otorga características fantásticas. «El joven avanzó unos pasos. La sombra pareció alejarse proporcionalmente [...] Instintivamente, Julio miró alrededor. Su cuerpo empezó a temblar cuando notó que sin importar la dirección que mirara, la sombra aparecía frente a él» (Yépez 112).

Luego del elemento transgresor tenemos una doble funcionalidad de los hechos narrados tal como propone David Saliba, citado por Eusebio Llácer en “El terror en la literatura”. Una función se encarga de aislar al personaje y otra, que por medio de la primera persona, trata de hacer que nos identifiquemos con él. Ya se señaló que Julio se dispuso a abandonar el pueblo y que «había avanzado unos trescientos metros por el chaquiñán» (Yépez 111), por lo que se encontraba físicamente solo; aunque él sabía que «duendes, aparecidos, voladoras y otros seres terribles tenían sus dominios en puentes y acequias, en páramos y pozos» (Yépez 107), dando a entender que nuestras tradiciones y creencias aún están vigentes en nosotros, y con ellas, la maldad que algunas representaban. La identificación que desarrolla la segunda función se presenta



en frases dichas por el personaje tales como: «¿Qué carajo es esto? [...] ¡Tal vez dejé atrás a mi perseguidor!» (Yépez 112).

El tono del cuento cambia y se vuelve negativo y extraño después de aparecer el elemento transgresor y de la doble funcionalidad de la narración. La historia continúa con el personaje corriendo «asustado» en dirección de la hacienda. Corre como un «demente» debido a que aquella sombra aparecía en cada lugar en que se dirigía. «Experimentaba el terror en su estado más puro» hasta que se «resbaló y cayó aparatosamente al piso». Se incorpora y recoge su sombrero de inmediato mirando a su alrededor sin ver a nadie, solo distinguió «el portón de la casa de hacienda que emergía entre la bruma» (Yépez 113). Finalmente el misterio se esclarece al ponerse de nuevo el sombrero Julio y ver como aquella «silueta» parece caer del cielo; «entendió cómo sus temores y el absurdo le jugaron una mala broma [...] constató que lo que vio todo el tiempo no fue otra cosa que un pequeño hilo de paja que colgaba del ala del sombrero» (Yépez 113).

Pero ese aún no es el «final inesperado» del cuento. El supuesto final que el escritor otorga funciona de tal manera que otorga una respuesta lógica y falsa al hecho fantástico que tranquiliza al lector y al personaje para dar paso al verdadero desenlace. De esta manera, Julio camina «despreocupado» a la puerta de su casa, sonriente y sin mirar atrás; porque de hacerlo, «habría visto a la distancia una sombra que lo observaba en la bruma» (Yépez 113). Por último, este relato puede ser clasificado dentro del tema de los aparecidos o de las apariciones. La temática de los aparecidos contiene a todos aquellos seres que no son de este mundo o que no se conoce su procedencia exacta; por lo que también los cuentos de fantasmas se encuentran dentro de esta categoría.



4.4.5. Sangre en tus ojos **Gabriela Alemán, Río de Janeiro (1968 -)**

La producción de Gabriela Alemán es variada tanto que ha incursionado en la novela, el teatro y el cuento, publicando en este último ámbito cuatro libros: *En el país rosado* (1994), *Maldito corazón* (1996), *Zoom* (1997) y *Fuga Permanente* (2001). Además sus cuentos forman parte en diversas antologías, entre ellas la *Antología básica del cuento ecuatoriano* (2003) de Eugenia Viteri en que consta su cuento “Sangre en tus ojos” que es cuento que se analizará. En Alemán se percibe un cierto apego por lo gótico, de esta manera Guillermo Cordero escribe que en *Maldito Corazón* «la autora parte de la recreación de personajes pertenecientes a la tradición fantástica: Drácula, el Hombre Lobo y Frankenstein» (72).

El presente cuento de Gabriela Alemán es, debido al enfoque que la autora le dio, distinto al resto de cuentos presentados en este análisis. La manera en que se presentan ciertos pasajes del cuento hace necesario que el análisis se realice desde la perspectiva de lo monstruoso, tanto físico como metafórico. Lo monstruoso físico se utiliza en la descripción de los personajes. En este caso, la autora no recurre a un ser extraordinario y deforme para que estemos frente a algo monstruoso físicamente; según Adriana Balladares en “Lo monstruoso en los textos ecuatorianos”, «el monstruo maravilloso tiene, típicamente, características dañinas, su presencia está ligada con el dolor, la enfermedad» (46). Y es por medio de la enfermedad que modifica sus rasgos físicos y, al salirse del rango de normalidad, sea visto de cierto modo y en cierto grado como algo monstruoso.



