

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Título: Convergencia y (re)unión entre miedos: El Terror en Occidente y Japón

Seminario de grado: Teoría literaria

Profesores: Sergio Caruman

David Wallace

Alumno: Cristóbal Ibarra M.

Fecha: 13/03/2023

Índice

I- Introducción:.....	4
1- Facilitando un (re)encuentro o el porqué de la investigación.....	4
2-Sorteando las dificultades y escogiendo un camino.....	5
3- (De)limitando el terror y discusiones sobre el <i>género</i>	7
4- Sobre Japón, Literatura Comparada y el <i>estilo</i>	21
II- Desarrollo	31
1- “El gato negro” y “La lengua del diablo”	31
2- “El alquiler espectral” y “La cara dentro de la hornilla”	38
III- Conclusión	42
IV- Bibliografía	44

I- Introducción:

1- Facilitando un (re)encuentro o el porqué de la investigación

No es novedad que el interés por la cultura asiática ha ido en vertiginoso aumento en estos últimos años. Ya sea con la música pop de Corea del Sur, el manga en Japón, o la cultura China en general (como la celebración del festival de las linternas, la arquitectura, la gastronomía, entre otros), las nuevas generaciones están encantadas con los nuevos paisajes y aromas que estos les ofrecen. Sin embargo esto no es algo nuevo, pues desde hace siglos que se poseía esta curiosidad por lo que acontecía en el otro lado del mundo, cayendo lamentablemente en lecturas sesgadas por nuestra visión de mundo —llamémosla de momento “occidental” (la cual luego será desmantelada)—, donde lo “exótico” y lo “Otro” es lo que predomina en la mayoría de los acercamientos¹.

Por otro lado, la literatura de terror surge hace muchos años, se podría decir que junto con la formación misma de lo que conocemos como Literatura: “El terror aparece como un ingrediente del folclore más antiguo de todas las razas, y se cristalizó en las baladas, crónicas y textos sagrados más arcaicos”². Sin embargo, es en el Gótico cuando, para varios autores, entre estos H.P. Lovecraft y Rafael Llopis, se instaura este género.

Desde allí se viene desplegando esta narrativa, moldeándose con distintos matices, elementos, estilos y formas a lo largo del tiempo, observándose en mayor o menor medida distintas convenciones como por ejemplo las del ya mencionado gótico (como la imagen del castillo abandonado, las catacumbas o la presencia de fantasmas), o las características de los escritos victorianos más tarde (introducción del terror “psicológico”). Por ende es comprensible que la literatura de terror con la que más familiarizados podamos estar sea la escrita en dichos periodos en la parte occidental del planeta.

Esta investigación me resulta particularmente interesante para los estudios literarios pues, como bien se sabe, Japón estuvo en aislamiento del resto del mundo durante casi dos siglos, de mediados del s. XVII a mediados del s. XIX y, al finalmente romper esta barrera comunicacional en la que se encontraban con el resto del mundo, podemos observar estos primeros encuentros sociales y culturales entre ambos *mundos*. Por ejemplo, como afirma Cid Lucas, “si rastreásemos la llegada de la literatura occidental a tierras niponas, descubriremos que, en lo relativo a la de expresión en inglés, el autor primerísimo en llegar

¹ Para dichas afirmaciones me baso en las investigaciones realizadas por Carlos Rubio en su texto “Claves y textos de la Literatura Japonesa”, donde expone con suma precisión esta y más características que se presentan al acercarse a la literatura japonesa de parte de alguien que recién comienza en este mundo.

² Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 23.

al País del Sol Naciente –y acaso el primero de todos en términos universales– fue William Shakespeare (Cid Lucas 6-21), que venía en las valijas de los diplomáticos, embajadores y otros funcionarios de EE. UU. y Reino Unido”³. Donde los autores de las tierras niponas, y el país en general realmente, buscan ponerse al corriente absorbiendo y (re)adaptando toda la cultura que no habían tenido la posibilidad de vislumbrar.

Con lo cual me parece pertinente realizar una investigación situada y con la menor cantidad de preconcepciones posible donde, no obstante, debo maniobrar con la mayor precisión pues, al tratarse de un tema tan amplio, debí centrarme en trabajar inductivamente, esto es: trabajar directamente con los textos y encontrar puntos de (re)unión.

Por consiguiente, en esta tesis planeo generar un pequeño puente entre estas dos literaturas: la “occidental” y la japonesa. Para esto tuve que hacer una pequeña selección de textos de cada una, de modo tal que al rastrear los motivos y temas que se despliegan en un *género* literario específico pueda realizar un análisis comparativo más claro y conciso.

2-Sorteando las dificultades y escogiendo un camino

Ya mencioné el carácter de la investigación, esto es que no es abarcativa ni unificadora, sino que de comparación directa entre los textos. Con lo cual puedo resolver dos problemas: el volumen abismal que consistiría comparar “literaturas” y el imposible estudio de dos culturas en su totalidad.

Por esto mismo busqué la especificidad en la especificidad: escogería dos textos de cada una de estas tradiciones, en total por tanto cuatro; que tuvieran la misma forma, cuento; que se encontrarán dentro de un mismo género, el terror; que se rastreara solo en un par de elementos, como lo son los motivos, los temas y el *estilo*; y que, evidentemente, hubieran sido escritos en un época similar, esta es finales del s. XIX y principios del XX.

En un mar nuevo lleno de textos atractivos, ¿cómo realicé la selección de estos textos específicamente? Todo partió con la adquisición de un libro recopilatorio, una especie de antología de cuentos de terror japoneses: “Kaiki: cuentos de terror y locura”. Y es que desde los elementos paratextuales que saltan primeramente a la vista, tales como el título del libro y la portada, ya me dirigían hacia mi inevitable lectura comparativa.

Comencemos primero con el título, el cual al repasarlo, inmediatamente evocó en mi mente, saturada de literatura de terror, otros dos textos con los cuales tiene un parentesco casi aterrador: “Cuentos de amor, de locura y de muerte” de Horacio Quiroga y “Cuentos completos de terror, locura y muerte” de Maupassant. Por tanto, es desde estos vestigios— sin llegar a hablar de intencionalidad, pues me parece una discusión cuanto menos

³ Cid Lucas, Fernando. *Edgar Allan Poe en Japón: impacto en su literatura y en su cultura*. Revista chilena de literatura 100, 2019. Pág. 364.

infructuosa—los cuales acrecentaron todavía más el interés por dicho compilado de cuentos japoneses, también motivado, he de confesar, con la inevitable curiosidad de presenciar algo *diferente*, con la expectativa de lo “Otro”.

Cabe destacar también el uso de un calificativo que es reiterado en los tres títulos: locura. Pareciera por tanto que el factor psicológico emplea un rol fundamental en estos tres textos, casi como si fueran inherentes al género de terror en general, cuestión muy interesante en la que se discurrirá en el siguiente apartado, en el cual se reflexionará en torno al terror.

Por otro lado, la portada de *Kaiki* exhibe el retrato de Oiwa en una escena del *Yotsuya Kaidan* (una de las historias de fantasmas más famosas de Japón) pintada por Kuniyoshi, lo cual reafirma, por un lado, su carácter terrorífico, por otro, su cualidad de texto alejado de la cultura occidental, lo cual evidentemente vuelve a generar esta expectativa de encontrarse con lo lejano, con lo extraño, con lo exótico, con “japonerías”.

Y de esta forma ya está asentado el único y más importante cimiento: la curiosidad. Luego ya se fue dando que a medida que avanzaba las páginas iba rememorando otros cuentos de la *tradición* occidental con características similares, bien en afinidad o bien en oposición, ya sea en presentación y desarrollo de motivos y/o temas, en atmósferas, en sus efectos, en la disposición de los elementos terroríficos, en estructura de la narración, en contraposiciones de planos de la realidad, entre muchos otros.

Como un pequeño ejemplo: el cuento “El gato negro” de Edgar Allan Poe es bien percibido como uno de los textos más importantes en la literatura de terror, por lo cual fue inevitable que fuera el primer texto que destacara de mi biblioteca mental cuando me encontraba leyendo el cuento “La lengua del diablo” del autor Kaita Murayama, autor poco conocido pero del cual se sabe que se sentía atraído por la letras de Baudelaire y Mallarmé⁴.

Y es que resulta que las formas de presentar a un sujeto romántico, de mostrar lo grotesco, de manifestar lo sobrenatural en cada texto, de (des)cubrir la fina línea entre el plano psicológico y el físico, de manera que a veces ambos se alejan entre sí, luego se aproximan, se entremezclan en ocasiones, incluso generando un tono completamente diferente al comenzar con este estudio comparativo, fueron algo realmente singular. Y dar cuenta de todas ellas, como también de las distintas configuraciones de la narración, tales como las distintas técnicas de (re)presentación de un cuento abismado, como también de las distintas degradaciones hacia lo perverso, es una parte de lo que se llevará a cabo en este análisis comparativo.

Resuelto esto surge el más evidente de los problemas: la barrera idiomática. Por lo tanto fui guiado correctamente en que un análisis puramente semántico era la mejor forma de aproximarme a tal estudio, con esto rastrear cuestiones sintácticas o léxicas del idioma japonés, innegablemente lejano al nuestro, con su consecuente equivalente histórico y

⁴ Ryūnosuke Akutagawa, et al. *Kaiki: Cuentos De Terror y Locura*. Madrid: Quaterni, 2017. Pág. 7

cultural (de la cual evidentemente hay pequeños retazos en esta investigación), ya quedan exentas.

3- (De)limitando el terror y discusiones sobre el género

Como decía, todo no es más que variación sin un tema. Oh, tal vez existe algún ideal inmutable, algún absoluto sólido. Científicamente, supongo, deberíamos admitir esa improbabilidad. Pero alcanzar ese ideal implicaría un desesperado avance por el camino hacia mundos hipotéticamente más elevados. Y mientras tanto nuestras ideas se hacen más febriles y confusas. Lo que comienza como una verdad solitaria pronto prolifera como células malignas en el cuerpo de un sueño, un cuerpo cuyo verdadero contorno permanece oculto.

—Thomas Ligotti, El Alquimista.

Empezar a inmiscuirse en las entrañas de este tipo de literatura indefectiblemente nos lleva a adentrarnos en el terreno de las definiciones, las cuales, si bien no son un absoluto, me gustaría desprender de ellas ciertos puntos que se tendrán en consideración en cuanto al transcurso de la presente investigación se refiere.

Primero que nada, y nuevamente dirigido por el inevitable curso de las (pre)concepciones, al leer la palabra terror tenemos que dirigirnos inmediatamente —antes siquiera de pensar en cuestiones tales como definiciones, tono, atmósfera o historia de esta literatura— hacia el rasgo más importante de la misma: el miedo.

El miedo producido por la literatura pareciera que no dista mucho por los miedos que poseemos en nuestra vida, esto ya que conecta con nuestras emociones más profundas y primitivas, aquellas cuestiones más arraigadas en lo recóndito de nuestro inconsciente. Me veo por tanto en la obligación de remitirme a quizás la cita más ocupada en este campo: “La

emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido”⁵.

Sin embargo, antes de proseguir, cabe destacar que el intentar determinar los alcances del miedo, que se desplazan entre áreas como el de la psicología o el de la sociología, no es objeto de este estudio, sino más bien de su influencia y expresión artística en el marco de la teoría literaria.

Dicho esto, me gustaría continuar con las delimitaciones del miedo que destaca Bauman, pues me parece que conjugan perfectamente con la cita anteriormente citada de Lovecraft: “«Miedo» es el nombre que damos a nuestra incertidumbre: a nuestra ignorancia con respecto a la amenaza y a lo que hay que hacer -a lo que puede y no puede hacerse- para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance”⁶.

Otros autores siguen por una línea similar: “El miedo, en sentido estricto y como afección al individuo, es una páthos, o «emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación»”⁷

Ya con estas citas podemos ir esclareciendo en lo que esencialmente podría entenderse como miedo: un sentimiento de indefensión ante una amenaza desconocida. Lo cual si bien es bastante amplio, servirá como piedra angular para esta investigación. Ahora bien podríamos seguir ahondando en los tipos de miedo que sigue exponiendo Bauman, tales como los que amenazan el cuerpo y las propiedades de la persona o los que amenazan la duración y la fiabilidad del orden social del que depende la seguridad del medio de vida (la renta, el empleo) o la supervivencia (en el caso de invalidez o de vejez), pero quedarse con esta primera definición me parece más que pertinente, pues lo más interesante es ver el cómo y no el qué.

Y hablando de la forma, hay una constante discusión en torno a lo denominación del terror y el horror que me gustaría dejar zanjada rápidamente. Para autores como Lovecraft el terror estaría más cercano a lo literatura fantástica, donde el elemento sobrenatural es primordial para el desarrollo de esta. Por otro lado Stephen King en “Danza Macabra”, se aproxima a una definición cuando afirma que el género funciona en varios niveles, siendo el terror la emoción más refinada, donde no es necesario explicitar la amenaza ni generarse ningún tipo de transgresión corporal. Cuestión completamente distinta es la del horror, la

⁵ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 18.

⁶ Bauman, Z. *Miedo Líquido: La Sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007. Pág. 10.

⁷ González Grueso, Fernando Darío. *El horror en la literatura*. En Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1, 2017. Pág. 31.

cual este afirma como la expresión más visceral, donde el efecto que causa es más de repulsión física, una aversión profunda hacia alguien o algo.

Definiciones parecidas son las que entregan Mariana Enríquez⁸ en cuanto considera al terror similar al presentado por Lovecraft, con la presencia de elementos sobrenaturales y cercano al relato fantástico, mientras que el horror tendría tintes más realistas y psicológicos. Y por último con la diferenciación que realiza la RAE, en tanto considera el terror como un miedo muy intenso, mientras que el horror lo considera como un sentimiento intenso (no necesariamente miedo) causado por algo espantoso.

Botting, por otra parte, sostiene que “lo terrorífico procede de la energía emocional liberada que estimula un elevado sentido del Yo y un movimiento de trascendencia”⁹. Mientras que el horror provoca unas emociones diferentes, al describir un abanico de estados y objetos subjetivos diferentes de los producidos por el terror. “El horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental”¹⁰.

