

Y líbranos del mal: el cuento de terror uruguayo

Álvaro Lema Mosca
Educación Secundaria

El cuento de terror surge en el mundo con el Romanticismo europeo del siglo XVIII. Las características propias del movimiento propician el escenario adecuado para la conformación de historias tenebrosas, personajes monstruosos, lugares plagados de figuras sobrenaturales y tragedias de todo tipo. Enseguida el cuento de terror se enmarca dentro de una tradición que trabaja con tópicos específicos, como la muerte y sus prolongaciones (fantasmas, muertos-vivientes, vampiros), los no-lugares (casas embrujadas, cementerios, hoteles abandonados, castillos), la mujer misteriosa (un ser seductor y enigmático que enamora y aterriza), el otro, el desconocido que es un desdoblamiento de uno mismo, enlazado estrechamente al miedo al primitivo, al salvaje, a la bestia, y ya entrado el siglo XX, el denominado “miedo psicológico”, es decir, el enfrentamiento con los monstruos internos, la neurosis, la personalidad múltiple, etc.

Género narrativo que se vincula directamente con la emotividad y que encuentra un sustento explicativo en la relación que tenemos los seres humanos con el miedo, principio que rige la formación de la personalidad desde la niñez y que representa lo más íntimo y profundo de cada uno. El miedo en tanto emoción fundante se liga al hombre desde el origen de la humanidad, porque representa la restricción, el límite, el obstáculo que no puede cruzarse. Es en cierta forma y a lo largo de la historia, la ley que nos rige, que nos prohíbe y que en contrapartida, nos abre el camino por el cual sí debemos andar. Es un principio que gobierna la vida humana porque en cierta forma atenta contra esta. El miedo a la muerte, por ejemplo, funciona como pulsión de vida, de aquello por lo que se lucha para vencer ese escollo.

Es así que la temática variada del cuento de terror gira en torno a lo que Rudolph Otto ha llamado “lo numinoso”, es decir, el complejo de emociones que son la base de la creencia mitológica desde la que se desprende el miedo y todas sus variantes. Desde allí, desde el origen, del mito y la leyenda es desde donde brota la turbación porque significa un desconocimiento de aquello que se *era* antes. El *dèjà vu*, lo siniestro que surge de lo que es inconscientemente familiar. Desde allí también el miedo se ha impuesto al hombre como una regla, como un castigo, que los antiguos adjudicaban a los dioses (Deimos: Terror y Fobos: Miedo) y que desde entonces mantiene una vinculación directa con la religión y el poder. Y como el ser humano es el único animal que anticipa su muerte y le teme, el miedo gira siempre en torno a la duración de la vida. Como señala Martínez

de Mingo:

(...) la creación de una atmósfera, de un clima inquietante y la aparición de un suceso sorprendente, que no tiene explicación inmediata ni alcanzable desde la razón (...) tiene que estar relacionado con algo esencial para el ser humano, con la pérdida o puesta en peligro de (...) la vida. (Martínez de Mingo, 2004:20)

Freud, en su ya clásico artículo “Lo ominoso” (1919) define el concepto como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” y que se emparenta en otras lenguas con palabras como *demoníaco*, *horrendo*, *siniestro*, *repulsivo* o *encantado*. Es decir, el desconocimiento atemorizante frente a algo que antaño nos era familiar, aquello oculto que sale a la luz, la transición entre lo *heimlich* (familiar) y lo *unheimlich* (desconocido), determinado por el mecanismo de represión.

Como puede desprenderse de esto, es esencial la participación que juega la cultura y el rol que ocupa en ella el individuo, porque lo que resulta ominoso para una sociedad puede no serlo para otra. Y también es fundamental el uso que de los hechos se haga en la narración. El cuento de terror maneja toda una maquinaria compleja para la generación de un clima especial, que debe avanzar de cierta forma sobre la historia para lograr determinados resultados en el desenlace. La representación ominosa de la muerte aparente y la reanimación, como señala el propio Freud, no son tratadas de la misma forma en Blancanieves que en un cuento de Poe, ni el carácter que se le da al fantasma es el mismo en “El fantasma de Canterville” o en un cuento de Stephen King.