En primera instancia vemos que el cuento está escrito totalmente en tercera persona. Como ya se estableció «la utilización del punto de vista omnisciente otorga total libertad al narrador para contar la historia sin someterse a las limitaciones que conlleva narrar tan solo lo vivido directamente» (López 203), haciendo posible que se narre también el pensamiento de los personajes. Al comienzo del cuento se lee que «Dora Estela apenas puede moverse por las noches. Le molesta hablar, su pelo se deshace en mechones mal hilvanados [...] su enfermedad la va tragando [...] se iba doblando, encorvando» (Alemán 438), dándonos una idea de lo terrible de su condición y de su lamentable estado físico. Este primer detalle se convierte en un presagio negativo al entender que la enfermedad es tal que la « va tragando». El otro personaje de la historia, 'Doctor' Westfalia, sujeto enigmático que vende un 'tónico vitamínico' también tiene características que, de acuerdo a Balladares, lo encasillan hacia lo raro; siendo descrito como «lúgubre y amarillento, llevaba la mirada fija, siempre en un punto muerto» (Alemán 439). La descripción del Dr. es otro presagio negativo que insinúa de cierta manera la maldad del personaje.

Las pocas descripciones que se dan del espacio en que se desarrolla la historia responden a que la función de crear una atmósfera de misterio y maldad es cumplida ahora por los personajes. Esto no ocurre con el resto de cuentos de terror aquí analizados, en los que el lugar si ayuda a crear una atmósfera siniestra. De esta manera, el efecto siniestro que el espacio posee es trasladado a los personajes o, de forma más específica, a la enfermedad que es el punto central de la historia, de tal modo que entre las pocas descripciones se menciona que «la pila de medicamentos que se amontonan



en su cuarto ya no sirven para nada» (Alemán 438) sirviendo también como efecto de realidad.

El deseo de sanación es el que hace que Dora Estela, en un primer momento, busque en el Doctor Westfalia y en su 'tónico vitamínico' el remedio para su mal. Luego de un tiempo de tomar el 'tónico' Dora Estela observa un cambio positivo a su situación. El 'elemento trasgresor' que escribe Marian López se presenta cuando en una visita al Doctor Westfalia «notó que cada función que recuperaba su cuerpo se reflejaba en negativo sobre Westfalia» (Alemán 439). De esta manera se observa que no solo el lector, sino también el personaje comienza a «sospechar de la relación que los unía». Otro tema trabajado en los cuentos de terror es el del vínculo vida-muerte, dar vida por vida, morir para que el 'otro' viva o un contenedor de la vida. Esta relación se presenta en las novelas *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y *El retrato de Dorian Gray* (1890) Oscar Wilde; y de cierta manera en los cuentos “Almohadón de Plumas” de Horacio Quiroga, “El retrato oval” de Poe y “Miguel de Santiago” de Campos.

Luego del elemento transgresor, al igual que con el resto de cuentos, la atmosfera cambia y se vuelve negativa. Al ir, un día, en busca del Doctor Westfalia y no encontrarlo empezó a decaer. «Sentía un placer malsano al pensar que cada nueva llaga suya le devolvía la vida a Westfalia; que Westfalia se iba reponiendo, engordando» (Alemán 440). Su estado de complementariedad es notorio cuando el Doctor Westfalia reaparece, «traía cinco frascos en su maletín y tres cuartos de amarillo patito perfilando su rostro. El de ella, verde pino dos tercios moho [...] sus pieles decantaban colores complementarios [...] No soportaban el sol y comenzaron a habitar la noche, su



silencio» (Alemán 440). El clímax y posterior final del cuento se encuentra repleto de imágenes grotescas que reafirman el desasosiego y miedo en el lector. Somos testigos cómo el Dr. Westfalia descubre el torso ante Dora Estela y le enseña «una herida que cruzaba en vertical su abdomen», se descubre la piel dejando ver su hígado: «con un bisturí minúsculo cortó un trozo y lo depositó en un frasco» (Alemán 440); pero débil, se desmaya. En este punto de máximo clímax, Dora Estela debe decidir qué hacer, de qué forma salvar al Doctor para que con su elixir poder salvarse ella.