Recapitulando, podríamos considerar por tanto al terror como a un profundo miedo generado por esta amenaza desconocida que nunca termina por materializarse y al horror como al sentimiento de aversión ya sea por algo o alguien espantoso y grotesco, causando usualmente una reacción física. Con lo cual cabe destacar que dichas consideraciones no son excluyentes, además de que por regla general ambos conceptos suelen usarse como similares, por lo que en el transcurso de la presente investigación se considerarán como equivalentes haciendo la diferenciación, no obstante, en los momentos en que sea necesario.

Esto en relación con el miedo y el terror, pero ¿qué sucede con la Literatura de terror? Bueno, como fue mencionado anteriormente, el terror es algo que “ha tenido expresión escrita desde que el hombre empezó a poder grabar sus pensamientos en tablillas de barro, y desde mucho antes estuvo la expresión oral”¹¹, es un elemento que permea el folclore más antiguo de todas las culturas y que se cristaliza en los textos arcaicos más importantes.

Con lo cual podemos rastrear esta imagería desde la tradición escrita del mundo occidental antiguo, tal como destaca Carroll en múltiples ejemplos, tales como la historia del hombre lobo en el Satiricón de Petronio, la de Licaón y Júpiter en las Metamorfosis de Ovidio, y la de Aristómenes y Sócrates en El asno de oro de Apuleyo. Las *danses macabres*

⁸ Conferencia de la escritora y periodista argentina en el marco del curso de posgrado internacional "Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación" de la FLACSO Argentina.

⁹ González Grueso, Fernando Darío. *El horror en la literatura*. En Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1, 2017. Pág. 36.

¹⁰ Ibid. Pág. 37

¹¹ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 19.

de la edad media y las descripciones del Infierno como la de la Visión de San Pablo, la Visión de Tundal, El juicio final de Cranach el Viejo y el célebre Infierno de Dante¹².

También encontramos lo terrorífico en un cuento relatado por Plinio el Joven en una de sus “Cartas”: “En Atenas había una casa en la que se aparecía [el fantasma de] un horrible viejo cargado de cadenas (...) El lugar era evitado al atardecer. Al fin, el filósofo Atenodoro decidió alojarse en ella. Sin asustarse, señaló [al día siguiente] un lugar indicado por el aparecido, encontraron un esqueleto humano. Fue enterrado decentemente, la casa fue purificada mediante ritos lustrales y el fantasma no volvió a aparecer.¹³ Texto que a su vez sorprende por la moderna estructura.

Otros ejemplos de motivos y temas terroríficos en escritos antiguos pueden ser los destacados por González, donde encontramos en el “Gilgamesh”, por ejemplo, como el miedo a la muerte mueve la mitad de la obra, la muerte de Enkidu, o del mismo rey sumerio. Luego en leyendas, cuentos, mitos, etc., que también son un buen caldo de cultivo para que la literatura escrita del miedo surja con todo su esplendor con la pluma de Giovanni Boccaccio en el “Decamerón”, escrito entre 1351 y 1353, y más tarde con Geoffrey Chaucer en “Los cuentos de Canterbury”, escrito durante la década de 1380 a 1390. En ambos textos encontramos presencia de lo macabro y lo lúgubre, en tanto su relación con la muerte, esto en su inevitabilidad y en su inexpugnabilidad, como también el narrar de lo grotesco en lo gráfico, visceral y deforme, como también de lo siniestro con relación al miedo irrumpiendo en la cotidianeidad.

Las características terroríficas que presentan estos textos luego serían importantes para el género de terror, puesto que no es hasta mediados del siglo XVIII cuando recién comenzaría para muchos este género *per se*: “Sin embargo, tuvo que ser un inglés muy vivaz y mundano — nada menos que Horace Walpole— quien diese forma definitiva a ese impulso cada vez mayor y se convirtiera en el verdadero fundador del cuento de horror como género permanente”. Esto con la publicación de muy probablemente el texto más importante en la historia de la literatura de terror: El Castillo de Otranto¹⁴.

Antes de continuar con la historia de la literatura de terror, me gustaría hacer un breve paréntesis en tanto a la discusión de los géneros literarios se refiere:

“La idea de género implica ante todo diversas preguntas; [...] He aquí la primera: ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? [...] Pero uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige de la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. De hecho, se señala un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae de

¹² Carroll, Noël. *Filosofía del terror O paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005. Pág. 34

¹³ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 21.

¹⁴ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 29.

ellas una hipótesis general que se verifica luego en otras obras, corrigiéndola o rechazándola. Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, de obras), no estaremos autorizados a deducir de ellos leyes universales; lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría”¹⁵.

Con lo cual considero trascendente volver a recalcar el carácter inductivo de la actual investigación, en cuanto no se pretende extrapolar a leyes universales el corpus con el cual se dispone realizar este análisis, no llegando nunca a considerar estos textos como “lo oriental” o lo “occidental” sino nada más como parte de dicha tradición, y que pueden o no tener características atribuibles y ya estudiadas en aquellas investigaciones en las cuales se consideró una inmensa cantidad de textos y que, aún en esos casos, es imposible de abarcar en su totalidad.

Por otro lado, y ahora específicamente con el género de terror, me parece más adecuado, ya que “lo terrorífico” en tanto tema, motivo, tono y atmósfera, es decir lo semántico, puede presentarse en muchos textos que no se perciban estrictamente como de terror, sino como de ciencia ficción o suspenso, por ejemplo, me parece oportuno destacar lo siguiente: “Las novelas se denominan de terror en relación con su capacidad intencionada de generar cierto afecto. De hecho, los géneros de suspense, misterio y terror derivan sus nombres mismos de los afectos que persiguen provocar, esto es, un sentimiento de suspense, un sentimiento de misterio y un sentimiento de terror”¹⁶.

Si bien yo no consideraré la *intención* como se ocupa en esta frase, estoy completamente de acuerdo en tanto los efectos que provoca la literatura de terror son el del miedo, que la emoción producida y único motivo de la existencia de esta literatura es la de infundir pavor, por lo cual de esta forma se diferencia de los otros géneros que ocupan algunas de sus convenciones ya sea estilísticas o temáticas pero usualmente no se consideran en este tipo de literatura (en tanto no es solo técnica sino también provocación).

Volviendo al surgimiento de la literatura gótica, Lovecraft destaca que es desde “El castillo de Otranto” desde donde se observan mejor las características tanto temáticas como estilísticas (adelantando que la discusión en torno al estilo se realizará más adelante), las cuales luego se desplegarán en el resto de novelas góticas venideras: “Esta nueva parafernalia dramática consistía ante todo en un castillo gótico de impresionante antigüedad, enormes y laberínticas distancias, flancos desiertos o en ruinas, húmedos pasillos, malsanas catacumbas ocultas, y una constelación de fantasmas y leyendas horrosas, elementos indispensables para proporcionar tensión y miedo demoníaco”¹⁷.

Si bien este texto es duramente criticado por Lovecraft, en tanto no genera el tipo de atmósfera adecuada para un relato fantástico (y por tanto que es poco capaz de generar

¹⁵ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. MEXICO: PREMIA, 1987. Pág. 3.

¹⁶ Carroll, Noël. *Filosofía del terror O paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005. Pág. 36.

¹⁷ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 31.

terror) y que evidentemente está influenciado por romances y misterios medievales con sus más que explotados tropos, no se resta la importancia que produjo en el resto de las novelas venideras, de las cuales la fórmula ya estaba hecha y la prensa fue consciente unos años después en 1798:

“Tómese un viejo castillo medio en ruinas. Un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que ser secretas. Tres cadáveres sangrando aún. Tres esqueletos bien empaquetados. Una vieja ahorcada con varias puñaladas en el pecho. Ladrones y bandidos a discreción. Una dosis suficiente de susurros, gemidos ahogados y horriblos estruendos. Mézclese, agítese y escribese. El cuento está listo”¹⁸.

Sin embargo, para llegar a tal afirmación debieron pasar varias novelas, pues luego de la publicación del *Castillo de Otranto* en 1764, se escribieron diversos textos góticos con los cuales el género (si es que ya se le puede denominar como tal) se popularizó todavía más; esto fue con la literatura de la novelista británica Ann Radcliffe.

Nuevamente me gustaría realizar un brevísimo inciso, ahora con respecto a la relación que existe entre el Romanticismo, la literatura fantástica y la literatura de terror. Bien es sabido que, debido al Racionalismo (XVII) imperante —o más bien siempre que hay vigente cierto movimiento cultural— surge una tendencia completamente opuesta a estos ideales: el Romanticismo (XVIII). Donde se rompía los marcos conceptuales prescritos y abogaba, en lugar de luz y la razón y todas aquellas aspiraciones ilustradas, por la oscuridad, la falta de proporciones, la sombra y, lo que nos atañe ahora, la experiencia del terror¹⁹.

En este sentido, la categoría de lo sublime desempeñará un papel fundamental en el nacimiento de la novela gótica; la noche, las tinieblas, se convirtieron en espacios emblemáticos de una región donde las leyes imperantes no son ya las de la razón²⁰. Ahora bien, el concepto de lo Sublime daría para un texto por sí solo por lo gran complejidad de su naturaleza, con lo cual me gustaría solamente destacar un par de cosas que se encuentran estrechamente relacionados con el terror.

Para Kant, en su texto “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” y luego sistemáticamente expuestas en “Crítica del Juicio”, la experiencia de lo sublime constaría en una contraposición entre lo bello como tranquila contemplación, un acto reposado, mientras que la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, *causa temor*, pues sus experiencias nacen de aquello que es temible, y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia.

¹⁸ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 28.

¹⁹ Para esta y demás referencias con respecto al Romanticismo, fue utilizado el texto de Moreno “Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés”.

²⁰ Ibid.

Con lo cual ya vamos observando como el hecho de ser una experiencia que cause temor al ser percibida, va entrelazándose inmediatamente en el terreno de lo terrorífico, con ese momento de pavor absoluto en el cual nos encontramos de frente con el Terror, ya sea frente a la figura del monstruo (que luego desarrollaremos a propósito de la publicación de “Frankenstein”), ya sea en el momento de mayor horror frente a la materialización de alguno de los grandes motivos y temas del terror como la Muerte, el Mal, lo grotesco, lo ominoso, entre otros.

Similar concepción de lo Sublime podemos encontrar con Schiller, la cual solo mencionaré pues me parece interesantísimo cómo encaja perfectamente con la percepción de la experiencia de lo terrorífico que posee Lovecraft:

Por esta razón, lo sublime contemplativo no posee un efecto tan vigoroso, en cuanto a la intensidad, ni tan dilatado, como lo sublime patético: no tan dilatado, porque no todos los hombres poseen imaginación suficiente como para hacer surgir en sí mismos una representación vívida del peligro, ni tampoco poseen todos suficiente fuerza moral, autónoma, como para no preferir evitar una representación de tal índole; ni tan vigoroso, porque, en este caso, la representación del peligro, aunque provocada con la mayor vivacidad, es siempre voluntaria y el espíritu señorea más fácilmente sobre una representación que forjó de manera espontánea²¹.

Y es que para poder percibir lo Sublime y para poder percibir lo terrorífico se necesita poseer una cualidad en específico: la sensibilidad. Sin esta, no se estaría predispuesto a alcanzar a vislumbrar ambos conceptos, sin la imaginación necesaria no se contaría con la inclinación para entrar en este suerte de estado. Por tanto no es ilógico pensar que el terror como concepto, como idea, como estética, no habría podido surgir en otro ambiente sino en el Romanticismo.

Y también es interesante esta cualidad del terror, en tanto nos sabemos seguros pues nos encontramos frente a un texto cuya mayor amenaza directa sería hacernos una cortada papel —si se lee en físico, claro está, formato cada vez menos frecuente—, y aun así lo percibido, gracias a la sensibilidad anteriormente expuesta nos genera tal grado de miedo, dejándonos con la experiencia estética que comúnmente se produce al leer este tipo de literatura: “Esta participación no sólo permite purificar el terror, sino que a la vez lo sublima. Sabiamente cultivado, el virus del miedo no provoca más que esa fiebre benigna propia de cualquier vacunación”²².

Siento que muy rápidamente se mencionaron ciertos conceptos, uno de ellos el de lo grotesco, el cual considero conveniente destacar nada menos que de la mano de Víctor

²¹ Schiller, Friedrich y Zubiria, Martín. *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas; De lo sublime; Sobre lo sublime*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras; Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, 2016. Pág. 177.

²² Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 17.

Hugo, en su “Prefacio de Cromwell”. La estética que plantea Víctor Hugo en este prefacio es una en la cual reivindica la belleza de la fealdad —cuestión que también plantearán otros románticos y, luego, el mismo Baudelaire— “comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz”.

Con lo cual podemos observar a lo grotesco en relación con lo sublime, pero no como una contraparte, sino como el reverso de lo mismo, siendo en esta mezcla el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu, esto es la corporalidad y animalidad, o sea lo grotesco, en este ideal superior: el espíritu de lo sublime, siempre emparentados. Y es que nuevamente podemos presenciar como la crítica a la pretendida racionalidad y armonía preponderante es criticada con el surgimiento de estos conceptos románticos.

Por lo mismo, me gustaría que nos quedáramos, finalmente, con la definición en tanto categoría estética y literaria de Bajtín que, a mi parecer, es concisa y reúne los elementos antes discutidos en donde afirma que es “una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana”²³. Y si bien Bajtín piensa esto desde la tradición carnavalesca, me parece que su pensamiento en conjunción con el de Víctor Hugo, puede ser perfectamente aplicable a lo terrorífico, y con aún mayor afinidad, con lo monstruoso.

Siguiendo ahora con la relación del terror y lo fantástico, pues no planeo hacer de este un ensayo sobre literatura fantástica, es inevitable no iniciar con las reflexiones de Todorov y Lovecraft:

“La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos”²⁴

La cita que hace el primer autor del segundo, destaca esencialmente que el criterio de lo fantástico no se ubica en la obra en sí misma, sino que en la experiencia del lector, siendo esta experiencia una predominada por el miedo. Sigue Todorov: “Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género”²⁵.