Miedo a la uruguaya

En Uruguay, el cuento de terror aparece tardíamente, ya entrado el siglo XX.¹ Su primer exponente (conocido) es Horacio Quiroga, que casi cien años después, sigue siendo el primer nombre en la lista de escritores de terror de nuestro país y del resto del continente.

Ya desde el principio, el género presenta características propias en esta parte del mundo: es un tipo de narrativa poco trabajada pero muy leída, no existe en la historia literaria uruguaya un escritor que se haya dedicado a trabajar el género plena y únicamente en todas sus variables,²

¹El autor no ha encontrado ningún texto decimonónico que pertenezca al género, pero se enfrenta a la compleja disyuntiva que representa el poco estudio existente sobre la literatura uruguaya del siglo XIX.

²G. Bloomerfield es el único escritor uruguayo en dedicarse al cuento de terror, pero a un tipo determinado dentro del género (el *gore*) y no a todas las variantes que presenta.

aparece de forma interrumpida en varios autores que lo trabajan escasamente, en uno o dos cuentos a lo largo de toda su obra (Arregui, Espínola, Trujillo, Delgado Aparain), donde más se desarrolla es en el terreno infantil, con una lista extensa de títulos y una amplia paleta de autores (H. Velando, S. Pedrozo, I. Martínez) y no responde a estrategias de localización, ya que muchos cuentos se ubican en espacios reconocibles, pero muchos otros no.

A lo largo de los años, el cuento de terror uruguayo aparece de distintas formas y trata diferentes tópicos de los mencionados hace un instante. En este caso, me propongo trabajar tres cuentos, de tres autores distintos, pertenecientes a tres épocas distintas, para demostrar lo que estoy afirmando. No incluiré en el estudio la literatura infantil de terror, ya que esta tiene determinadas reglas de conformación que le son propias y distintivas y merecerían un análisis aparte.

No obstante, más allá de las diferencias entre los tres textos elegidos, en todos los casos se evidencia la aparición de ese clima especial que provoca lo ominoso manifestado por Freud, desde distintos puntos de partida.

El miedo artificial

Horacio Quiroga (1878-1937) publica en 1910 en formato de folletín, el cuento largo *El hombre artificial*. Con claras reminiscencias al “Frankenstein” de M. Shelley y “La Eva futura”, de Villiers de L’Isle Adam, presenta la historia de tres científicos extranjeros que situados en el Buenos Aires de principios de siglo, deciden dar vida a un hombre-máquina al que bautizan Biógeno. Después de largos y arduos intentos lo consiguen, pero un nuevo problema se les presenta: aquella *cosa* no tiene alma. Se les ocurre entonces insuflarle un alma, entiéndase, darle vida real a aquello que hasta ahora no es más que una máquina con aspecto humano.

Para conseguir eso, Donisoff, el científico líder de origen ruso, decide “conectarlo” con un mendigo que encuentran en la calle, de modo de transmitirle su conciencia y su capacidad de sentir. La prueba consiste en torturar al mendigo para que Biógeno pueda sentir su dolor. Así lo hacen.

El hombre [el mendigo] inmovilizado sintió la aproximación de Donisoff y el contacto de su fina mano en una de las suyas. Durante cinco minutos el corazón del pobre ser latió desordenadamente, muerto de angustiosa expectativa. Y de pronto lanzó un grito terrible. Una de sus uñas, cogida por el borde con el alicate, acababa de ser arrancada hacia atrás. (Quiroga, 1943:132)

El sufrimiento de uno se transforma en el motor de vida del otro y aquellos científicos, obstinados en lograr su propósito de dar vida, no tienen reparos al principio, aunque más tarde y ante el delirio del mendigo, Ortiz, otro de los científicos, admitirá no poder soportarlo más. Sin embargo, ante el episodio de la uña comprueban que Biógeno empieza a dar señales de vida humana y continúan con su empresa. Más adelante se nos cuenta:

El pobre ser torturado parecía ahora de una flacura cadavérica. Tenía el vientre terriblemente hundido y las costillas salientes, proyectadas hacia arriba por contraste, parecían romper la piel. Tenía el rostro lívido y los ojos hundidos en el fondo de las orbitas. De sus fosas nasales caían dos hilos de sangre que cortaban paralelamente los labios y se perdían en la barba. No conservaba una sola uña en sus dedos. (Quiroga, 1943:135)

La imagen de muerte del mendigo se antepone claramente a la expresión de Biógeno, “la expresión de un hombre que ha vivido, amado, sufrido”. Muerte/Vida. Antagonismos que dan cuerda al mito fundante, al origen. Pero la creación de una mitopoiesis, de la gestación de vida humana exige un castigo: aquel lugar comienza a convertirse en un infierno, donde el sufrimiento recae no solo sobre los experimentados sino también sobre aquellos que experimentan. El cansancio se une a la compasión por la tortura que Donisoff ejerce sobre el mendigo. La expectativa y la incertidumbre por saber qué sucederá con el invento los atormenta. También el tiempo muta y se desprende de los parámetros terrenales: “Tengo la sensación de que hemos vivido mil años en este día”, dice Ortiz.

Pero allí no termina aquel clima de desasosiego porque en cuanto consiguen llenar de vida a Biógeno, a expensas de la energía que han quitado al mendigo, descubren que el hombre artificial ha sido recargado hasta el extremo y que sufre ahora por sentir en demasía.

Había robado, absorbiendo hasta la última vibración, toda la potencia nerviosa que surge de una persona a la que se tortura. La absorción había sido completa, decisiva y fatal: mientras el uno sentía demasiado, hasta aullar de dolor por la impresión de un leve rayo de luz, el otro, con los nervios vaciados y muertos, iba a perder la vida por no sentir nada... (Quiroga, 1943: 144)

La necesidad de exterminar aquel “monstruo” se vuelve imperiosa. Una cosa así no puede subsistir en el mundo real. Jugar a ser Dios ha dado sus frutos. Lo ominoso se muestra ahora aterrador. Lo familiar que es la vida humana deviene un androide, un transgénico, una bestia que se origina en la miseria humana, en el sufrimiento, la tortura, la miseria y el dolor. Pero para matar a la bestia es necesario que también se elimine al creador. En el mito fundante, el terror no puede sobrevivir. Ha de ser una continuidad que encuentre su origen y su fin. Es así que el ruso Donisoff, con su aspecto de “arcángel”, decide conectarse al hombre artificial y ordena a los demás cómo actuar para dar muerte a Biógeno a través de su cuerpo, pero el experimento resulta un fracaso, pues mueren tanto la creación como el creador. La frustración que procede al acto se prolonga como un castigo (el de los dioses) hacia los otros dos científicos:

¡Jamás volverían a aspirar a nada! ¡Nunca más entrarían en el laboratorio! Su porvenir entero estaba muerto ya, como había muerto el hombre de las manos vendadas; como había muerto su creación abominable; como allí, criatura sublime, arcángel de genio, voluntad y belleza, estaba muerto Donisoff. (Quiroga, 1943:150)

El puente infernal

En 1981 Héctor Galmés (1933-1986) publica el libro de cuentos “La noche del día menos pensado”, en el cual se encuentra uno de sus textos más elogiados: *El puente romano*. Trata de la peripecia que acomete un grupo de soldados cuya intención es cruzar el río Itapebí en una noche de neblina. Se proponen hacerlo a través de un puente romano que atraviesa el caudal de agua y que es el elemento transfigurador de esta historia, el objeto que se vuelve ominoso y que explica la creación de la atmósfera narrativa que antecede su aparición. Cuando por fin se lo menciona, ya avanzado el cuento, introducidos los personajes y las coordenadas de espacio/tiempo, entendemos la razón de su demora. Dice el “indio” que guía la tropa, conocedor del lugar y sus leyendas, materialización del *otro* extraño, del diferente que se posiciona desde una perspectiva distinta a la de sus interlocutores y es por eso quien introduce el mito:

Lo que puedo afirmar es que el puente está engualichado. Hay quienes aseguran que un día anduvo el mismo diablo por el pago, montado en un azulejo, y que al otro día apareció el puente por donde se fue rumbo al norte una noche de tormenta. Unos guapos intentaron seguirlo pero apenas aclaró se encontraron con que iban rumbo al

sur. (Galmés, 2013: 71)

Una explicación irracional que busca, no obstante, volverse lo más creíble posible, ya que demuestra el convencimiento cabal del que habla, quien enseguida asegura que cuando él debe cruzar el río, lo hace por el vado y no por el puente. En esa explicación se deja entrever la causa del “gualicho”: el diablo ha estado allí. Presencia típica en las leyendas campestres de nuestro interior, son varios los autores que han escrito sobre el tema y muchos más los que lo han contado de forma oral. La figura del diablo se muestra pues como un ser capaz de atribuir poderes sobrenaturales que lindan con la locura, el desdoblamiento y la perplejidad a lugares determinados, sin un fin preciso más que el señalado por el indio de imposibilitar su búsqueda.

Lo ominoso se desprende entonces de esa materialización del mal que representa el puente romano por el cual deben atravesar los cabalgantes, que acaban de ser notificados al respecto. Hecho importante este en el género de terror, porque se enlaza con otro tópico antiquísimo en la literatura: el destino. Cuando los personajes son previamente informados sobre los males a los que se enfrentan y de todas formas deciden avanzar, sucumben a una suerte de revaloración de la *areté* griega que profundiza el precipicio por el cual caerán más tarde. Pero además tiene otra función: la de anticipar previamente al lector sobre las posibilidades que tienen los personajes. La intriga que genera la peripecia reside desde ese momento en la elección que tomarán estos para salir airoso o perecer en el intento.

Es así que el capitán a cargo de la tropa ya está informado de los peligros que corre al atravesar el puente, pero de todas formas decide hacerlo. La atmósfera que se ha creado al principio de la historia, responde a aquellos mecanismos típicos de la narración de terror de la que hablé anteriormente: noche de “niebla persistente”, un lugar desconocido, donde “las brújulas eran tan inútiles como los mapas”, un desconocido (el indio) que los guía pero que no genera confianza pues tal vez se trate de “un espía”, la amenaza latente de ser descubiertos por el ejército enemigo, la obligación de “internarse en el monte feraz” para llegar al cruce. Cuando por fin se enfrentan al puente, se desatan todos los males vinculados a la leyenda: la niebla se cierra aún más, el silencio se vuelve inquebrantable, el indio se niega a avanzar ya sobre el puente, temeroso de lo que pueda suceder y cuando por fin distinguen, al otro lado del puente, “tres o cuatro, tal vez cinco” figuras humanas, es amenazado de traidor. Pero consultado sobre quiénes son esos, su respuesta es concisa: “Parecen fantasmas, patrón”.

Tan asustado como los demás, el indio intenta huir y es asesinado por el capitán. Este último

y sus seguidores se abren a balazos con los de la otra punta y cuando, en medio de una situación asfixiante y precipitada el jefe se acerca a los cadáveres de los contrarios, descubre “con estupor que eran los mismos muchachos que habían quedado en la retaguardia”. Preso ya de la incertidumbre y el descontrol, se incorpora y comprueba que de un momento a otro es ya de día y la niebla se ha disipado. Alumbrado por un sol hostil descubre que es presa del puente del que no puede escapar porque siempre vuelve al mismo lugar como si de un círculo laberíntico se tratara.