Así leemos como «Dora Estela rebuscó en el maletín y encontró listados de proporciones y notas. Rompió varios recipientes antes de mezclar la solución con el hígado pero descubrió que no era suficiente. Tomó entonces el bisturí y se hizo un corte, sangre enlodada brotó cubriendo su piel» (Alemán 440-441). Finalmente consigue realizar el elixir que los salvará y «se lo dio a Westfalia, ella también bebió [...]. Parásitos el uno del otro, envueltos en sus propios jugos [...] Dora Estela y Westfalia acallaron sus alaridos [...] Ahora viven juntos» (Alemán 441). Por último, antes que un terror que se base en los acontecimientos vemos que este cuento basa toda su fuerza en la repugnancia y lo monstruoso de sus escenas, rememorando de esta manera a los primeros relatos góticos y mostrando que su modelo aún puede dar frutos. En cuanto a la temática se podría concluir que es el ritual; aunque al insinuar al final una unión, psíquica o física, también podría tratarse del tema del otro o *doppelgänger*.



4.4.6. Los bebés más hermosos **Augusto Rodríguez, Guayaquil (1979 -)**

Augusto Rodríguez es un escritor prolijo y con amplia experiencia literaria. Ha participado en varios encuentros de literatura a nivel nacional e internacional y su trabajo ha sido publicado en diferentes antologías de diversos países. Ha ganado premios por su trabajo y es cofundador del grupo literario guayaquileño 'Buseta de Papel'. Entre su producción literaria se encuentran varios libros de poemas, novelas y cuentos; teniendo en esta última categoría los libros: *Del otro lado de la ventana* (2011), *Adrenalina y fuego* (2012) y *Los muertos siempre regresan* (2012).

“Los bebés más hermosos” es el sexto cuento del libro *Adrenalina y Fuego* publicado por la UPS en 2012. La temática del cuento se dirige y proyecta en los temores infantiles, de la misma manera que lo hicieron escritores como José Rodrigo Sánchez, Mario Conde y Henry Bäck, motivo por el cual encontramos un punto referencial de lo que supone el cuento de terror en la actualidad. La narración enmarcada que se traduce en el dialogo de los personajes también se encuentra presente en el relato haciéndola, como ya se vio, muy usual en la nueva cuentística de terror y, de esta manera, propicia para su finalidad: el de otorgar verosimilitud al relato: «Cómo olvidar, a pesar de los años, aquella tarde en que mi mamá me invitó a la casa de la vecina [...] Me dijo antes de llegar a la puerta: Te vas a portar bien, me lo prometes; yo con mi mano derecha levantada le prometí que sí» (Rodríguez A. 77). Esta función –narración enmarcada- también ayuda a desarrollar el efecto de realidad que debe cumplir el cuento de terror moderno haciendo que la historia



sea creíble al narrarse como un hecho vivido. De esta manera, en el cuento aparecen varios de estos artilugios:

- ¿Quién es?
- Somos nosotros, mi hijo y yo, dijo mamá.
- Pasen, pasen no se queden ahí. (Rodríguez A. 77)

El lugar donde se desarrolla la historia es la casa de la vecina del protagonista que, al igual que con la mayoría de cuentos de terror, es descrita de forma tal que adquiere un aspecto negativo. De esta manera el protagonista la recuerda como «aquel lugar oscuro» «tenebroso» «sucio» «lleno de fotos raras, cucarachas» considerando todas estas expresiones como presagios negativos ya que, como se puede observar, presentan al lugar siempre con adjetivos negativos.

El elemento transgresor, que como se ha visto cambia el tono y ambiente del cuento, se encuentra implícito en el ofrecimiento que la vecina realiza al niño:

- Ven conmigo, te quiero mostrar algo allá arriba, en mi cuarto principal
- Bueno - dije.
 - Yo también los acompaño, dijo mamá.
 - No, no espere aquí, esto es para niños no más, se va a aburrir, volvemos enseguida - respondió la vecina. (Rodríguez A.78)

La doble funcionalidad de la narración, que actúa después del elemento transgresor, está presente de forma clara en este cuento. Como se ha visto con los cuentos anteriores la primera función aísla al personaje principal y lo deja en un estado de peligro. En este caso el niño es separado de su madre y sube solamente con su vecina a un cuarto en el piso superior. Esta acción aparentemente cotidiana adquiere un tono negativo por la descripción que el niño hizo anteriormente del lugar y por la condición de infante del personaje,



que al ser más pequeño y débil, podría no llegar a defenderse de un hipotético ataque.