²³ Bajtín en Calderón, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2016. Pág. 603.

²⁴ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. MEXICO: PREMIA, 1987. Pág. 18.

²⁵ *Ibid.*

Siendo en este vértigo de incertidumbre donde se suscitaría el sentimiento de miedo y entra en completa relación con el relato fantástico, cuyo efecto es definido por Todorov como la “vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”²⁶. Por tanto la relación que tienen ambos se encontraría esencialmente en el efecto producido, además de que no es menester entrar en la discusión sobre las definiciones de lo fantástico, siento que lo expuesto es suficiente para dejar establecido el vínculo.

Me parece importante hacer la diferenciación entonces entre la literatura de terror y la literatura que ocupa algunas de sus convenciones, ya sea estilísticas y/o temáticas pero que usualmente no se consideran como de terror (en tanto no es solo técnica sino también provocación), como por ejemplo observamos en las parodias o en el género de ciencia ficción—y hablando de ciencia ficción me gustaría dejar por escrito que en la presente investigación no se hizo uso de ninguna inteligencia artificial de escritura, ni en la búsqueda de información ni en la redacción de la misma—.

Reanudando con la historia del terror, Ann Radcliffe, es la autora cuyas famosas novelas pusieron de moda el terror y el suspense, y que destiló aún más todo lo que tuviera relación con el crear atmósferas macabras —que recordemos que para Lovecraft es lo más importante en el relato de terror—, es alabada y levemente criticada por el autor oriundo de Providence, pues esgrima que esta tenía la mala costumbre de “destruir sus propios fantasmas al final con penosas explicaciones materialistas”²⁷.

Si bien Lovecraft sigue elogiando la capacidad de la autora en tanto añade un “genuino sentido de lo sobrenatural”, critica sin embargo que Radcliffe, ya hacia el final de sus novelas, las explicaciones que otorga son cuanto menos inverosímiles. Lo cual podría tener una buena razón, pues como destaca Llopis: “La buena señora se siente ofendida por esta asociación y hace constar que lo que ella pretende es fustigar vicios y supersticiones sociales y que, a mayor abundamiento, en sus novelas nunca aparecen verdaderos espectros ni ningún fenómeno contrario al más estricto racionalismo”²⁸.

Por lo mismo podemos observar cómo Ann Radcliffe es una figura contradictoria, pues al inundar su texto de lo fantástico y lo terrorífico, rompe su propia atmósfera por un afán moralista al entregar dicha explicación aparentemente racional. Con lo cual quedémonos con la genuina introducción de la sobrenatural, su brillante creación de atmósferas y la masificación de las novelas góticas debido a la fama de sus escritos, en especial con su novela “Los misterios de Udolfo”.

²⁶ Ibid. 13

²⁷ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 33.

²⁸ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 27.

Ahora, el texto que para muchos autores es el apogeo de la novela gótica: “El Monje” escrita por Matthew Gregory Lewis y publicada en 1796, es la siguiente novela que se debe mencionar si se habla de la historia de literatura de terror. Es el caso opuesto de la situación en que se encuentra Radcliffe, pues Lewis abiertamente ataca los cánones de decoro que se poseían en la época, criticando a su vez duramente la sociedad.

Esto a través de las acciones del protagonista, Ambrosio, un monje que comete los actos más abominables incitado por la satisfacción de sus propios deseos carnales donde, incitado por el demonio, comete actos de incesto, violación, asesinato y pactos demoníacos. Con esto evidentemente se exhibe un carácter de desconfianza con los valores tradicionales del Catolicismo, motivo por el cual dicha novela fue duramente criticada y tachada como blasfema, incluso por el propio Coleridge.

Esta novela, según Lovecraft, destaca principalmente en que se aproxima “al terror con modales más violentos que su moderada predecesora jamás se habría atrevido a imaginar”²⁹ y porque “nunca echa a perder sus visiones espectrales con simples explicaciones lógicas, consigue romper con la tradición radcliffiana y amplía las posibilidades de la novela gótica”³⁰.

Es unos años más tarde cuando se publicarán dos textos importantísimos para el terror: El “El vampiro” (1816), de John W. Polidori, y la novela “Frankenstein” (1817), de Mary W. Shelley. La aparición de estos dos textos es muy valiosa ya que, en la obra de Polidori, es la primera aparición de la figura del vampiro y, en la segunda novela, observamos la forma en que la creación del monstruo sentará las bases para la discusión en torno a “lo monstruoso”.

Para Carroll, el monstruo es una fuerza que transgrede con la realidad, esto es siniestro por tanto irrumpe en la familiaridad, es grotesco en tanto su deformidad y su transgresión de la naturaleza, y tiene relación con lo sublime en cuanto al carácter de lo grotesco ya discutido. Por esta razón (entre bastantes otras que no destaco por la extensión que esto conllevaría y que me alejaría del motivo de la presente investigación) se considera al texto de Mary Shelley como uno de los clásicos del horror de todos los tiempos y obra cumbre dentro del romanticismo. En palabras de Moreno: “Frankenstein, constituye una magistral cristalización romántica de los motivos góticos y de su experiencia estética”.

Casi simultáneamente, en 1820, se publica la novela catalogada como la obra maestra del género gótico y el punto más álgido que logró alcanzar esta literatura: “Melmoth el errabundo” de Charles Maturin. Siguiendo las ideas de Lovecraft, esta obra destaca sobre todo en la creación de la atmósfera, pues “el pulso de una fuerza imposible de encontrar en obras anteriores del género, una afinidad con la verdadera esencia de la naturaleza humana,

²⁹ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 36

³⁰ *Ibid.* Pág. 37.

una comprensión de los orígenes más profundos del auténtico miedo³¹, y también en los alcances de lo terrorífico ya que “el miedo abandona el dominio de lo convencional y se eleva hasta convertirse en una amenaza atroz que se cierne sobre el destino mismo de la humanidad”³².

En cuanto a las diferencias que posee la novela de Maturin con sus antecesores, podemos resaltar las destacadas por Saintsbury, en tanto afirma que supera “el racionalismo ingenioso pero más bien aburrido de Mrs. Radcliffe, y la extravagancia, a menudo demasiado pueril, el mal gusto y el estilo a veces descuidado de Lewis”³³.

“Tras “Melmoth el errabundo” —destaca Llopis—, el relato de terror se enfrenta con el dilema de mutarse o decaer. El relato de terror toma ambos caminos a la vez. Y, por primera vez en su historia, se bifurca. Por un lado, rompe con su pasado gótico e inicia un nuevo y fructífero desarrollo (...) y por otro, la novela gótica, en su decadencia, persiste hasta nuestros días”³⁴, dando como ejemplo las novelas de las hermanas Brontë y, destacando especialmente, la novela “Cumbres Borrascosas”.

Ahora ya sentadas las bases de la literatura de terror, me gustaría hacer un pequeño salto temporal y centrarme en los dos autores occidentales con los que se trabajará en el análisis: Edgar Allan Poe y Henry James. Como no es el objetivo de esta investigación centrarme en lecturas autorales ni epocales, sino textuales, solamente busco situarlos en la historia del terror y destacar sus particularidades y contribuciones a esta.

Destacado como una de las figuras más importantes, no sólo de la literatura de terror, sino de la literatura a secas: Edgar Allan Poe, teniendo lugar por la década de 1830, se podría considerar como una especie de síntesis, una suerte de destilado de toda la tradición del terror. Este autor se desprende de los convencionalismos góticos como el final feliz, la virtud recompensada y el didactismo moral en general³⁵(aparte del resto de características referentes al estilo ya mencionadas), e incluye ya en su plenitud el apartado psicológico, plasmando las emociones y sensaciones tal cual son, de la mano de su bastante frecuente narración en primera persona.

Como afirma Llopis, esta síntesis del estilo de Poe consta también en que rehúye “del terror puramente macabro, por un refugio, en lo maravilloso, en lo poético, fantástico y feérico” y también de “la truculencia, mal gusto, absoluta seriedad, ausencia total de poesía y

³¹ Ibid. Pág. 38.

³² Ibid.

³³ Ibid. Pág. 41.

³⁴ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 29.

³⁵ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 60.

abundancia, en cambio, de castillos y cadáveres”³⁶. Y luego, con la introducción del aparato psicológico de los personajes y aires cientificistas que le imprimen un aire más realista (realista en tanto credibilidad y verosimilitud solamente), podemos atisbar un breve retazo de este escritor y, acaso, a divisar la importancia de este.

“Gran parte de la mejor literatura de terror estadounidense ha surgido de plumas que no se dedicaban fundamentalmente a ese género”³⁷. Tal es el caso de Henry James. Autor que algunos consideran como “el [creador del] mejor relato de terror jamás escrito”³⁸. Dentro del marco de la popularizada *Ghost story*, los fantasmas de Henry James, en este caso refiriéndonos a ellos como la figura misma del fantasma y como símbolo de la amenaza siempre latente, se encuentran en un terreno entre la re-presentación y la no-presentación.

Ya que su poder de evocación del terror radica en lo sobrenatural (el de los fantasmas), James emplea el plano psicológico y la construcción de la atmósfera para “crear una impresión verdaderamente eficaz de amenaza siniestra”³⁹. De esta forma se puede observar cómo en su breve novela “Otra vuelta de tuerca” (1898), su obra de terror más celebrada, lo sobrenatural y lo psicológico entran en una relación en que la insinuación de lo primero y la decantación en lo segundo es más predominante, mientras que en el cuento “El alquiler espectral” (1876), el texto con el cual haremos el análisis, nos encontramos más de frente con aquello irrepresentable, aunque siempre en este inestable balance entre planos.

Y propósito de la *Ghost Story*, Llopis destaca que “hubo que esperar hasta la Inglaterra victoriana a que alguien se hiciera cargo del legado de Poe y diera a luz la *ghost story*, el cuento de fantasmas típico y maduro, popular y escéptico a la vez”⁴⁰, refiriéndose a Le Fanu. Siendo a partir de esta época donde “el relato romántico de terror se transmuta en la *ghost story* madura y adquiere una serie de rasgos que, en adelante, van a ser característicos del género: fundamentalmente brevedad, humorismo y, sobre todo, realismo”⁴¹. Autores como el mencionado Le Fanu, Algernon Blackwood, M. R. James, Charles Dickens y Henry James son algunos de los autores más destacados en esta nueva forma del terror.

Mencionar por tanto la estructura y convenciones de este nuevo tipo de cuentos de terror, como también discurrir brevemente en torno a la figura del fantasma (occidental), lo considero importante. En cuanto a la estructura de la *ghost story*, —y hablamos de

³⁶ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 83.

³⁷ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 77.

³⁸ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 120.

³⁹ Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010. Pág. 77.

⁴⁰ Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Pág. 90.

⁴¹ *Ibid.* Pág. 101.

estructura pues reflexionar en torno a su surgimiento e impacto social sería ya desviarnos demasiado de nuestro tema—, Richard H. Tyre⁴² destaca los siguientes cuatro puntos:

“Anclada en la terca realidad, con una escena de la vida cotidiana descrita con nitidez y precisión, los protagonistas son siempre escépticos, y en la mayoría de los casos hasta cínicos, en relación con los poderes sobrenaturales”. Y es que recordemos que se busca introducir en un atmósfera donde el lector es el que tiene que sentirse identificado para padecer miedo, por tanto una en la cual el realismo y, por tanto, la incredulidad frente a estos hechos sobrenaturales, pues venimos del gótico donde los fantasmas y las amenazas de este estilo ya se sienten casi patéticas, pareciera ser el método más efectivo para lograr este cometido (de ahí también podría intuirse como motivo para la popularidad de este nuevo tipo de cuento).

“En el segundo movimiento del relato se introduce un elemento inquietante e incomprensible que el lector o el héroe del cuento podrían interpretar, bien como intervención sobrenatural, bien como hecho extraño aunque susceptible de explicación racional. El protagonista, desde luego, interpreta este primer suceso inquietante de modo absolutamente racional hasta que una serie de nuevos sucesos le convencen de que es fútil todo intento de racionalizar los hechos”. En este momento ya empieza a gestarse la amenaza que, generalmente y como su nombre lo dice, trata de alguna presencia fantasmal. La procedencia de esta es incierta, con lo cual entra en juego el aparato psicológico, en tanto la racionalidad, como noción abstracta y como cordura del personaje, se relaciona con los hechos que parecieran explicarse más fácilmente con la mera presencia de lo sobrenatural.

“Durante algún tiempo —que varía según el gusto y la habilidad del autor— abandonamos el mundo diurno de violencias y frustraciones cotidianas, que, por muy horrible que nos pueda parecer, es en definitiva un mundo solar, y nos sumergimos en el reino del demonio, donde el autor, si es bueno, sabe crear una atmósfera que nos permita fácilmente efectuar la *voluntaria suspensión de la incredulidad*⁴³”. Quizás es en esta sección de los cuentos de fantasmas donde hay mayor heterogeneidad, pues es el momento donde usualmente se encuentra el punto de inflexión en la trama. En esta nos comenzamos a adentrar en terrenos incomprensibles por la razón, completamente lúgubres y siniestros, y donde comienza a surgir el sentimiento de miedo.

“Por fin llegamos al desenlace, que en todos estos relatos es breve, rápido y consta de dos partes. En la primera, situada uno o dos párrafos o acaso una página antes del punto final, el protagonista se despierta, o se hace de día o se presenta cualquier otra circunstancia tranquilizadora y amable que se le ocurre al autor. Siempre hay una posibilidad de que el

⁴² Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016. Págs. 118-119.

⁴³ Frase con que Coleridge define la actitud necesaria para poder gozar de un cuento de miedo

descenso a las tinieblas pueda explicarse mediante alucinación, sueño o trastorno mental. Pero aún queda ese último párrafo, ese último hecho, ese último y pícaro detalle que conserva el recuerdo de la noche que acaba de pasar, ese último grito y esa última desaparición que nadie puede explicar”.