Como ha señalado J. P. Sartre (2005), hay dos respuestas frente al miedo: la parálisis (el desmayo) y la huida. En la primera se aniquila el miedo momentáneamente al apagarse la conciencia; en la segunda se niega el peligro, el monstruo, el fantasma, no con la conciencia sino con todo el cuerpo. Al indio se le prohíbe huir, al capitán se le niega la posibilidad. Lo ominoso aparece en la repetición de lo igual, que se une a la pérdida de la identidad, la racionalidad reflexiva y coherente y la prepotencia de la locura. Ese retorno continuo al punto cero al que está sujeto el capitán dentro del puente genera una situación de opresión y recelo que se une a la leyenda del diablo y las trampas que este ha impuesto al lugar. El puente se vuelve pues un lugar maldito, un terreno infernal, restringido por las coordenadas de la irrealidad y el mal.

Dice Tomás de Mattos al respecto del cuento:

(...) la trampa circular que esconde está emparentada con esas situaciones sin salida con las que tropieza a menudo nuestra vida cotidiana, esas norias o “encerronas” existenciales de las que no se puede escapar, en las que se va hacia donde se viene confundiendo el pasado con el futuro y a este con el pasado en un único, insoslayable e insoportable presente (...) (Galmés; 2013:8)

La aniquilación del tiempo cronológico y la impotencia ante la inexistencia de una salida para tal martirio son el elemento de horror que rige la historia. A esto se suma la aparición de “signos algebraicos” y de números arábigos tallados en las baldosas del puente y a la explicación que el narrador externo hace en un pie de página parafraseando a un cura viejo que es el único conocedor de la historia del puente: construcción que se remonta al siglo XVIII emulando a otra edificada por un astrónomo y considerada por la Inquisición como “obra del demonio por arte de brujería”. En la explicación de su ser se concentra la raíz de lo ominoso en el relato y se prepara el escenario para una situación fantasmal regida por el miedo a lo desconocido y los efectos de la locura.

Violencia infernal

Gerardo Bloomerfield nació en Montevideo en 1974. Después de varias entradas a la Colonia Berro (en la cual, según palabras del escritor, conoció el verdadero infierno) y al Penal de Libertad, empezó a publicar cuentos de terror y poemas oscuros, fuertemente influenciado por Poe, Quiroga y Bloch. Publica casi una decena de libros: *Dormirás con la luz encendida* (1998), *Cual retazo del infierno* (1999), *Carroña serás* (2001), *Cadaverina flúo* (2004), entre otros. En 2007 confirma en una entrevista su retiro de las letras por temas religiosos y desde entonces no ha publicado nada más, a excepción de algunas líneas en su blog y su cuenta de Facebook.

Sus cuentos entran en la categoría *gore*³, es decir, un tipo de relato que se apoya en la violencia desmedida y la mutilación del cuerpo humano desde las que nace el terror, fuertemente ligado al morbo y el voyerismo. Stephen King (1981) distingue tres niveles en los que se manifiestan las historias del género: a) el terror, b) el horror y c) la repulsión. Este último es el nivel más bajo y se caracteriza por la predominancia de elementos desagradables que se emparentan con los actos reflejos y los trucos de parte del narrador para generar un estado de rechazo en el lector.⁴ Con este nivel se relacionan mejor las historias de Bloomerfield.

Como se observa en su cuento *La confesión del gambusino*⁵, un narrador protagonista exiliado en México cuenta cómo emprende un viaje hacia una casa abandonada en la que permanece oculto un tesoro (al parecer 10 millones de pesos) guiado por un viejo experto que le salva la vida en una trifulca y lo invita a acompañarlo en tal aventura. Situada en el norte de dicho país, la historia está plagada de lugares desérticos y tétricos, personajes imbuidos en la pobreza material y cultural y atmósferas asfixiantes, típicas en los relatos de Bloomerfield. La “casa verde”, lugar donde se esconde el tesoro cuenta con una leyenda sobre sus espaldas: antaño fue una clínica de abortos donde ahora reside un *Egún*⁶, un “demonio sin forma... [que] no tiene cuerpo, no tiene

³Clasificación que proviene del cine. En inglés: *sangre coagulada*.