La segunda función busca que el lector se identifique con el protagonista. Al usar la primera persona el texto se hace mucho más íntimo, adquiere la apariencia de una conversación y se hace más fácil su aceptación como algo real. Así tenemos, por ejemplo, la conversación que tiene el niño con la vecina en el momento que suben al siguiente piso:

- ¿Y sus hijos cuántos son? –pregunté
- Tengo cinco hijos, pero no creo que puedan jugar contigo, es la hora de la siesta para ellos – respondió la vecina.
- Entiendo, otro día volveré por acá y jugaré con ellos- dije.
- Me encantaría –volvió a decir la vecina- antes de abrir la puerta y entrar a la habitación (Rodríguez A.78-79).

De esta manera, Francisca Noguero en “El escalofrío en la última minificción hispánica” expone que se explota un miedo fundamental de la niñez, el desamparo. El lector comprende que el cuento posee tintes oscuros por la descripción del lugar, la posterior separación del niño con su madre y la forma en que el protagonista recuerda el hecho: «Antes de entrar, la vecina con unos ojos encendidos me preguntó: ¿Te gustan los bebés?» (Rodríguez A. 78). En este punto del cuento, el autor juega con el canon establecido en lo referente a si la casa es descrita al comienzo de forma negativa la habitación a la que se dirigen debe adquirir, por extensión, también un aspecto negativo.

Pero en este caso la habitación «era muy bonita, llena de luz que le daba una imagen celestial a los pisos» (Rodríguez A. 79); motivando así una calma aparente; sin embargo, el autor deja de forma sutil una brecha abierta para el miedo al sugerir que: «lo único extraño [en el cuarto] era el olor denso del ambiente» (Rodríguez A. 79). Estos detalles son muy usuales en los



cuentos de terror y de relato policial. Al disfrazar lo narrado como algo cotidiano es necesario que se den pistas de lo que no se le dice al lector. De esta manera tenemos, de acuerdo a Mariam López en “Teoría de la novela gótica”, «un narrador tramposo» (203), que oculta la verdad y solo nos cuenta su punto de vista y lo que conviene.

Así el cuento transcurre hasta su grado de máxima expectación que se origina por un hecho sorpresivo, que generara desasosiego en el lector. De esta manera el niño se acerca hacia la cuna para ver a los bebés y, de forma inesperada, se encuentra con perros que creía dormidos, pero «la vecina con pasos agigantados se acercó a mí, inclinándose y con voz aterradora gritó: ¡están muertos, están muertos, todos están muertos!» (Rodríguez A. 79).

Conclusiones

Por medio de lo expuesto he de concluir que el cuento de terror contemporáneo posee nuevas características que lo diferencian de los cuentos de terror de otras épocas. Las temáticas se han ido adicionando en cada etapa, sin omitirlas o superarlas del todo. Así Anabel Sáiz en “Algunas claves narrativas de la literatura de terror” nos hace observar la existencia de cuentos con perspectiva gótica por el uso de personajes y escenarios propios de aquella época; otros que se enfocan en el miedo psicológico, la locura y la temática del 'otro' o *doppelgänger*, y otros más que juegan con la simbología familiar y utilizan niños y jóvenes como protagonistas de los nuevos cuentos de terror.

Ya en la etapa de transición del cuento de terror del siglo XIX al XX Rafael Llopis en *Historia natural de los cuentos de miedo* establece que existe



un tono humorístico-sarcástico en el cuento de terror del nuevo siglo a la vez que las locaciones son diversas: cementerios, manicomios, bosques, el mismo hogar, entre otros. La atmósfera sigue asemejándose a una pesadilla, de acuerdo a Eusebio Llácer, y la fuente del mal es trasladada al ser humano. De esta manera, postula Lucía Solaz en “Literatura gótica”, se entiende que el ser humano es un ser dotado de bondad y maldad, naciendo el tema del *doppelgänger*, y cuya obra más representativa será la novela del escocés Robert Stevenson *El extraño caso del Doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886).