Quizás el apartado más típico, esperable y parodiable de los cuentos de fantasmas, pero también el más efectivo y el que, finalmente, determinará si este cuento se olvidará como uno más o si, por el contrario, permanecerá grabado en la memoria por el intenso pavor que nos suscitó. Este último giro es primordial, pues protagonista y lector quedan en este limbo entre la mente y lo sobrenatural, donde la amenaza se supera pero no se marcha, y su efecto depende por completo de la habilidad del escritor para ensamblar las piezas y escribir un final a la vez sorprendente e inquietante.

Esto es, en resumen, la estructura de la *ghost story*. Detenimiento completamente necesario pues a Henry James se le considera inmerso en esta nueva forma de escribir cuentos de terror. Queda entonces exponer con brevedad algunas impresiones en torno a la figura del fantasma antes de proceder con algunas particularidades del escritor galés.

Es de común conocimiento el carácter más superficial de esta entidad, en tanto usualmente se les considera como el retorno espiritual de la persona indefectiblemente muerta, colindando siempre con lo arcano y casi siempre tenebroso, su relación con los encantamientos en tanto lugar y/o sujeto encantado, su naturaleza incorpórea y, en fin, con una idea general formada a partir de la cultura popular. Con lo cual me gustaría por un lado profundizar en algunos de estos aspectos a la vez que destaco otros de igual interés.

Eric Savoy propone una interesantísima percepción en torno a la naturaleza del fantasma, pues resalta su función (y la que a mi parecer extendería hasta la condición) prosopopéyica:

“Las ideas abstractas, debido al sentido de las circunstancias históricas, adoptan "cuerpo" en la figura del fantasma. Es la misma estrategia que permite al muerto levantarse, a la voz fantasmal materializarse de la nada y a los objetos asumir una forma amenazante pseudo-viva. Esto permite también los más llamativos efectos del encantamiento, lo misterioso y el retorno de lo reprimido”⁴⁴

Es por esta misma condición prosopopéyica que propone Savoy por lo cual se podría extender esta abstracción del fantasma en tanto circunstancias, y desbordarse hacia terrenos menos abstractos, siempre manteniendo su (in)materialidad. Con esto el fantasma se (re)presenta en su ausencia, en tanto su naturaleza les permite existir en un plano donde al estar no presente, en su carácter misterioso y arcano, a la vez se está mostrando, como un halo que envuelve todo inexorablemente, una amenaza siempre presente, siempre oculta.

⁴⁴ Savoy, Eric; Halle, Terry; Miles, Robert, et al. (2011). «The rise of American Gothic». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (en inglés). New York: Cambridge University Press. p. 168.

Carlos Pujol destaca algo similar en torno a la efectividad de este tipo de naturaleza fantasmagórica, pero ahora centrándose específicamente en Henry James, pues afirma que “[el fantasma] que no existe, que no se manifiesta, que no amenaza, ejerce la más dura y terrible de las coacciones, la imaginativa y la de la compasión, hasta convertirse en el fantasma más presente de todos. Y no obstante no nos será presentado”⁴⁵.

Con la naturaleza prosopopéyica, podríamos además desplazar la concepción más abstracta de fantasma hacia un significado en el cual se referencia a una imagen de alguna otra amenaza indeterminada, llámese fantasma de la muerte, llámese fantasma de la vulnerabilidad, llámese fantasma del asedio⁴⁶, etc.

Si bien una clave de la esencia de la figura del fantasma es lo inexplicable y lo oculto, cabe destacar que su presencia, aun cuando por su carácter misterioso siempre inspirarán cierta desconfianza en un comienzo, no necesariamente encarnan el mal o lo demoníaco. Según Ballesteros “algunos nos causan más melancolía que terror; otros son más motivo de ironía y dignos de compasión, que de escalofriante espanto”⁴⁷.

“En definitiva nuestros fantasmas son como nosotros, y esconden en su esencia inestable la semilla de la complejidad psicológica que habita en los más recónditos y procelosos rincones de nuestro ser”⁴⁸. A la inestabilidad que discutimos anteriormente en torno a la *ghost story* y la discusión entre planos, ahora se le estaría sumando la volubilidad del fantasma, generando nuevas y complejas formas de desplegar lo fantasmagórico.

Por último, me gustaría comentar la relación del fantasma con otra figura que recientemente está tan de moda en el cine de terror: el payaso. La figura del payaso y el fantasma son similares porque esencialmente ambos muestran y ocultan, a la vez que ocultan mostrando, siendo figuras paradójicas que se encuentran gracias a su fin: provocar terror. El payaso con su maquillaje que funciona como máscara, es decir que muestra ocultando, y el fantasma que se presenta en su no presencia, hacen que uno quizás se pregunte que es en la inestabilidad, pues la paradoja envuelve contradicción y desarticula la racionalidad generando este estado, donde se podría encontrar la esencia del terror. Y destaco esta comparación esencialmente para dar cuenta de la importancia del fantasma y como desborda sus características hacia otras figuras terroríficas.

4- Sobre Japón, Literatura Comparada y el *estilo*

⁴⁵ James, Henry; Pujol, Carlos, ed. (1976). *Historias de fantasmas*. Barcelona: Caralt. pp. 10-11.

⁴⁶ Tipos de fantasmas que propone Bauman

⁴⁷ Dickens, Sheridan Le Fanu, Maupassant, et at.; Ballesteros, Antonio, prólogo. *Antología de fantasmas*. Madrid: Jaguar, 2003. Pp. 7-15.

⁴⁸ Ibid.

La mirada que usualmente tenemos de oriente es una de origen occidental, de cuyas preconcepciones busco intentar abstraerme, del exotismo y esteticismo del que tan cargada está esta literatura, y realizar lecturas comparativas situadas y flexibles. Por esto mismo busco no caer en “las dualidades inamovibles de lo occidental y lo "Otro" o en lecturas basadas en aporías occidentales tales como bondad/maldad o unidad/diversidad”⁴⁹. Por lo tanto me gustaría situarnos en torno a Japón y su literatura de una manera somera y precisa, destacando las características más importantes para el desarrollo de la presente investigación.

Rubio destaca que Japón es un país experto en “emular comportamientos culturales occidentales (véase por ejemplo la reproducción del modelo colonizador occidental en otros países asiáticos), por lo cual se ve aislado espiritualmente de Asia”⁵⁰. Con esto se puede entender que el excepcionalismo japonés, también tomado de occidente, y entre muchas otras cosas, haya determinado que los literatos contemporáneos más conocidos de Japón sigan sin hallar inspiración asiática en sus obras. Cabe destacar que la literatura en Japón ha asumido el rol que aquí en occidente tiene la filosofía o la teología pues expresan sus ideas no en sistemas ideológicos complejos sino que en obras literarias⁵¹, para que se entienda el peso que tiene la literatura en la sociedad japonesa.

En un pequeño recuento histórico sobre el periodo que nos interesa, en 1854 aparece una flota americana en las costas japonesas y, para no ser humillados como china debido su reciente derrota frente a estos, observando su evidente desventaja militar, Japón decide romper con la tradición ancestral y abrir las fronteras⁵². Es así como Japón se incluye nuevamente en el mundo, luego de haber estado aislados culturalmente por la política instaurada por el *shogunato* allá por el año 1639. Esto es importante pues esto llevará a transformaciones profundas en la sociedad japonesa y, por tanto, en su literatura (que recordemos que los textos escogidos son escritos en esta época).

Las influyentes palabras del nuevo y joven emperador Meiji (1868-1912), donde recalca que se debe aprender de los extranjeros en sus puntos buenos y compensar así las propias deficiencias⁵³, quizás sean el germen que comience con la fascinación por occidente, que si bien parte con las novedades tecnológicas, este rápidamente se extiende a la comida, la indumentaria, la música y, por supuesto, a la literatura⁵⁴.

Esta vertiginosa adaptación de lo occidental, esto es lo moderno, obligó a que en el camino se prescindiera de lo asiático y lo tradicional, lo que inevitablemente, al ver amenazada una

⁴⁹ Rubio, Carlos. *Claves y Textos de la literatura japonesa: Una Introducción*. Madrid: Cátedra, 2019. Pág. 16-17

⁵⁰ Ibid. Pág. 18.

⁵¹ Ibid. Pág. 19.

⁵² Ibid. Pág. 54.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid. Pág. 55.

parte de la identidad cultural, surgieran críticas desde la literatura. En esta nueva literatura se destacaba la identidad de la nación, el Estado, la familia moderna, la libertad, el individualismo, la subjetividad, el amor romántico, la identidad social, entre otros⁵⁵.

Cabe destacar que no nos adentraremos en el apartado lingüístico, tal como se expuso antes, sino solamente para destacar que es muy probable que la "gran dificultad" de su lengua, considerada así más que nada que por lejanía y desconocimiento⁵⁶, sea una gran contribución para (en)marcar a japon dentro de mitos pintorescos.

Retomando, uno de los más aspectos más importante dentro de la literatura japonesa es la dualidad de religiones que se presentan en el territorio: el Budismo y el Sintoísmo⁵⁷. Cabe destacar que solamente mencionaremos los aspectos que tengan relevancia con el terror.

El sintoísmo es definido como: "religión sin fundadores oficiales, ni revelaciones, ni dogmas, ni textos sagrados, puede decirse que es un credo politeísta basado no en doctrinas ni en escatologías, sino en mitos, ritos y en un complejo conjunto de ideas, prácticas e instituciones. Contiene elementos de veneración de los ancestros, de chamanismo, de animismo y está profundamente implicado en la existencia en este mundo y no en el de ultratumba"⁵⁸.

En esta religión no hay una divinidad absoluta, sino que hay divinidades (*kamis*) innumerables y no son excluyentes entre sí. Las hay desde los elementos de la naturaleza, hasta entidades encargadas de supervisar las actividades humanas e, incluso, en los objetos fabricados por el hombre⁵⁹. Tal es la presencia divina en el sintoísmo.

Cuestión importante luego para el desarrollo de lo sobrenatural, porque, por ejemplo, en el Sintoísmo clasifican las malas acciones de la gente, las catástrofes o las desgracias humanas como intrusiones de estos *kami*, con lo cual había que llevar a cabo un ritual a modo de exorcismo para librarse de ellos⁶⁰. El Sintoísmo, en fin, "permea en mayor medida que el Budismo, y de manera bastante importante, los valores del arte y la vida de los japoneses"⁶¹.

Exponiendo ahora brevemente aspectos sobre el Budismo, esta religión pareciera tener un calado intelectual más profundo que el Sintoísmo. Con una estructura compleja y con semejanzas con el cristianismo, pues cuenta con un fundador, unas escrituras, un código moral y ritual, jerarquías, congregaciones masculinas y femeninas, entre otras

⁵⁵ Ibid. Pág. 56.

⁵⁶ Ibid. Pág. 58.

⁵⁷ Ibid. Pág. 83.

⁵⁸ Ibid. Pág. 88.

⁵⁹ Ibid. Pág. 89.

⁶⁰ Ibid. Pág. 90.

⁶¹ Ibid. Pág. 93.

características similares, el Budismo también ha calado profundamente en la sociedad y por supuesto, en lo que nos atañe, la literatura⁶².

En cuanto a las ideas fundamentales del Budismo, planteadas por el Buda histórico (nombrado de esta forma pues hay varios budas, siendo el primero y fundador conocido por el nombre de Gautama), son básicamente “que el mundo es un lugar de sufrimiento; que el sufrimiento está causado por los deseos humanos y el afán de poseer: y que la única forma de librarse de ese sufrimiento y alcanzar la iluminación o budeidad era a través de un camino llamado la “Vía Óctuple”(opinión correcta, intención correcta, palabra correcta, acción correcta, esfuerzo correcto, atención correcta y concentración correcta”⁶³. Eso es en términos muy amplios los planteamientos generales del Budismo, lo cuales se complementan con la doctrina del *karma* o de la causa y el efecto. Esta enseñaba que “los actos realizados en existencias anteriores habían enredado fuertemente al ser humano en la telaraña del deseo y del sufrimiento, y lo habían predestinado a una cadena de reencarnaciones”⁶⁴.

Nombro estas características pues serán de gran importancia para el desarrollo del posterior análisis, en especial porque las ideas en torno al sufrimiento, que se relacionan con el miedo, y las en torno al karma, que tienen relación con la presencia de fantasmas, son trascendentales en el desarrollo de lo terrorífico y sobrenatural en Japón.

Parece paradójico, sin embargo, que dos religiones ubicadas en polos totalmente opuesto en tanto la existencia de deidades (pues cuando el budismo no posee ningún dios el sintoísmo ve dioses en cada rincón) puedan convivir tan bien en un mismo territorio con tal armonía. Tal es la riqueza que esto entrega, que da a lugar a extrañas mezclas, pues se pueden ver arcos sintoístas en templos budistas, o rituales sintoístas, como el exorcismo antes mencionado, donde se recurría a monjes budistas para su ejecución, o que se intenta explicar la presencia de los *kami* sintoístas en términos budistas (esto como encarnaciones o manifestaciones de los budas), entre otros variados y curiosos ejemplos de sincretismo.

Para no extenderme más en la complejidad de la religión en Japón, pues ya destacué lo más esencial en relación con el presente estudio, nos dirigiremos ahora hacia el desarrollo que ha tenido la literatura en el territorio—y hablo de literatura en general pues, al fin y al cabo, y aunque sea evidente, los cuentos de terror japoneses siguen siendo parte de la literatura de Japón—.

Trasladándonos ahora específicamente hacia la Literatura de la era Meiji (1868-1912) podemos apreciar como la adaptación de lo occidental era la máxima prioridad: "Para el joven japonés con ambiciones literarias, la traducción de una literatura occidental en creciente demanda constituía un importante aprendizaje. Y, cuando el aprendizaje

⁶² Ibid. Pág. 93.

⁶³ Ibid. Pág. 95.

⁶⁴ Ibid.

progresaba, los cambios de valores sociales eran demasiado rápidos e intensos para que el joven escritor no fuera portavoz de los conflictos resultantes"⁶⁵.

Esto dio lugar a la formación de un nuevo aparato literario denominado *bundan*, el cual nació a raíz de las revistas literarias de las principales universidades de prestigio (Tokyo, Waseda y Kyo)⁶⁶. La aglutinación de todos estos literatos que malvivían del periodismo y las revistas "crearon el caldo de cultivo necesario para la profesionalización del escritor moderno japonés"⁶⁷. A este grupo pertenecían autores reconocidos mundialmente como lo son Takeo Arishima o Ryunosuke Akutagawa, los cuales luego de su suicidio, simbolizan la ruptura del *bundan* e inspiraron con su prosa al nacimiento de autores como Tanizaki, Kawabata, Mishima y, en nuestros días, a Kenzaburo Oe⁶⁸.

En esta nuevo tipo de prosa, que aspiraba a la identificación de la vida y el arte, se refleja un estilo concreto denominado como la "novela del yo". Estas novelas, que ya constituyen un género en Japón, si bien no nacieron en la era Meiji, sino que encontramos sus antecedentes en los diarios femeninos de la época Heian (794-1185), siendo desde este periodo donde comienzan a desarrollarse en mayor medida. La "novela del yo" se caracteriza principalmente por "describir una realidad sumamente individualista" y "poseer fuertes dosis de introspección", donde "sorprende por la brusquedad y la intensidad con que se presentan estas propiedades"⁶⁹. Es interesante como también podemos observar los nuevos conceptos de subjetividad y de individualismo moderno ahora en los cuentos, en los cuales podremos atisbar estas características en cuanto desarrollo de lo terrorífico, donde ya se comienzan a observar similitudes con ese carácter psicológico de la *ghost story*.

El tema de la naturaleza es esencial en la literatura japonesa en general, tema donde los escritores desplegarán la búsqueda de su belleza y libertad inalterables⁷⁰. Si bien esta manifestación artística se puede observar más nítidamente en la pintura y el diseño de jardines, las imágenes evocadas en la literatura considero que no se quedan muy atrás. También era importante evocar la sensación de realismo, entendiendo este desde Japón como: "hacer presente el espíritu detrás de las formas, de fundir en la obra sujeto y objeto, el artista y la realidad"⁷¹, por tanto consistía no en sujetarse a la forma, sino en evocar el espíritu escondido de esta.

Y es en una reunión de la naturaleza con el Budismo, donde nacen interesantes símbolos como el loto: "El símbolo del loto representa la pureza y la verdad que se elevan por sobre la suciedad y la maldad, tal como la flor de loto está por encima de las aguas estancadas y

⁶⁵ Ibid. Pág. 176.

⁶⁶ Ibid. Pág. 176.

⁶⁷ Ibid. Pág. 177.

⁶⁸ Ibid. Pág. 178.

⁶⁹ Ibid. Pág. 278-279.

⁷⁰ Ibid. Pág. 190.

⁷¹ Ibid.

sucias. Representa el universo, uno e infinito, que florece constante”⁷². Por otro lado hay símbolos que nacen en conjunción de naturaleza y Sintoísmo, estos son el Sol como vida, la Luna como muerte, y el agua clara y en movimiento (al igual que el espejo) es símbolo de pureza, los cuales servirán luego en la representación del horror⁷³.

Y hablando de naturaleza, unas de las características inherentes del cuento japonés es el de exhibir la condición de lo sobre-natural (aunque esto en un comienzo fuera enmarcado en cuentos con un contexto verídico que pudiera efectivamente haber ocurrido)⁷⁴, con lo cual considero importante destacar algunas de las particularidades de este rasgo.

Si bien se desplegó la belleza de la naturaleza como uno de los motores de la literatura japonesa, esta también presenta propiedades amenazantes debido a su omnipresencia, pues “se trata nada menos que de la vida en un archipiélago donde el día menos pensado el suelo ondula y se resquebraja bajo los pies, la montaña vomita fuego y (...) [el mar] se abalanza sobre nosotros para engullirlo todo bajo la forma de aniquilador *tsunami*”⁷⁵. Esto hace que se aprenda a coexistir entre la vida y la muerte, entre la belleza y el horror, lo cual influye directamente en el despliegue de lo sobrenatural, lo cual además “va impregnando un carácter local de fatalismo y sentimiento de fugacidad de lo terreno”⁷⁶.

El más allá, o sea la situación en que nos encontramos luego de la expiración de la corporalidad, es una piedra angular de las religiones, donde el Budismo y Sintoísmo no son la excepción, llegando a poseer perturbadores escenarios para los malvados. Ya fue mencionado el ciclo de reencarnaciones del Budismo, con lo cual me gustaría destacar el carácter “heredable e inexorable del karma individual”⁷⁷, recordando que el karma hace que estas reencarnaciones tengan que seguir llevándose a cabo hasta librarse de las malas acciones, que ahora sabemos que pueden recibirse de los antepasados. Con esto se despliegan problemáticas tales como cuidar las acciones personales para heredar un buen karma a los hijos y la inexorabilidad por lo tanto de este destino/predestinación.

No obstante, antes de comenzar cada ciclo de reencarnación, “el Budismo introduce el concepto de un infierno (separado de nuestro mundo por un río y al que nos guía una suerte de Caronte) donde, vigilados por los demonios (*oni*), purgamos nuestras malas acciones, y añade la idea de reencarnación como modo de conceder una nueva oportunidad para alcanzar la “budidad” (...), que es la única salida para abandonar este ciclo que nos obliga a volver a vivir en este mundo que lleva aparejado el sufrimiento”⁷⁸.

⁷² Ibid. Pág. 97.

⁷³ Aguilar, Daniel. *Japón sobrenatural: Susurros de la Otra orilla*. Gijón: Satori, 2013. Pág. 19.

⁷⁴ Rubio, Carlos. *Claves y Textos De La Literatura Japonesa: Una Introducción*. Cátedra, 2019. Pág. 269.

⁷⁵ Aguilar, Daniel. *Japón sobrenatural: Susurros de la Otra orilla*. Gijón: Satori, 2013. Pág. 18.

⁷⁶ Ibid. Pág. 18.

⁷⁷ Ibid. Pág. 19.

⁷⁸ Ibid. Pág. 20.

Por su parte, el Sintoísmo también posee un mundo de los muertos: el *yomi*. En este lugar no hay “distinción entre bondad y maldad entre sus habitantes, al igual que el Hades griego”⁷⁹, donde también se manifiesta cierta continuidad geográfica con nuestro mundo, con lo cual recibimos cierta “influencia protectora de los espíritus de nuestros antepasados sobre nuestra vida actual”⁸⁰.

Dichas imágenes se ven reflejadas en el arte religioso, donde se observan en los templos budistas, desde el período Heian (794-1185), “abundantes tallas de madera (...) con los personajes del “panteón” budista (permítase la expresión, aunque no se trate de dioses)”⁸¹, donde usualmente “muestran múltiples rostros o brazos y que, en no pocas ocasiones, se yerguen pisoteando demonios”⁸². Se destaca una línea después el paralelo que podría hacerse con las esculturas, tallas o vidrieras de las catedrales occidentales, empezando a deslizarnos hacia el análisis comparativo.

Por otro lado, en las Letras también se identificaba esta vertiente religiosa, por ejemplo “en el *Kojiki* y en el *Nihongi* [que] aportan la versión mitológica de la Historia desde la óptica sintoísta y la visión budista”⁸³. Sin embargo, y lo que resulta mucho más interesante, podemos encontrar una vertiente local mucho más accesible “mediante una serie de recopilaciones de historias cortas de carácter didáctico”⁸⁴. Esta literatura más popular — encontrada en diversos textos, donde quizás el más importante es el *Konjaku monogatari*, texto que agrupa más de mil cien historias y donde se alude por primera vez al famoso “desfile de los cien demonios”— es importantísima pues es donde se gestan las figuras sobrenaturales más emblemáticas como el *tanuki* (el tejón japonés) o el *kitsune* (zorro), los cuales luego darían a lugar a los entes más terroríficos como los son el *yokai* (criaturas sobrenaturales diversas) y el *yurei* (el fantasma japonés).

Una de las primeras apariciones de espectros, —específicamente la alusión al alcance del espíritu como mecanismo para ocasionar la muerte de otra persona mediante una maldición —, la encontramos en la Historia de Genji (s. XI), donde un personaje femenino provoca la muerte de una rival amorosa mediante la proyección de un espíritu rencoroso. Cabe destacar que del espectro japonés, el *yurei*, se han ido plasmando distintos tipos a lo largo de los años, siendo el *yurei* mayormente conocido el de la mujer de pelo largo y negro de blancos ropajes que vuelve en venganza/retribución de algún mal que sufrió en vida (ya sea por sufrir un asesinato, haber sido abusada, que su cuerpo no haya sido enterrado, etc.), donde además destacaremos su relación con el Budismo.

⁷⁹ Ibid. Pág. 19.

⁸⁰ Ibid. Pág. 19.

⁸¹ Ibid. Pág. 21

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

Allá por el periodo Edo (1603-1868) es cuando se consolidan los espíritus malignos como preferentemente del sexo femenino, esto debido a algunos antecedentes como el de “la sociedad feudal japonesa de mentalidad guerrera [que] había relegado a la mujer bien a tareas domésticas, bien a elemento decorativo o de satisfacción sexual”⁸⁵ (lo cual era una excepción en el campesinado pues no podía prescindir de un par de manos extras). Y así, además, en conjunción con los antecedentes mencionados, no es raro observar que para el Budismo en esa época en Japón promulgaba que para la mujer era más complicado alcanzar “la “budidad” [que] para el hombre, o la paz tras la muerte, pues sus pasiones son más intensas. Lo cual refuerza la imagen de la mujer como ser resentido, intrigante o vicioso, que desearía volverse contra el hombre; pero eso es algo que le está prohibido en este mundo”⁸⁶. De ahí que primeramente el fantasma fuera asociado a mujeres y que, además, proliferara con el aspecto primigenio de serpientes o arañas de tamaño humano, “animales que suelen simbolizar en el imaginario japonés la condensación del rencor o la lujuria femeninas”⁸⁷.

Otro tipo de *yurei* muy importante, esto pues sentará las bases para la presencia de lo fantasmagórico en tanto forma como sentido en la literatura y el resto de las artes en Japón, es el espíritu de los guerreros caídos, presentados por primera vez dentro del teatro *Noh* en el siglo XIV. El teatro *Noh* “se caracteriza por sus movimientos casi imperceptibles, la sencillez de recursos y el empleo parcial de máscaras (...) e incluye a menudo en sus historias las manifestaciones de espíritus del más allá, dioses y demonios”⁸⁸. Ya mencionamos brevemente en el apartado anterior en torno al uso de la máscara, con lo cual que ahora se presente de forma similar el uso de esta, en tanto muestra y a la vez oculta, esto es que muestra ocultando y oculta mostrando, genera una paradoja en la cual al presentar los elementos terroríficos bajo estos parámetros (metafórica y literalmente) nos posiciona en una situación cuanto menos incomoda frente a lo desconocido.

Es por esto por lo que quizás los fantasmas en el *Noh* “no se nos muestra como tales, sino que se presentan a través de terceros”⁸⁹, es decir que se desplaza el fantasma a una figura que no presenta esta paradoja, pero que a su vez, la sumerge en su propia contradicción. Es en esta posesión donde la máscara adquiere nuevas características protectoras, pues “sirve para que los espíritus no posean al actor que los interpreta”, esto pues “interpretar supone, de alguna manera, convertirse en el personaje”⁹⁰, alcanzando límites meta narrativos. Tales espíritus “a menudo proceden de un pasado situado varios siglos atrás (guerreros muertos en batalla, etc.)y, por algún motivo, no han podido alcanzar la paz que proporciona la

⁸⁵ Ibid. Pág. 51.

⁸⁶ Ibid. Pág. 52.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid. Pág. 26.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid.

salvación budista”⁹¹. Estos espíritus moran en un plano distinto al nuestro, con lo cual su irrupción en nuestra realidad es visible solo por “aquellos que les afecta de una manera especial”⁹².

Con esto se puede afirmar que la línea que separa lo sobrenatural de nuestra existencia es casi inexistente, lo cual se refleja también en los famosos cuadros *ukiyo-e*, cuya presencia se sitúa entre 1660 y finales de la era Meiji (1912). La ausencia de marco en estas obras denotaría, entre otras cosas, “la falta de distanciamiento del japonés entre fantasía y realidad”⁹³. A esto debería sumársele simbolismos tales como la ausencia de piernas de los espectros (esto denotando la falta de conexión con lo terrenal que, sumado al aspecto anterior, denota la presencia en su no presencia), o por ejemplo los rostros de aspecto enfermizo de los espectros junto a un sauce, “debiéndose dicha asociación a que estos árboles presentan sus delgadas ramas caídas hacia abajo, cual si fueran brazos inermes (o esqueléticos) rodeados por una larga cabellera que la mece el viento”⁹⁴.

De la figura del *yokai* solo cabe destacar un par de aspectos, esto pues para el siguiente análisis no serán de gran relevancia más allá del de generar ambigüedad. El *yokai* es una criatura sobrenatural que puede poseer tanto parte animales como humanas, y viviendo generalmente apartado de la gente, se les atribuye la culpa de lo que no podemos explicar racionalmente, desde que se abra una puerta hasta el origen del estallido de los truenos en una tormenta. Por lo tanto alrededor de esta figura se puede generar la incertidumbre entre ficción y realidad, donde no se podría saber si lo que ocurre es producto de su presencia o simplemente es una consecuencia natural. De estos hay muchos tipos pero los más emblemáticos son el *tengu*, el *kappa*, o el *oni*.

Ahora bien, desplazándonos finalmente hacia la comparación, hay autores que han realizado la analogía entre un “gótico” japonés y el gótico europeo. Esto planteándolo de la misma forma en que nos aproximamos nosotros a este estudio, esto es de pesquisar los paralelismos dando cuenta de lo transversal del género de terror y no de una relación/influencia directa, con la diferencia que estudiamos épocas distintas, tipo de textos diferentes, y nos centramos en características de otra naturaleza. Chaves realiza su estudio comparando a Walpole, Radcliffe y Lewis con Ueda Akinari, autor del famoso *Ugetsu monogatari*, que era una recopilación de relatos sobrenaturales publicado en 1776.

Como ya mencionamos, Japón en esta época estaba en aislamiento, con lo cual establecer un relación directa era aún más infructuoso, por esto Chaves pone a nuestra disposición ciertas características semánticas, cierta actitud si se quiere, que el considera que se repite en ambas tradiciones en paralelo: la hibridez genérica. La cual define acudiendo a una cita de Walpole, el cual la precisa a partir de las propiedades de lo gótico, esto es como la

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid. Pág. 45

⁹⁴ Ibid. Pág. 55.

“mezcla de dos tipos de romance, el antiguo y el moderno; uno anclado en la imaginación y en lo improbable, y el otro gobernado por lo probable y conectado con la vida común, con lo que luego llamaríamos realismo”⁹⁵. En fin destaca la “mezcla de géneros y estilos como marca del gótico”⁹⁶.

Chaves logra rastrear esta característica en Akinari, pues en el *Ugetsu monogatari* destaca que hay “una admiración por lo clásico, que se mira como absoluto, como meta ideal, por oposición a un presente literario que ya no entusiasma”⁹⁷ donde se “mezcla lo clásico antiguo (en tema y forma) con el *ukiyo* popular, sometido todo ello a la tensión de un refinamiento lingüístico que no excluye lo histórico ni lo coloquial”⁹⁸ Con esto afirma que “el rasgo de hibridez en cuanto al género y estilo —pero también en cuanto a la alta y baja cultura— con que se ha caracterizado al gótico europeo calza también para el caso de Ueda Akinari”⁹⁹.

Con esto, surge la inevitable problemática de la definición del estilo. Porque, ¿es realmente posible determinar un estilo? Si nos ceñimos a la definición de Haztfeld¹⁰⁰, en tanto el estilo individual “como expresión de los rasgos formales de tipo lingüístico peculiares de un escritor”, o “el de un movimiento o periodo literario” como estilo de época. En incluso si dejamos fuera cuestiones como la estilometría o estilo en tanto modo del enunciado, esta cuestión seguiría siendo una gran problemática. Es por esta razón que limitarse nuevamente puramente al apartado semántico (o los temas) parece ser la mejor opción: “Se puede sin embargo suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios”. Por consiguiente es a partir de las diferentes formas de disponer de estos temas universales (como también de los motivos del terror ya expuestos) desde los cuales nos dispondremos a realizar el análisis.

Es por esto por lo que no hablaré del estilo de Poe, o del estilo gótico occidental, o del estilo literario japonés, sino que por el contrario se explicitará acerca de la distribución y orden de los elementos semánticos específico de cada texto (aunque evidentemente sin llegar a negar la procedencia de este, ya que por esto se desplegaron todas estas características a lo largo de la presente tesis).

Indagar en la naturaleza misma de la Literatura Comparada, esto es de su ontología, además de hacer un recuento en tanto su cronología y “evolución” (si se quiere hablar de evolución

⁹⁵ Chaves, José Ricardo. *Ueda Akinari y el gótico japonés*. En *Acta Poetica* 36^o2, 2015. Pág. 117.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* Pág. 118.

⁹⁸ *Ibid.* Pág. 119.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Calderón, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2016. Pág. 441.

incluso y no de cambios), no es un tema que nos competa discutir larga y tendidamente. Además, ya se han ido desgranando poco a poco las migajas que componen las claves de la comparación en que me basaré para el análisis, por tanto me gustaría dar por presupuesta una premisa no mencionada anteriormente.

Sobre qué es la Literatura Comparada, me gusta seguir la línea de Maestro, en tanto afirma que si bien esta Literatura es el “estudio comparado de los materiales literarios, es decir, la formalización, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial de la literatura”, esta es antes que nada *forma*. Una forma de analizar, una configuración en tanto “conceptualización científica de los materias literarios”. “En consecuencia, en el caso de la Literatura Comparada, la ontología es el método. Un método”, método del cual hay aún más formas dentro del mismo, pues cada sujeto comparatista tiene sus propias lecturas. Con esto dicho, no me aproximo al siguiente análisis más que a través del método, es decir, a través de la Literatura Comparada entendida solo a través de por la forma y través de esta.

II- Desarrollo

1- “El gato negro” y “La lengua del diablo”

Como ya se mencionó someramente en el segundo apartado, estos textos poseen una gran cantidad de puntos de (des)encuentro y (re) unión, con lo cual comenzar por la introducción y justificación del relato que se está por exponer, esto por parte del narrador que también podemos identificar como protagonista de la historia en tanto narración marco (que en el caso de “El gato negro” también el narrador es protagonista dentro de esta misma narración), es lo más adecuado.

El texto de Poe comienza inmediatamente con el planteamiento de que según el narrador y protagonista del cuento, los hechos que vamos a presenciar en su relato muy probablemente nos parezcan a nosotros como lectores increíbles, completamente inverosímiles y extraordinarios, además de que él mismo duda de la veracidad de lo ocurrido. Donde, sin embargo, recalca la ausencia de locura en su mente. Justifica además su relato, exponiendo que debido a su situación, esto es que va a morir, desea calmar su espíritu develando lo ocurrido lo más objetivamente posible.

En este punto, como lectores, no podemos más que adentrarnos al texto con una mirada avezada por la sospecha de la sanidad de nuestro relator, por lo mismo ya desde estas primeras líneas estamos situados frente un texto que nos hará cuestionarnos las líneas que separan lo sobrenatural con lo que pudiera ser una creación de una mente sobreexcitable y, por lo tanto, de la fiabilidad de nuestro narrador.

Por otro lado, en “La lengua del diablo¹⁰¹”, la introducción a la narración de los acontecimientos sucede de manera similar, aunque con un marco completamente distinto tanto en extensión como en disposición. El protagonista del cual nunca sabemos el nombre, recibe un extraño telegrama. Esto en mi experiencia leyendo el cuento, hizo que captara inmediatamente no solo mi atención, sino que también mi curiosidad. De esta forma, rememora al remitente del intrigante telegrama, donde expone que se trata de un poeta llamado Eikichi Kaneko al cual conoció en un bar hace tiempo, a la vez que va desvelando el misterio que este texto entraña, pues luego de ir a su casa para una inmediata respuesta a este incógnita, se encuentra con la sorpresa de que este ha muerto.

Así, logra dar con una carta oculta: una aterradora confesión de Kaneko. De este modo podemos observar la disposición del comienzo de la carta con un evidente paralelismo con el inicio de la narración en el cuento de Poe: Kaneko busca exponer sus crímenes ad-ventas de su muerte (pues se encuentra al borde del suicidio¹⁰²) buscando una manera de redención y ser digno de compasión. Con la diferencia, no obstante, de que aquí el mismo Kaneko no pone en duda su relato, con lo cual en primera instancia no se sospecha de su raciocinio ni, por tanto, de los acontecimientos que luego acontecerán.

Luego en ambos textos se sigue con un pequeño recuento desde la niñez, donde en el gato negro se destaca la disposición que tiene el protagonista con los animales y la gran intensidad con los que los ama, mientras que en la lengua del diablo se recalca el origen inestable y humilde de la infancia de Kaneko, pues es hijo de una relación ilegítima entre su madre, la amante, y su padre un hombre respetable.

Lo que sí es similar, de nuevo en forma pero no en contenido, es la manera en que se introduce esta primera pincelada de incertidumbre a modo de catáfora, es el comienzo en el camino de la desgracia. Es en esta pequeña mancha de tinta que luego se esparce, donde podemos encontrar el primer germen del horroroso acontecimiento del que se da cuenta en un primer comienzo.

En “El gato negro”, se deja entrever este momento cuando es mencionado, en letra cursiva, la adquisición del *gato*. Esto nos remite, por un lado, al título del cuento, esto es el de un gato negro, con lo cual ya estamos predispuestos a que uno de los ejes centrales sea este gato, y como en la introducción ya se habló de un suceso terrible, no podemos más que

¹⁰¹ Con respecto al uso de la palabra “diablo”, muy probablemente se esté refiriendo a la figura del oni o a la del demonio budista, pues como se verá a lo largo del texto, al presentarse la transformación del protagonista en este “diablo”, se presentan las características físicas encontradas en aquellas emblemáticas criaturas sobrenaturales japonesas. Por consiguiente esta podría ser una licencia tomada por el traductor para facilitar la lectura en occidente. Para no entrar en discusiones sobre la traducción, nos seguiremos refiriendo a este como diablo.

¹⁰² Algunas interesantes consideraciones acerca del suicidio en Japón provienen del ideal samurái. En este se podía preservar/restaurar el honor (ya sea por haber sido atrapados por el enemigo o por cometer algún acto deshonesto como el asesinato o el robo) si es que se realizaba el ritual del *seppuku*, donde se debían abrir el vientre con la hoja del *tanto* (daga corta).

estar expectantes acerca de esta figura. A la riqueza de esta figura se la suman dos cosas: la tradición supersticiosa que se tiene con este animal de color negro, pues se temía que trajeran la mala suerte ya que se relacionaba su figura con la encarnación de brujas o hechiceros y, por el otro lado, el nombre con el que se bautizó al gato: *Plutón*, ya que este remitiría al dios del inframundo en la mitología romana, símbolo que tiene que ver por tanto con algún prelude de muerte o desgracia.

En “La lengua del diablo”, el recurso empleado para el anuncio del descenso a lo ominoso es a través de la terrible predicción de un adivino: “Este niño tendrá una muerte horrible”¹⁰³. Pero este presagio no iba dirigido a Kaneko, sino que a su medio hermano pequeño, por consiguiente se va gestando en el lector una incómoda sensación frente a este peligro desconocido, donde la inexorabilidad del destino se presenta latente. Sin embargo esta breve predicción rápidamente es precedida por el recuento de la muerte de ambos padres, el de su padre ocho meses después de la predicción (donde si se quiere se puede intentar pesquisar algún significado oculto en dicho número) y el de su madre cuando cumplió los 18 años.

Siguiendo con este mismo cuento, me gustaría ahora destacar el lento camino que se hace hacia la degeneración, hacia la progresiva degradación hacia la perversidad. Destacando antes otro rasgo importante atribuido por Tanizaki a la literatura nipona: el elogio de la sombra, esto es el enaltecimiento de lo referenciado, la trascendencia del significado, la importancia de la connotación, en fin, la predominancia de la insinuación como inmanente a la literatura lo cual, sumado a uno de los rasgos del miedo destacados por Bauman, en tanto “el miedo es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro; cuando flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causa nítidos; cuando nos ronda sin ton ni son; cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto”¹⁰⁴, hacen que esta literatura sea un caldo de cultivo perfecto para producir terror.

Menciono esta cualidad pues es en esta lenta degradación a la perversidad, donde se deja entrever (y nunca mejor dicho) las diferentes formas que se tienen para provocar miedo, donde desplazo la primera cualidad mencionada, aquella solo referente a la literatura de Japón, hacia toda la lectura de estos dos textos (y a los del siguiente análisis también). Y es que en ninguno de los dos cuentos se expone con total claridad de dónde podría provenir finalmente la amenaza de nuestros relatores.

Retomando, en “La lengua del diablo” se vuelve a realizar una rememoración de la infancia donde se destaca algunas peculiaridades de Kaneko que serán importantes para el desarrollo de los acontecimientos: era callado, abstraído y poseía una sensibilidad propia de los

¹⁰³ Ryûnosuke Akutagawa, et al. *Kaiki: Cuentos De Terror y Locura*. Madrid: Quaterni, 2017. Pág. 19.

¹⁰⁴ Bauman, Z. *Miedo Líquido: La Sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007. Pág. 10.

artistas, en especial el del artista romántico, esto en el sentido de que poseía tal sensibilidad en sus sentidos que a menudo se ensimismaba “viendo las nubes cruzar el cielo”¹⁰⁵. Y que “aquel hábito romántico se convirtió en un vicio con el paso del tiempo”¹⁰⁶, por tanto ya Kaneko esta denotando un comportamiento en el cual puede ser propenso a las adicciones.

Esta cualidad romántica, que también destaca en cuanto al individualismo y, posteriormente, al sufrimiento, se desplaza desde el sentido de la visión hacia el sentido del gusto, siendo ahora más hiperbólica, pues se dice que un día comienza a tener la urgencia de comer cosas inimaginables, comenzando con la cal de las paredes, siguiendo con ranas, larvas e, incluso, orugas venenosas las cuales no le causaban ningún tipo de intoxicación. Luego, y esto es muy importante, se muda a Tokio, dejando la vida del campo y dejando extinta esta costumbre de momento. Podríamos hacer una lectura en torno a la imposibilidad de dejar las costumbres tradicionales japonesas representadas por el campo y este voraz apetito de no querer desprenderse de ellas, frente a los inevitables cambios culturales que trae esta vertiginosa modernidad personificada en la capital, cambios que serían la eliminación de lo antiguo, de lo rústico y hasta barbárico (por eso lo explícito en el devorar de estos animales).

Pero en fin, siguiendo ahora con una impresionante similitud en cuanto a la exhibición de los mismos elementos para comprender el comportamiento de nuestros protagonistas, en “El gato negro” ya se había expuesto la disposición que tenía el protagonista hacia los animales, cualidad que siguió con el paso de los años manteniendo incluso con mayor intensidad con su pequeño gato. No obstante, y solamente adjudicando este cambio al “demonio de la intemperancia”¹⁰⁷, su carácter y temperamento cambiarían drásticamente, llegando a tal punto de degeneración en el cual abusaba de su esposa y de sus otras mascotas, llegando este comportamiento a su cúspide, o a su sima, cuando en un arranque de ira hiere el ojo de su gato Plutón, dejándolo tuerto.

Es de esta forma como en este cuento se alcanza este primer acontecimiento del cual no hay vuelta atrás, donde la rueda de la degradación hacia la perversidad ya está girando, pero es imperceptible para el propio protagonista pues, al igual que en el texto de Murayama, después de este hecho predomina la calma. En el cuento “El gato negro” es con el horror y el arrepentimiento del protagonista por el crimen cometido, jurando que no volvería a realizar algo así, mientras que en el texto japonés el hecho de la degradación es el de consumir cosas repugnantes, donde se acalla brevemente al momento del cambio de ciudad.

Ahora, para continuar con el despliegue de lo grotesco y lo sobrenatural, y siguiendo una cronología en cuanto al orden de los sucesos, podemos observarlo en la presentación de la primera de las situaciones imperdonables y espantosas. En el cuento de Poe este despliegue

¹⁰⁵ Ryûnosuke Akutagawa, et al. *Kaiki: Cuentos De Terror y Locura*. Madrid: Quaterni, 2017. Pág. 20.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Poe, E.A. y Armiño Mauro. *El Pozo y el péndulo y Otras Historias Espeluznantes*. Madrid: Valdemar, 2009. Pág. 132.

deviene al terrible momento de resurgir este nuevo carácter del protagonista, que ya no impulsado por la incontenible ira, sino que motivado por la perversidad siempre latente en el espíritu humano, por el hecho de simplemente cometer una acción sucia o vil, por “el deseo ardiente, insondable del alma de *atormentarse a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por amor al mal, me impulsaba a continuar el suplicio a que había condenado al inofensivo animal”¹⁰⁸.

Es por este razonamiento que lleva a cabo el asesinato del pobre gato, ahorcándolo con una cuerda. Donde ahora vuelve a racionalizar su accionar, pues efectivamente dilucidó sobre ello lenta y concienzudamente antes y después del acto, en tanto lo mató “porque sabía que al hacerlo cometía un pecado, un pecado mortal que comprometía a mi alma inmortal, hasta el punto de colocarla, si esto fuera posible, lejos incluso de la misericordia infinita del muy terrible y misericordioso Dios”¹⁰⁹.

Esto denota la gran complejidad psicológica del personaje, en tanto presenta cualidad a priori paradójicas, con la relación entre la actitud expuesta en el comienzo del cuento buscando aliviar su carga y la exhibición de cierta filosofía en torno a la perversidad, donde no solo él sino toda la humanidad estaba condenada a padecerla, con lo cual casi movido instintivamente buscó su propia degradación realizando los más atroces actos que van en total disonancia con su propio temperamento inicial, siendo en este dañarse a sí mismo donde quizás es que busca consuelo primeramente (lo que su vez, paradójicamente, lo hace descender todavía más en la perversidad).

Sin embargo es en el momento en que se produce este sospechoso incendio cuando realmente nos debatimos en torno a la presencia de lo arcano, de la posible existencia de alguna fuerza o ente sobrenatural. Esto pues, además de la extraña cronología entre los eventos, esto es el asesinato del gato y el incendio, incendio que a su vez puede llegar a explicarse de manera racional aunque no del todo tranquilizadora (con lo cual la atmósfera está muy bien planteada), también se presenta el grabado de la figura del animal asesinado en la única pared de la casa que no se derrumbó con el siniestro, pared que coincidentemente daba a la cabecera del hombre. Es con este hecho que el protagonista queda horrorizado y, a duras penas, intenta argüir con alguna lógica rebuscada la presencia de tal figura en su pared.

Siendo este hecho el que comenzara a desplegar a lo largo del cuento la discusión sobre la presencia de lo sobrenatural que, en este hecho en concreto, si bien es este mismo hombre el que narra y no podemos del todo confiar en su relato como bien se mencionó al comienzo, este exhibe que se contó con varios testigos que calificaron de “extraño” y “singular” el hecho de que estuviera esta figura plasmada, por tanto el aparato psicológico,

¹⁰⁸ Ibid. Pág. 134.

¹⁰⁹ Ibid.

es decir sobre la pérdida de la racionalidad, podría bien estar ausente en su totalidad, presente, o incluso, entretrejida con lo fantasmal y desconocido.

Es en esta mezcla de creencias y cualidades donde, a través de la transgresión de las leyes naturales, se comienza a gestar la figura de un monstruo en la figura del hombre, ya no físico como se vio en la tradición gótica (o como tendrá representación corporal en el cuento de Murayama) sino que en la psiquis del protagonista, exhibido en su terrible e inhumano actuar de aquí en adelante.

Por otro lado, en “La lengua del diablo”, este despliegue de lo grotesco y sobrenatural viene también en un estrecho camino junto al proceso de degradación hacia la perversidad, pues esto se produce al aumentar estas viles cualidades que ya se nos venían presentando desde la introducción, las cuales en el caso de Kaneko serían el chocante vicio el consumo de carne de fuentes inimaginables y su profunda individualidad que lo lleva a aislarse que le produce una gran degeneración mental.

Este llega, finalmente, a cometer un acto de similar vileza e igualmente espantoso que en el cuento de Poe, pues este gran declive se produjo al momento de que el protagonista consume carne humana por primera vez. Ahora haciendo la diferencia en la presentación de lo sobrenatural y lo grotesco (que en este caso es el monstruo), esto se representa físicamente, pues Kaneko comienza una gráfica transformación, en lo que acudiendo el título intuimos que es el “diablo”. De esta forma también se presenta ya directamente el elemento sobrenatural con el cual se seguirá discurriendo a lo largo del cuento, esto es la imposible transformación de Kaneko en este *grotesco monstruo*, donde nos iremos meciendo entre lo psicológico, lo real y lo sobrenatural. Podría también argüirse que se presenta lo sobrenatural cuando frente al espejo escucha que su rostro ya deformado por completo en aquel diablo rojo, se pronuncia y le insta comer comida que sea de acorde a su condición demoniaca, lo cual a su vez discurriría entre una posible pérdida de la racionalidad o acaso de la efectiva transformación y posesión de una entidad maligna.

Pero todo esto no sería más que un prelude para el atroz destino que depararía a los personajes de ambos cuentos, pues su degradación hacia la perversidad no cesaría con lo ya mencionado, sino que el destino de estos acaecería en un final todavía más funesto y espantoso. Cometiéndolo esta acción final acabarían finalmente con lo que les quedaba de humanidad, acabarían con toda posibilidad de redención, acabarían, por tanto, metafórica y literalmente con su vida. A su vez, es en este final donde se entremezclan más difusamente el apartado psicológico y sobrenatural y, además, en ambos casos se recibe una especie retorcida de retribución a sus pecados, una suerte de justicia metafórica, un castigo kármico por sus atroces actos y por haberse atrevido a transgredir las leyes naturales, ya sea éticas, religiosas o de la naturaleza misma.

Comenzando con el cuento de Murayama, presenciamos que el destino con el cual fue presagiado Kaneko en su pasado siempre fue ineludible e implacable, pues es en este

frenesí caníbal cuando cierto día de Abril¹¹⁰, el nefasto vaticinio se torna en realidad: la muerte del hermano menor de Kaneko es horrible, pues el propio Kaneko termina matándolo y devorándolo. Tal es el horror y el arrepentimiento de Kaneko al enterarse de su terrible crimen, que decide quitarse la vida, dejando antes por escrita esta carta para su amigo, que es la que nos encontramos leyendo.

Es así, cuando saliendo de este relato enmarcado, el narrador, el amigo de Kaneko, pronuncia las siguientes palabras: “Cuando la policía examinó su cadáver, no vi en su lengua ni rastro de las agujas que había escrito. Lamentablemente, la lengua del diablo no había sido más que una ilusión del poeta”¹¹¹. Es interesante como finalmente el relato finaliza decantándose por una explicación racional, truncando aparentemente cualquier presencia sobrenatural y afirmando nuestras sospechas de la locura del desgraciado Kaneko.

Por otra parte, en “El gato negro”, es por propia mano cuando a priori el protagonista recibe su castigo, el cual además pareciera entremezclarse con lo sobrenatural al momento de, primero, al presentarse un gato con las mismas características físicas que su anterior gato *Plutón*, materializándose quizás en una encarnación demoniaca o una presencia fantasmagórica y, segundo, en el final de la obra con una probable pérdida de la cordura del protagonista, que pudiera o no deberse a un algún factor sobrenatural (como la hechicería), aunque lo más probable es que se trate de su propia locura.

Pero permítanme una recapitulación de los acontecimientos para contextualizar dichas afirmaciones. Después del incendio y los hechos que ya mencionamos, el hombre se muda con su mujer y, cierto día, se encuentra con un gato en extremo similar al animal que asesinó, sumándose dos inquietantes características: el gato había sido privado también de un ojo y además poseía una mancha blanca en su pecho que se transformaría en la forma de la horca. Inmediatamente el gato se encariñó con él, a tal grado que en el irascible hombre crecían los sentimientos de disgusto y fastidio por tal intenso apego, además del terror por el recuerdo reavivado por la marca de la horca en el pelaje del animal y que le recordaba a su horrendo crimen. Un día el gato lo hace tropezar y su mujer, al interponerse ante el inminente ataque del hombre al pobre animal, es atravesada con un hacha por parte de este.

Es en este momento en el cual el hombre decide sepultarla fríamente en su misma vivienda, demostrando que ya no posee ni un atisbo de humanidad. Unos agentes vienen a investigar la desaparición de la mujer y presenciamos que por culpa del mismo hombre, es revelado el lugar del funesto entierro, sin embargo con un momento bastante aterrador. Esto pues

¹¹⁰ Destacando que, según Aguilar (pág. 23), en Japón, la antesala de lo sobrenatural, esto es la presencia de lo fantasmagórico, se produce en ambientes cálidos, con diferencia de occidente que presenta siempre estas características en ambientes fríos como las noches de invierno. Por tanto, como se encuentran en plena primavera, podemos entonces desplazar la presencia fantasmal por algún prelude del horrible advenimiento de la desgracia relacionada con la muerte.

¹¹¹ Ryûnosuke Akutagawa, et al. *Kaiki: Cuentos De Terror y Locura*. Madrid: Quaterni, 2017. Pág. 27.

detrás de la pared donde tenía a la mujer se escucharon horribles alaridos provocados por los soberbios golpes del hombre a la pared, como en busca de su propia captura, de los cuales no sabemos su procedencia. Al derribar la pared se encuentran con que el hombre había sepultado al cadáver de su mujer junto al gato, aparente motivo de todas sus desgracias.

Ahora, sobre el desarrollo y la generación del miedo en ambos textos, para proseguir con “El gato negro”, podemos percibir que se trata de un miedo infundado en las bases de un terror más psicológico, o simplemente terror si hacemos la diferencia con el horror. Esto debido a que se despliega un atmósfera en la cual presenciamos la transformación en un monstruo que transgrede su propia moralidad, un monstruo no presentado físicamente sino encarnado en la figura de este hombre en su descenso hacia la perversidad. Asediado, no obstante por una aparente amenaza sobrenatural (pues no podemos fiarnos del todo del testimonio de nuestro narrador), la cual ciertamente por su implacabilidad y proximidad con cuestiones que no entendemos, es la figura que más miedo podría infundir.

Esta se presenta con mayor intensidad en aquella imagen final que entremezcla a la perfección todos los elementos terroríficos: el terror, el horror, lo sobrenatural, lo desconocido, lo macabro, lo perverso, lo lúgubre y lo grotesco: “El cadáver, ya bastante descompuesto y cubierto de sangre cuajada, apareció rígido antes la vista de los espectadores. Encima de su cabeza, con las rojas fauces dilatadas y el ojo único despidiendo fuego, estaba subida la abominable bestia, cuya malicia me había inducido al asesinato, y cuya voz acusadora me había entregado al verdugo...”¹¹².

Por otro lado, en la “Lengua del diablo”, y de la misma manera en que el hombre en el cuento de Poe no puede escapar del gato ni tampoco rehuir de su instinto de matarlo cayendo en la absoluta perversidad, Kaneko no logra escapar del inexorable poder del destino y, aún menos, de su insaciable apetito de carne humana. Las escenas terroríficas en este cuento se acercan más al horror y la visceralidad, aunque sumando evidentemente el elemento fantástico en el cual se duda de la racionalidad del personaje, hacen que el miedo generado pueda discurrir entre momentos como la transformación física en este “diablo”, esto sumando los momentos más chocantes como lo son cuando Kaneko consume la carne de sus víctimas, hasta la situación final donde nos enteramos de la condición de su propio cadáver sin ninguna señal de metamorfosis.

2- “El alquiler espectral” y “La cara dentro de la hornilla”

El porqué seleccioné estos textos específicamente para compararlos entre sí es similar al caso anterior: mientras leía “La cara dentro de la hornilla”, en mi mente se iban iluminando distintos puntos de (re)unión que, de alguna forma, debía explicitar ya que me parecían muy interesantes.

¹¹² Poe, E.A. y Armiño Mauro. *El Pozo y el péndulo y Otras Historias Espeluznantes*. Madrid: Valdemar, 2009. Pág. 141.

El autor de “La cara dentro de la hornilla”, Kotaro Tanaka, por mencionar un par de datos¹¹³ sobre su persona, pues su figura incluso en Japón no es muy conocida, cursó los estudios básicos en su país para luego trabajar en la construcción naval, sin embargo era llamado como profesor suplente en situaciones de emergencia. Se destaca de su obra una gran cantidad de cuentos de fantasmas o *kaidan*, como también su traducción de “Los cuentos extraños”, recopilación china que tuvo una gran influencia en grandes autores como Akutagawa.

Comenzando con “El alquiler espectral” de Henry James, lo primero que salta a la vista en este análisis comparativo es que la extensión de los textos es un poco dispar, por tanto en este cuento podemos encontrar descripciones más amplias y situaciones mayormente pinceladas debido a la extensión de más del triple de páginas. Por tanto podríamos arriesgarnos y adelantar que el estilo de la narración de este cuento se estaría centrando más en la forma, en contraposición con el cuento de Tanaka que es más directo y conciso.

Ahora en cuanto a la presentación de la amenaza, debido a su estilo de vida, el protagonista se encuentra con la misma: la casa (que luego como es evidente se desplazará a lo que hay dentro). Esto porque mientras que en el texto de “El rostro dentro de la hornilla”, Sanzaemon, el protagonista, se relaciona con el *bonzo*¹¹⁴ debido a su capacidad jugando al *go*, en el presente cuento el protagonista se encuentra con la casa por su característica costumbre de salir a caminar (sumada a su excitable curiosidad).

Y mencionado ya el cuento de Tanaka, el cual nos sitúa en un pasado lejano, en la era Edo (justo antes del periodo Meiji), en este se explicita la presencia de la amenaza por parte del posadero, posada en la cual se aloja el samurái Sanzaemon, donde le cuenta una leyenda en torno a la figura de un monje que vive en la montaña que, al nombrarse, asesina al invocador. Esto también plantea por primera vez el elemento sobrenatural, que ciertamente pareciera poseer características implacables. Con lo cual se sospecha del monje con el cual Sanzaemon se ha encontrado jugando *go* por los pasados diez días en la posada, juegos de *go* que podría entretejer de fondo una tensión, una sospecha, en unos juegos de poder detrás de estos dos personajes que, sin embargo, parecen disfrutar enormemente de esta actividad.

Con esto cabe destacar la figura del *bonzo* como aquella que encarna la contradicción, pues no debería poseer características malvadas debido a su condición religiosa. Además de que nos presentan las sospechas de que estemos ante la figura de un *yokai* por los siguientes dos motivos: es confundido con la figura de un pájaro, por tanto pareciera tener alguna característica no humana si es percibido así; y porque el *bonzo* vive muy alejado de la humanidad, en un bosque hostil y olvidado, lo cual es sospechoso todavía más por su estado de monje, que debería vivir cercano a un templo. O por las mismas conjeturas, que nos encontremos frente a un *yurei*, esto es alguna encarnación malvada de algún espíritu.

¹¹³ Datos destacados por el profesor Jun'ichi Shibaguchi en el prólogo de *Kaiki*

¹¹⁴ Monje budista

Este transgrede entonces tanto con las leyes naturales como con las leyes de la moral religiosa, siendo una figura por tanto monstruosa. A la que, aun así, se le trata como el bonzo que es, pues Sanzaemon en cierto momento le deja la usual ofrenda.

En el cuento de Henry James, se inferencia hasta llegar a la explicación sobrenatural, pues desde un comienzo el protagonista percibe a la casa como víctima de algún encantamiento, esto es, con la evidente presencia de lo fantasmagórico, de lo desconocido. Por tanto se racionaliza hacia lo sobrenatural, curiosa mezcla pues usualmente estas dos son de opuesta naturaleza.

El misterio y la expectativa son los mayores motores de la trama en ambos textos, pues mientras en el cuento japonés se cavila sobre la identidad del bonzo, en “El alquiler espectral” se discurre sobre aquello que puede haber dentro de la casa y qué clase de misterios entraña, en una labor investigativa que recuerda al relato detectivesco.

La presentación de lugares tópicos de la literatura de terror es usual en el texto de James, como el cementerio o la casa encantada, como también de figuras como el fantasma, el de una persona deforme con ideales supersticiosos que conoce algo sobre el misterio o el de una damisela en apuros que había perecido debido a un amor desgraciado que termina con una maldición.

Los lugares en “El rostro dentro de la hornilla” se mueven también dentro de lo conocido, tanto en el terror como en la tradición japonesa, como por ejemplo si observamos el momento en el cual la acción transcurre, el verano, podemos recordar las implicaciones de este clima cálido dentro del marco de lo sobrenatural y la presencia fantasmagórica en Japón.

El agua que se presenta, ahora dirigiéndonos al simbolismo usualmente empleado por los japoneses, no es una agua que fluye tranquila ni tampoco que está estática, generando intranquilidad, dirigiendo nuestra lectura ante algún preludio fatal. Esto, además de la descripción del paisaje, con un terreno lleno de árboles raídos, con una oscuridad latente detrás de cada arbusto, una naturaleza que pareciera amenazar desde cada rincón, crean una atmósfera completamente inquietante en unas pocas líneas.

En el primero de los momentos de mayor terror presentes en el texto de James, esto es en la visualización del aparente fantasma, se afirma al momento de presenciar lo sobrenatural inmediatamente como real y no producto de un febril estado. Siendo esto descrito a su vez con un lenguaje que crea una atmósfera oscura, funesta y lúgubre, que inspira el pavor que siente el protagonista. Nos sentimos, como lectores, en presencia de lo sobrenatural, en presencia de lo desconocido. Es después que esto se racionaliza y se da la explicación racional de la presencia de este supuesto fantasma.

Por otro lado en “La cara dentro de la hornilla”, uno de los momentos más grotescos y en que se despliegan más elementos macabros, es cuando Sanzaemon llega a la cabaña del *bonzo*, movido aparentemente por azar, pero que escondía una curiosidad que se dejaba entrever latente. Es en esta apartada eremita donde entendemos el motivo del título del cuento: el monje tenía una cara humana, o sea una cabeza (de las cuales luego sabríamos su procedencia), dentro de la hornilla donde se disponía a calentar el té para su inesperado invitado. Sanzaemon no desespera y asimismo, al retirarse brevemente el *bonzo*, decide dejar la correspondida ofrenda en un altar que poseía. Sin embargo, grande es la sorpresa al abrirlo y encontrarse con otra cabeza cercenada. Tal es la profanación del monje, y del cual sospechamos con más fuerza que nunca que es aquel al que se refería el posadero con su historia. Estamos por tanto ante una amenaza que todavía no afirmamos del todo como sobrenatural, pero de la cual ya estamos seguros de que atenta contra la integridad del ser humano.

Siguiendo con este cuento, el final es difícilmente explicable racionalmente, con lo cual quizás se decanta mucho por la presencia de lo sobrenatural y no deja tan sentada la incertidumbre entre planos. Aun así, el desenlace es igual de aterrador, además de que en la atmósfera creada puede sentirse el latente peligro. Con esto podríamos decir que hay y no hay giro final que deje en suspenso la inquietante respuesta de los acontecimientos sobrenaturales, pues al cometerse el asesinato del hijo de Sanzaemon, no queda más remedio que aceptar lo sobrenatural, pues con la brevedad de la escena no describen al culpable sino al sospechoso (pues se vio antes merodeando al *bonzo*), por tanto se esfuma misteriosamente.

Sin embargo, al finalizar abruptamente el cuento en ese instante, la naturaleza de los acontecimientos es a la vez giro y no giro, cumpliendo con la esencialidad de la figura del fantasma y dando la opción de decantarse tanto por la presencia como la no presencia, esto es buscando la racionalidad de los hechos (el *bonzo* huyó rápidamente, se escondió, mandó alguien a matarlo, etc.) de lo sobrenatural. Por tanto en forma y contenido el fantasma se desborda y desplaza.

El giro final del cuento en “El alquiler espectral” es uno usual de la *ghost story*, donde luego de dada una explicación racional a los elementos sobrenaturales, todavía queda un último y breve hecho que se nos presenta, el remate final imposible de determinar por medios lógicos y que hace crecer una incertidumbre que decanta en una sensación de miedo, producida por lo ignoto y arcano al que somos arrojados luego de creernos seguros dentro de los parámetros de la racionalidad. Es por eso tan importante que no haya sido el protagonista el que haya presenciado esta última inexplicable presencia fantasmal, sino que lo hay hecho la mujer que creíamos el fantasma en primer lugar, dotándolo de una muy bien llevada ironía que no resta pavor al desenlace.

Se despliega así la naturaleza del fantasma de una manera interesante, esto a través de su presentación en estas dos figuras, la real y la falsa, la que observa y puede ser observada y

la que no puede observar ni ser observada, la presente y la no presente, aquella que simula y aquella que es (des)(a)parecida, presentándose en dos figuras aparentemente diferentes pero que, en realidad, son la misma.

III- Conclusión

En conclusión, el despliegue de forma y contenido, esto es de temas, motivos y estilos, en las formas de presentar lo terrorífico, o sea lo macabro, lo grotesco, lo sobrenatural, lo fúnebre, lo desconocido, lo lúgubre, lo racional y lo irracional, la locura y lo perverso, lo fantasmagórico y lo fantástico, el miedo y la repulsión, en fin, el terror y el horror, se logra atisbar en tanto puntos de (re)unión donde, en mayor o menor medida, se exhiben en los cuentos comparados.

Si bien con la cantidad del *corpus*, además de que tampoco nunca fue el motivo de esta tesis, es imposible establecer una relación directa, es importante observar como pareciera que existe un terror adyacente, más allá de las fronteras. El miedo es inmanente al ser humano, pero las formas en que este se buscó generar en los cuentos comparados, si bien tiene sus puntos de (des)encuentro, suelen mayormente precisar en varios más.

Por ejemplo observamos como una degradación a la perversidad y la locura fue un gran motivo en “El gato negro” y “La lengua del diablo”, donde finalmente esta llega a tal punto que los protagonistas se transforman en monstruos, uno por la transgresión de la naturaleza y valores morales y religiosos propios al asesinar a su gato y luego a su esposa, y el otro por el sacrílego consumo de la carne humana, llegando a devorar a su propio hermano. Al traspasar este umbral y alcanzar aquel funesto, aciago y kármico final, ambos protagonistas alcanzaron la propia muerte, el de Poe por el castigo que advino por su crimen, y el de Murayama por mano propia al enfrentarse a su terrible destino.

Por otro lado, en la comparación de “El alquiler espectral” y “La cara dentro de la hornilla”, se discurió primero en torno al motor o tema del cuento, esto es la curiosidad y la naturaleza investigativa de los mismos, salvando las distancias en tanto la extensión del primero es el triple del segundo. Luego, en la presentación de la amenaza, siendo ambas asociadas a una edificación: una casa y una cabaña. La presencia de la amenaza en el primero siendo una claroscuro no-presencia fantasmal, mientras que en el segundo la amenaza también pareciera ser sobrenatural y encarnada en otra paradójica figura, la del *bonzo*. Desarrollándose el desenlace de ambos cuentos con un mismo contenido pero con una distinta forma, pues en el cuento de James se presenta el giro final del relato de fantasmas, esto es con la (des)aparición de un nuevo fantasma que trastoca la explicación racional, mientras que en “La cara dentro de la hornilla” la naturaleza misma de los acontecimientos, sin necesidad de agregar nada, es la que hace dudar entre la presencia y no de lo sobrenatural.

En fin, se necesitaría una recopilación inmensa para llegar recién a atisbar una relación directa no ya de tradiciones enormes y difusas como la “occidental” y la “oriental”, ni tampoco respecto al género de terror en ambas, sino que simplemente en la influencia entre los mismos autores, por tanto el análisis textual que realicé, que ya no busca relacionar sino pesquisar, podría considerarse como un estudio introductorio si es que se quiere llevar a cabo tal hazaña.

IV- Bibliografía

- Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Bauman, Z. *Miedo Líquido: La Sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- Bloom, C. *Gothic horror: A reader's guide from poe to king and beyond*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- Calderón, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror O paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Chaves, José Ricardo. *Ueda Akinari y el gótico japonés*. En *Acta Poetica* 36°2, 2015. Pág. 113-126.
- Cid Lucas, Fernando. *Edgar Allan Poe en Japón: impacto en su literatura y en su cultura*. *Revista chilena de literatura* 100, 2019. Pág. 363-375.
- Dickens, Sheridan Le Fanu, Maupassant, et at.; Ballesteros, Antonio, prólogo. *Antología de fantasmas*. Madrid: Jaguar, 2003. Pág. 7-15.
- Enríquez, Mariana. Conferencia en el marco del curso de posgrado internacional: *Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación*. FLACSO, Argentina. YouTube, 4 May 2017, https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=955s&ab_channel=FLACSO Argentina. Revisado el 13 Mar. 2023.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- González Grueso, Fernando Darío. *El horror en la literatura*. En *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 2017. Pág. 27-50.
- Hugo, Víctor. *Prefacio De Cromwell*. Ciudad Seva - Luis López Nieves. <https://ciudadseva.com/texto/prefacio-de-cromwell/>.
- James, Henry. *13 Cuentos De Fantasmas*. Madrid: Valdemar, 2010.
- James, Henry; Pujol, Carlos, ed. *Historias de fantasmas*. Barcelona: Caralt, 1976. Pág. 10-11.
- José Vega Ramos María y Carbonell, N. *La Literatura comparada: Principios Y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime: ensayo moral y estético*. Madrid: Austral, 1984.
- King, Stephen, Palmer, Ó. and Palacios, J. (2016) *Danza Macabra*. Madrid: Valdemar.
- Ligotti, Thomas. *Canciones De Un Soñador Muerto; Seguido De La Agónica Resurrección De Víctor Frankenstein y Otros Relatos Góticos*. Valdemar, 2019.
- Llopis, R. y Luis, F.A.J. *Historia natural de los cuentos de miedo: Con referencia A Géneros Fronterizos*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2016.
- López-Pellisa, Teresa, y Fernando Ángel Moreno. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- Lovecraft, Howard P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar, 2010.
- Maestro, Jesús G., *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- Poe, E.A. y Armiño Mauro. *El Pozo y el péndulo y Otras Historias Espeluznantes*. Madrid: Valdemar, 2009.
- Rubio, Carlos. *Claves y Textos De La Literatura Japonesa: Una Introducción*. Cátedra, 2019.
- Ryûnosuke Akutagawa, et al. *Kaiki: Cuentos De Terror y Locura*. Madrid: Quaterni, 2017.
- Savoy, Eric; Halle, Terry; Miles, Robert, et al. "The rise of American Gothic." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (en inglés). New York: Cambridge University Press, 2011. Pág. 168.
- Schiller, Friedrich y Zubiria, Martín. *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas; De lo sublime; Sobre lo sublime*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras; Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo, 2016.
- Tanizaki, Jun'ichirô y Yayoi Kawamura. *El elogio de la sombra*. Madrid: Satori, 2016.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. MEXICO: PREMIA, 1987.