⁴Amir Hamed (2007) señala que el *horror* es una palabra latina que implica fascinación frente al referente, mientras el *terror* es un término griego que refiere a la guerra y a “la retirada”, por tanto, a la negación del objeto.

⁵Término mexicano para distinguir a los mineros y buscadores de oro y otros metales preciosos.

⁶Los *egún*, *eggún* o *egungún* son para la mitología Yoruba, los espíritus de los antepasados que deben ser ofrendados en las ceremonias de Osha-Ifá, de fundamental importancia para ciertas civilizaciones que creen que de allí nacen los santos.

alma y cuando ve el mero odio flotando, le da forma y se mete adentro para poder bajarse a este mundo sin dejar de vivir en el otro.” Por esta razón la casa está abandonada y todo el que entra allí corre riesgo de vida. El protagonista es informado sobre cómo actuar una vez dentro: no debe asustarse ante nada, debe dejar afuera todo odio o rencor pasados y no cerrar jamás los ojos, “porque al que cierra los ojos, el Egún se lo bebe.”

Al introducirse en la casa aparecen las estrategias descriptivas típicas del cuento de terror. El lugar se vuelve atemorizante y parece cobrar vida, el suspenso crece paulatinamente acorde al acercamiento de los personajes a la criatura sobrenatural. A su aparición le antecede una serie de estímulos sensoriales: el “aroma rancio” del lugar, repleto de “escombros”, “mugre” y “mierda”, el silencio inquebrantable, la oscuridad densa, el calor sofocante que se vuelve frío de repente, y luego el llanto de cientos de bebés torturados que deviene insoportable para nuestro protagonista.

Después de sortear todos estos obstáculos aparece el esperado Egún, “aquel monstruo o demonio o vaya a saber dios qué clase de criatura”, que tiene una forma muy particular.

Con un solo pie bajo su cintura, pequeño, de poco más de medio metro de altura, con dos brazos fornidos que parecían atléticos, completamente desnudo, con aquella barba desuniforme y su multitud de cuernos diminutos en su cabeza a modo de cabellos desordenados apuntando en varias direcciones. (...) Su piel lucía verdosa (...) Sus ojos eran rojos y era lo único que brillaba ya en aquella habitación. (Bloomerfield, 2004: 46)

Pero lo peor es su voz, “de una textura indescriptiblemente horrenda, con un acento rarísimo, levemente comprensible”. A través de esa voz, el protagonista y los lectores nos enteramos que a cambio del botín, el Egún exige tres cuerpos vivos para devorar. Un par de líneas más adelante, el narrador se entera que todo aquello es una trampa tendida por el viejo, quien lo ha conducido hasta allí como el tercer pago de su deuda. Pero las cosas salen mal y el hombre logra escapar. Quien es devorado por la criatura es en cambio, el viejo mexicano.

Sin embargo, cuando la historia parece llegar a su fin, da una vuelta de tuerca y lo que hasta ahora había sido motivo generador del miedo (la casa abandonada, la figura monstruosa y asesina) da paso al elemento *gore*, el que no busca el terror sino la repulsión. Lo ominoso nace ahora de la perversidad humana oculta que encuentra su correlato material en el accionar del protagonista. Este ha quedado obsesionado con la figura bestial y la posibilidad de hacerse millonario, de “dejar de ser

un ilegal, un paria y vivir donde se me antojara”. Es así que se le ocurre raptar a los tres hijos de su vecina y llevarlos a la “casa verde” como ofrenda. Una nueva mitopoiesis que exige el sacrificio de los inocentes, un ritual que da vida a lo extraño, lo numinoso, y que retrocede a los orígenes de la humanidad.