De la novela gótica a la *ghost story*, de la *ghost story* al cuento de terror norteamericano y de este al cuento de terror latinoamericano existieron cien años de transición. Juan Montalvo lo inaugura en el Ecuador, pero al igual que Honorato Vásquez, sus cuentos poseen una estructura y un enfoque más europeo que americano. Francisco Campos al utilizar una leyenda autóctona como base en su relato “Miguel de Santiago” se encamina a lo que será el verdadero cuento de terror ecuatoriano como tal. Pero será Pablo Palacio y César Dávila Andrade los que al utilizar temáticas como lo onírico, la locura y el *doppelgänger*, que conjuntamente con la ciudad como escenario, lograr ponerse a la par con lo que en aquel entonces se escribía en el continente.

El género fantástico ha tenido un avance realmente significativo en los últimos sesenta años en el país aunque lastimosamente esto aún no se aprecia. De esta manera, varios escritores creen, como la cubana Yasmín Portales en “El fantástico ecuatoriano sale a la penumbra”, que «los estudios literarios de Ecuador no han dado importancia a la literatura fantástica. Aunque intelectuales imprescindibles de la nación, como Pablo Palacios y César Andrade tienen textos de claro carácter fantástico, la crítica prefiere ignorarlos»



(párr. 11), mostrando que el país en el ámbito internacional es literariamente conocido por sus novelas realistas y costumbristas.

La verdad es que ya no somos un país de cuentos costumbristas e indigenistas, ahora somos un Ecuador diverso y 'fantástico', con literatura de ciencias ficción, José Daniel Santibáñez, y de terror, Henry Bäck; aunque lo 'fantástico puro' como lo designaría Todorov es realmente la marca representativa en la mayoría de los escritos del cincuenta en adelante. Leer y clasificar toda la literatura fantástica de esos años hasta nuestros días es un trabajo gigantesco. A través de la lectura de la obra de narradores consolidados como el caso de Gabriela Alemán o Ney Yépez se pudo establecer los primeros cuentos de terror que estructuralmente se asemejan a cuentos canónicos de este género. En este trabajo se estableció que Alemán y Yépez son escritores reconocidos por su inclinación hacia lo fantástico; su cuentística, fructífera y diversa, incursiona en temas como lo desconocido y lo ritual que bajo una atmósfera amenazante se encasilla en el terror.

Las leyendas como base de las primeras historias de terror siguen siendo fuente de inspiración literaria en nuestro país y por lo tanto, fuente necesaria de consulta para esta investigación. La cultura popular ecuatoriana, en especial la que trata sobre mitos y leyendas, ha sido abordada en diferentes trabajos académicos y no académicos, así como por diferentes personas, tal es el caso de escritores como Abdón Ubidia, Juan García, Iván Petroff, Mario Conde, René Pillacela entre otros. No es de sorprender que muchos escritores usen las leyendas de base en sus cuentos, siempre teniendo presente la finalidad que cada uno desea obtener que no necesariamente es la de causar miedo en el lector. En el caso de Ecuador, Mario Conde y René Pillacela han



desarrollado estas leyendas bajo su propia perspectiva. Conde en especial muestra una marcada inclinación a lo macabro en algunos de sus relatos, hecho que lo relaciona más con la literatura de terror, y aspecto que hizo que un cuento suyo se incluya como relevante en este trabajo.

Apegado al terror clásico, en lo correspondiente a los personajes encontramos a los escritores Henry Bäck y José Rodrigo Sánchez. En los diversos cuentos de ambos escritores podemos presenciar la utilización de personajes clásicos (vampiros, fantasmas) que desarrollan la acción y proporcionan un tono sobrenatural a los hechos. Los fantasmas al ser seres que responden a otra realidad y poseen sus propias reglas hacen que sea posible construir un mundo fantástico en torno suyo. Esto lo podemos apreciar en el cuento de Henry Bäck "Ecos". En cambio, José Rodrigo Sánchez prefiere ser más sutil y crear una realidad posible y creíble al usar al fantasma únicamente como aquel 'elemento transgresor' que señala Mariam López.

Para finalizar, los cuentos que en este trabajo se analizaron pueden ser circunscritos bajo tres temáticas: El tema de las apariciones o de los fantasmas está presente en los cuentos "Gaspar Blondín", "El desencanto de la hermosura" "Ecos", "La mecedora" y "Mariangula" de los escritores Juan Montalvo, Honorato Vázquez, Henry Bäck, José Rodrigo Sánchez y Mario Conde respectivamente. En segundo lugar relatos que tratan sobre un miedo psicológico y la locura se encuentran en "El antropófago" de Pablo Palacio, "Cabeza de Gallo" de César Dávila, "Una sombra en la bruma" de Ney Yépez y "Los bebés más hermosos" de Augusto Rodríguez. Por último, el cuento de Gabriela Alemán "Sangre en tus ojos" corresponde a la temática de lo ritual,



aunque también podría considerarse que abordé las temáticas de la enfermedad y 'del otro' o *doppelgänger*.

Recomendaciones

Creo importante que se siga trabajando para descubrir nuevas obras literarias dentro del género fantástico que podrían ser clasificadas de forma específica en subgéneros como el de terror, la ciencia ficción, el policial, entre otros. Nuestra literatura ha sido fructífera en las últimas décadas, por lo que es importante darla a conocer para suprimir las ideas que en el Ecuador no se escribe sobre tal o cual tema, que lo que se escribe no es bueno o simplemente, que en el Ecuador no se escribe nada. Por todo esto deseo y espero que este trabajo sea un punto de apoyo para otros investigadores que deseen incursionar en el género de terror, en la investigación de cuentos o novelas vinculadas a este género.

Sin duda en este trabajo no están todos los autores y cuentos de terror que se han escrito en el Ecuador hasta la fecha. Esto se debe a la delimitación por temáticas y épocas que este trabajo adoptó desde el comienzo y, principalmente, al desconocimiento de autores ecuatorianos que incursionen en el género de terror. Aún hoy en el Ecuador se sigue hablando de escritores fantásticos, no hay una descripción precisa que ayude a la catalogación de escritores y su obra para que de esta manera se pueda analizar a profundidad una temática en específico. Algo similar le ocurrió a Santiago Santibáñez, escribe Iván Rodrigo en “Introducción a “Utópica Penumbra”, al momento de realizar su libro *Utópica Penumbra*, donde menciona que le «hubiese gustado que esta selección de cuentos fantásticos fuese más extensa, pero [...] algunos



Universidad de Cuenca

han quedado fuera, y a otros no los conozco (no existe una base de datos de escritores fantásticos del Ecuador, donde todos estemos identificados)» (párr. 8); por lo que futuros trabajos de investigación bien podrían abordar esta problemática de clasificación de escritores y su obra.

Para finalizar, en el Bachillerato General Unificado (BGU) se estudia el cuento de terror, pero un cuento de terror extranjero. He demostrado que en el Ecuador se escribe cuentos de terror, y algunos muy buenos, por lo que creo absolutamente necesario que si bien se estudie los cuentos de maestros del terror, como es el caso de Poe o Lovecraft, también se dé la oportunidad a nuestros escritores de asustar y maravillar, a nuestras futuras generaciones



Fuentes consultadas⁴

Albarrán, Luis Miguel. *Diez cuentos perturbadores que no conocías*.

Sopitas.com. 31 de Dic. 2012. Web. 2 Nov. 2014.

Andrade, Rosa. "Una mirada crítica a la cuentística infantil y juvenil de Mario

Conde". Tesis de maestría. Universidad Técnica Particular de Loja, 2013.

Balladares, Adriana. "Lo monstruoso en los textos literarios ecuatorianos".

Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2001.

Bastidas de Miguel, Ana. *Miedos, Ansiedad y Fobias: diferencias, normalidad o*

patología. Psicología Online. n.d. Web. 8 de Feb. 2015.

Bäx, Henry. *Ecos*. geocities.ws/chentevasquez2004/galo. 17 de Jul. 2004. Web.

17 de Ene. 2015.

Bioy Casares, Adolfo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. Eds. Jorge

Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Barcelona: Editorial

Sudamericana, 1977: 5-10.

Bravo Rozas, Cristina. Presentación. "Encuentros del miedo con la literatura".

Anales de Literatura Hispanoamericana [Universidad Complutense de

Madrid / Madrid] Nº 34 (2005): 11-12.

---. *La narrativa del miedo: Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Madrid:

Verbum, 2013.

Bravo. Víctor. "El miedo y la literatura". *Anales de Literatura Hispanoamericana*

[Universidad Complutense de Madrid / Madrid] Nº 34 (2005): 13-17.

Conde, Mario. *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*. Quito: Norma, 2005.

⁴ Todas las referencias (en especial las que corresponden a páginas de internet) presentes en este trabajo corresponden al modelo vigente del *Modern Language Association* (MLA) con fecha 10 de Oct. Del 2014 contenidas en el portal de la Universidad de La Laguna (España). Para consultas adicionales ver:

<http://www.bbtck.ull.es/view/institucional/bbtck/Referencias_MLA/es>



Universidad de Cuenca

- Campos, Francisco. *Leyendas y tradiciones ecuatorianas*. Quito: Fondo ecuatoriano republicano, s.d.
- Cordero, Guillermo. "El cuento fantástico ecuatoriano". Tesis de licenciatura. Universidad de Cuenca, 2007.
- Dávila Andrade, César. *Cabeza de gallo*. Cuenca: Cuadernos ecuatorianos, 1968.
- Dávila Vázquez, Jorge. "Siempre sucumbo ante las narraciones cortas". Diario *El Universo*. 9 de Mayo del 2011.
- Donoso Pareja, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2002.
- Estévez Saá, Margarita. "La literatura gótica en lengua inglesa: avatares de un género popular". *Garozza: revista de la sociedad española de estudios literarios y de cultura popular* [Universidad de Santiago de Compostela / Santiago de Compostela] № 3 (2003): 67-88.
- Faggiani, Roberto. *Literatura fantástica: ruptura y fragmentación*. Sagrado.edu.ar. n.d. Web. 16 Mar. 2015.
- Fournier, Celinda. *Análisis literario* Cengage Learning. 2009.
- Gálvez, Marina. *Los «Tijerasos y plumadas» de Juan León Mera*. Cervantesvirtual.com. 2010. Web. 21 Feb. 2015.
- Gallardo Paúls, Elena. *El concepto de los géneros literarios*. Sobre poética. 9 de Abril 2012. Web. 13 de Ene. 2014.
- García Ramos, Arturo. "Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano". *Anales de literatura hispanoamericana* [Universidad Complutense de Madrid / Madrid] № 16 (1987): 81-94.



- González Salvador, Ana. "De lo fantástico y de la literatura fantástica" *Anuario de estudios filológicos* [Universidad de Extremadura / Cáceres] Nº 7 (1984): 207-226.
- González, Marco. Estudio introductorio. *Las mil caras del horror*. Por Lovecraft, H. P. Quito: Editorial Juvenalia, 2011: 7-28.
- Hahn, Oscar. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Chile: Andrés Bello, 1998.
- Herrero, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Edita, 2000.
- Inzunza, Cynthia. *¿Terror visual o psicológico? ¿Cuál es el más terrorífico?*. Suite 101.net. 3 de Jul. 2013. Web. 3 de Nov. 2014.
- Lázaro, Luis Alberto. "La narrativa inglesa de terror y el terror de la censura española". *Ediciones Trea* [Universidad de Alcalá / Alcalá de Henares] (2008): 197-232.
- Llácer Llorca, Eusebio. "El terror en la literatura: El diseño de la 'Tale' de Poe". *REDEN: revista española de estudios norteamericanos* [Universidad de Alcalá de Henares / Alcalá] Nº 11 (1996): 9-24.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja. 2013.
- López Santos, Mariam. *El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?*. Biblioteca Virtual Cervantes. n.d Web. 14 Oct. 2014.
- . "Teoría de la novela gótica". *Estudios Humanísticos: Filología* [Universidad de León / León] Nº 30 (2008): 187-210.
- Lovecraft, Howard. *El horror sobrenatural en la literatura*. Elaleph.com. 1999. Web. 20 Nov. 2014.



Madrid, Edwin. *Introducción a Confesionarium*. Wabash. n.d. Web. 4 de Ene. 2015.

Maldonado, Lucrecia. "Hay algo entrañable en los fantasmas que danzan". *AFESE: Revista de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano*. [FLACSO / Quito] № 55 (2011): 159-161.

Mannoni, Pierre. *El Miedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mardomingo, María Jesús. *Psiquiatría para padres y educadores*. Madrid: Narcea, 2003.

Martínez, Luis. *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf, 2004.

Méndez, Lenina. "La incursión de Rubén Darío en la literatura de terror". *Espéculo: Revista de estudios literarios*. [Universidad Complutense de Madrid / Madrid] № 13 (2000).

Méndez, Pedro. "La articulación de lo fantástico en el relato corto balzaquiano". Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2008.

Montalvo, Juan. *Cuentos*. Ambato: Casa de Montalvo, 2000.

Neira Malo, Juana. "Los espantos espantados" de Mario Conde. Tumblr. 7 de Mar. 2012. Web. 11 de Ene. 2015.

Noguerol, Francisca. "El escalofrío en la última minificción hispánica: Ajuar Literario, de Fernando Iwasaki". II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Granada. 28-30 Abr. 2008.

Palacio, Pablo. *Obras Completas*. Quito: Antares, 2008.

Palacios, Ángela Elena. "La figura del mal en la narrativa de Pablo Palacio". *Kipus: revista andina de letras* [Universidad Andina Simón Bolívar / Quito] № 14 (2002): 75-92.



- Palmero, Francisco y Martínez, Francisco. "Motivación y emoción". McGraw-Hill. 3ª Ed. (2008): 241-248.
- Poe, Edgar. *Hop frog y otros cuentos*. Chile: Pehuén, 1993.
- Portales, Yasmín. *El fantástico ecuatoriano sale de la penumbra*. Cubaliteraria. 16 de Feb. 2014 Web. 16 de May. 2015.
- Pérez Torres, Raúl. "Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana". *Casa de las Américas* [Casa de las Américas / La Habana] Nº 257 (2009): 18-26.
- Piérola, José. *Ahí está el detalle*. WordPress. 23 de Ago. 2010. Web. 12 de Feb. 2015.
- Proaño Arandi, Francisco. "Quito, literatura y bicentenario". *Casa de las Américas* [Casa de las Américas / La Habana] Nº 257 (2009): 27-32.
- Pulido, José Antonio. "El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe" *Contexto: revista anual de estudios literarios* [Universidad de los Andes / Mérida] Nº 10 (2004): 229-250.
- Real Academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. n.d. Web. 14 de Feb. 2015.
- Rivas Iturralde, Vladimir. "César Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional". *Tema y variaciones de literatura* [Universidad Autónoma Metropolitana / Azcapotzalco] Nº 8 (1996): 25-42.
- Robles, Humberto. "Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [Universidad de Toulouse II-Le Mirail / Toulouse] Nº 34 (1980): 141-156.
- Rodas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real". I Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción, Universidad Carlos III de Madrid. 6-9 May. 2008.



Rodrigo Mendizábal, Iván. *La ciencia ficción en el Ecuador*. Wordpress. 8 de Ene. 2014. Blog. 12 de Feb. 2015.

---. *Introducción a "Utópica Penumbra"*. Wordpress. 3 de Mar. 2014. Web. 12 de Feb. 2015.

Rodríguez, Hernán. Estudio Introdutorio. *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*. Guayaquil: Ariel. 1972.

Rodríguez, Augusto. *Adrenalina y Fuego*. Quito: Abya-Yala, 2012.

Rodríguez, Flor María, comp. *La novela ecuatoriana del siglo XIX*. Miami: Stockcero, 2012.

Roma, Sara. "Géneros de miedo: Terror vs miedo". *La Palabra y el Hombre* [Universidad Veracruzana / Veracruz] Nº 9 (2009): 44-48.

Romero, Laura. "De cuatro cuentos de terror a un guión terrorífico". Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2008.

Sánchez, José Rodrigo. *Dragos y otros relatos*. Quito: Eskeletra, 2012.

Solaz, Lucía. "Literatura gótica". *Espéculo: Revista de estudios literarios* [Universidad Complutense de Madrid / Madrid] Nº 23 (2003).

Toro, Fredy. "Juan Montalvo: escritor de literatura fantástica" Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, 2000.

Vázquez, Honorato. "El desencanto de la hermosura". *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y Timoleón Coloma*. Comp. Hernán Rodríguez Castelo. Guayaquil: Ariel. 1972: 40-46.

Viteri, Eugenia. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Quito: SINAB, 2011.

Yépez Cortez, Ney. *Historias ocultas*. Quito: Eskeletra, 2003.