Elemento recurrente en las historias de Bloomerfield, los niños son el elemento torturado desde el que surge la repulsión, la sensación despectiva que genera el rechazo y la atracción como dos partes indisociables. La tortura, no obstante, no es cometida por el demonio de un solo pie sino por el propio protagonista que, prevenido ante los peligros de que las víctimas cierren los ojos, decide cortarles los párpados a los niños y comérselos. Pero como el sacrificio exige cerrarlos antes de ser “comido” por la bestia, el hombre resuelve, ya frente a ella, arrancárselos con el pico de una botella. Sin embargo, cuando llega al tercer niño, un bebé de pocos meses, descubre con horror que su cuerpo “parecía consumido, putrefacto, reseco como si hubiera muerto desde hacía meses”.

El pacto no se cumple. La bestia no está satisfecha y parece conocer de antemano aquel dato porque no ha tocado a las otras dos víctimas. El protagonista huye (otra vez) y permanece oculto en diferentes lugares. El relato que nos llega a los lectores es la confesión que hace al cura de una parroquia. Foucault (1987) ha demostrado que la confesión es en la época moderna “una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero”, que se cimenta en el examen analítico de uno mismo, materializado en el discurso, en lo que se dice. Y en esa confesión aparece lo siniestro que se vuelve misteriosamente familiar. El hombre se muestra arrepentido no por los hechos sanguinarios, no por los sacrificios sino por no haberlos cumplido con eficacia. Su castigo estriba en no haber prevenido la muerte del más pequeño que dejó obsoleto el pacto. El espanto nace pues de la frialdad con la que es relatado el ritual, la objetividad con la que se genera tanto rechazo, el morbo, que no obstante, encanta porque es una sensación naturalmente reprimida. Lo *unheimlich* que deviene *heimlich*.

Conclusiones

Los tres cuentos elegidos (panorama muy escaso y selectivo, con lo que eso implica) procuran mostrar tres modos distintos de hacer terror. Anécdotas diferentes, personajes diferentes, lugares diferentes para generar sensaciones diferentes en el lector, que como ya señalé, cumple un rol importante en este tipo de narrativa. No obstante, los tres cuentos viajan por los terrenos de lo desconocido (el hombre-máquina, los fantasmas, los monstruos) porque como ya apuntó Lovecraft, “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo y el más antiguo y más intenso

de los miedos es el miedo a lo desconocido” para desde allí trazar líneas que dibujan situaciones específicas que se vuelven escenarios infernales (si se me permite esta palabra) para los protagonistas. Pero hay también otro elemento común a los tres relatos: el sacrificio. En los tres casos es necesario un pacto de sangre, un ritual, un sello sagrado (la muerte, la locura, la culpa). El descenso a los infiernos exige siempre, en el cuento de terror, un pago de alto precio.

Bibliografía y material consultado

- Bloomerfield, G. (2004) *Cadaverina flúo*. Montevideo.
- Chacón, P. E. (2004) *Historia universal del insomnio. Tiempo y miedo en occidente*. Buenos Aires: Ediciones B
- Foucault, M. (1987) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Ed.
- Freud, S. (1999) *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Galmés, H. (2013) *La noche del día menos pensado y otros cuentos*. Montevideo: Banda Oriental
- Hamed, A. (2007) *Mal y neomal. Rudimentos de Geoidiocia*. Montevideo: Amuleto
- King, S. (1981) *Danse macabre*. New York: Everest House
- Lovecraft, H. P. (2002) *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza
- Ludmer, J. (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil
- Martinez de Mingo, L. (2004) *Miedo y literatura*. Buenos Aires: Edaf
- Miller, W. I. (1998) *Anatomía del asco*. Buenos Aires: Taurus
- Quiroga, H. (1943) *Cuentos*. Tomo X. Montevideo: Claudio García & Cia. Editores
- Sarlo, B. (1997) *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Sarti, G “El folletín como campo de experimentación narrativa: el recurso cinematográfico en El hombre artificial de H. Quiroga” en revista *Lejana*, nº 2, Buenos Aires, 2010.
- Sartre, J. P. (2005) *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial.