

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

**Fantasmas de papel: la función social
y el miedo en la literatura de terror infantil**

TESIS

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Ana Valeria Badillo Reyes

Directora de tesis
Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor

Codirector
Dra. María Isabel Terán Elizondo
Mtro. Salvador Alejandro Lira Saucedo

Zacatecas, Zac. Octubre 2019

A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Lizeth Rodríguez González**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "**Fantasmas de papel. La función social y el miedo en la literatura de terror infantil**", que presenta la C. **Ana Valeria Badillo Reyes**, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte nueve días del mes de octubre del dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.



UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **"Fantasmas de papel. La función social y el miedo en la literatura de terror infantil"**, del C. Ana Valeria Badillo Reyes, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 17 de octubre de 2019



Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Director(a) de tesis

Dra. Lizeth Rodríguez González

Responsable del Programa de Maestría en

Investigaciones Humanísticas y Educativas

P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **"Fantasmas de papel. La función social y el miedo en la literatura de terror infantil"**, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico,

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los diecisiete días del mes del octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Ana Valeria Badillo Reyes

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E.

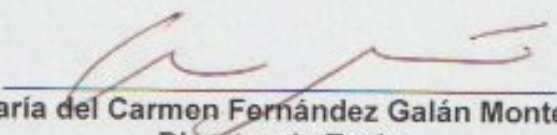
La que suscribe certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis que lleva por título: **"Fantasmas de papel: la función social y el miedo en la literatura de terror infantil"** de la alumna **Ana Valeria Badillo Reyes** con matrícula **28901468** de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

Se ha comprobado la información y datos contenidos como originales y no constituye un plagio, debido a que su contenido es producto del trabajo intelectual y académico del alumno, por lo que considero la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado de Maestro correspondiente.

Por lo anterior procedo a emitir mi dictamen en el carácter de asesora y de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Sin otro particular me despido y aprovecho la oportunidad para enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 17 de octubre de 2019



Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Director de Tesis

C.c.p. - Interesado
C.c.p. - Archivo

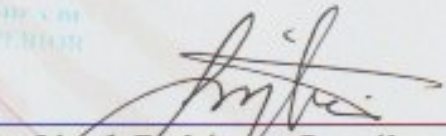


DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Ana Valeria Badillo Reyes
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Título de tesis: Fantasmas de papel. La función social y el miedo en la literatura de terror infantil	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (☒) No (☐)
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	(☐)
Comunicación y Praxis	(☐)
Literatura Hispanoamericana	(☒)
Filosofía e Historia de las Ideas	(☐)
Políticas Educativas	(☐)
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (☒) No (☐)
Nombre del CA: "Historia y crítica de las relaciones entre la Literatura y Nueva España"	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (☒) No (☐)

Zacatecas, Zac. a 17 de Octubre de 2019.


Dra. María del Carmen
Fernández Galán Montemayor
Directora de tesis


Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa

Agradecimientos

A mis padres, por apoyarme siempre, creer en mí y estar cuando más lo he necesitado, sin ustedes nada de esto sería posible.

A mi directora de tesis, Carmen infinitas gracias por ser una increíble maestra y guía, por hacer de este recorrido un gozo y tranquilizarme en los momentos de desasosiego.

A mis co-directores Isabel y Salvador por tomarse el tiempo y la paciencia de corregirme, para que el trabajo quedara lo mejor posible.

A mi aquelarre, siempre presente, en todos los momentos, siempre juntas; Sara, Alejandrina, Diana, Karen, Gris y Fer.

Ale, esto va para ti. Gracias por cuidarme. 11/11/18.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: NIÑOS, MIEDOS Y LITERATURA	6
Literatura infantil y estándares editoriales	13
El camino editorial de Mis terribles fantasmas	14
Recepción en América	17
Tradición de la narrativa oral en el habla hispana: España y México	20
Fantasmas de papel: ¿Cómo te explico que los fantasmas son reales?	28
CAPÍTULO 2: APARICIONES DE AQUÍ Y DE ALLÁ	33
Funciones del mito y la literatura	33
El miedo y sus diferentes concepciones	43
Monstruos y fantasmas	46
Menú espectral. ¿Qué tipo de fantasma serás?	50
CAPÍTULO 3: DISECCIÓN FANTASMAL	62
Análisis de la obra	62
Desglose: Personajes y narradores	63
Cuentos. Categorización fantasmal	67
CUENTO I. ¿Quién soy?	67
CUENTO II. A solas con el cadáver	70
CUENTO IV. Ven a cenar con mis descendientes	75
CUENTO V. N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O	78
CUENTO VI. El fantasma de Doña Ereminda	79
CAPÍTULO IV: LO QUE HAY DEBAJO DE LA SÁBANA	83
Los estereotipos	83
Representaciones de la infancia	85
El fantasma y el héroe	86
Los rituales	88
CONCLUSIONES FINALES	94
ANEXOS	98
BIBLIOGRAFÍA	108

El fantasma es lo que no descansa, lo que suplica y quema, fantasma de carne y hueso, lo que asedia desde adentro, el frío despertar, lo que se aproxima sin cesar y te traspasa, lo que se agita bajo la sábana, lo que la muerte consume, lo que advierte, lo que intenta explicarse a través de nosotros, lo que vuelve para vengarse, lo que se queda yéndose, lo que va quedándose, lo que no deja de volver, lo que escribe para desaparecer, lo que vela. Pero sobre todo el fantasma es todo lo que va a bordo de nuestros barcos, las ingentes cantidades de mercancía que transportamos por el mundo.

-Dumar Aljure-

INTRODUCCIÓN

En la actualidad la competencia de la lectoescritura es fundamental en el desarrollo de la Educación en el siglo XXI. Dentro de las asignaturas que tienen que ver con el Lenguaje y la Comunicación se ha inscrito la Literatura, en algunas veces como ámbito, tema o bloque, en otros como materia en sí, en la cual se desarrollan las competencias de comprensión lectora, pensamiento crítico e ideas conceptuales con relación a la decodificación de códigos con diversos sentidos. La enseñanza y utilidad de la Literatura en la educación es, si bien necesaria, aún con avenidas de diálogo y discusión en múltiples sentidos. Devela, además de los niveles del lenguaje, el rostro del “Yo”, como ser en el mundo. De tal manera, que las obras que se presentan deben ser lo suficiente llamativas e interesantes para que capte el gusto del estudiante lector y se retenga su atención y poder vislumbrar si, realmente, gracias a las obras literarias que se le proponen al infante, estas crean un verdadero interés por la lectura o sólo se busca cumplir con un requisito en el plan educativo.

Cuando se piensa en literatura infantil, se piensa en obras fantásticas o maravillosas, en las que los personajes valerosos superan vicisitudes siempre desde un lente de mundos fantásticos bondadosos, con hadas y duendes. Sin embargo, estas mismas historias habitan en el mismo espacio del lado oscuro de lo fantástico, del que nacen las historias de terror y el de los monstruos.

De esta forma, esta investigación se enfoca en la literatura de terror infantil, género de alta popularidad y que tiene un amplio acervo de obras por ofrecer para el variopinto gusto de los niños. En este trabajo, se toma como ejemplo la obra *Mis terribles fantasmas* de Luis Tomás Melgar Gil que, dentro de una colección de obras que abarcan los monstruos más populares, analiza la figura del fantasma, como arquetipo literario, y con la función social que desempeña en la literatura infantil, ya sea dentro de los parámetros establecidos de éstos.

Las preguntas que se plantean en esta investigación son las siguientes:
¿Las figuras espectrales dentro de la literatura infantil qué papel desarrollan en

torno a la lectura y el infante? ¿Cuál es la función social de la literatura de género fantasmal? ¿Cómo se representa al fantasma en la literatura infantil?

¿Qué tanto se apega la figura del fantasma en la obra de Melgar Gil al canon literario?

El infante no busca un género en específico por su falta de conocimiento en esta área, pero si se le ofrece una obra de terror suele ser bien aceptada y no solamente las historias de valores y finales felices, sino las que hablan de lo oscuro y lo terrorífico, que siempre es advertido por los adultos como algo de lo que tiene que cuidarse. El niño lector se ve atraído por el miedo que le producen estas lecturas y esto propicia un entorno de aprendizaje donde, él como lector, se confronte con las obras de manera más cercana a sus gustos e intereses. Esto se ve reflejado, sobre todo, cuando el infante desea tener una lectura no sugerida por el adulto, ya que al tratarse de temas tabús, la literatura de terror no es algo que un padre desea como primer acercamiento para su hijo. Sin embargo, se debe de respetar las inclinaciones lectoras, para que el niño no abandone el camino lector de adulto.

La producción literaria dirigida a la infancia es una parte importante dentro de la literatura, no solo por su origen antiguo desde la narrativa oral, como medio para conservar la historia y los relatos de un pueblo, o la transmisión de tradiciones y mitos entre las sociedades, sino porque se considera una base importante para el desarrollo mental y social del infante dentro de su primer etapa de vida, afirma Lev Vygotsky, en sus múltiples obras destinadas al arte en la etapa infantil.

Se toma apoyo de libros teóricos que hablen sobre la literatura infantil, la tradición oral, el folklor, el mito, la leyenda y la literatura de terror. Los estudiosos que se han dedicado al análisis de esta literatura se encuentran en múltiples áreas y tópicos, por lo que se realiza un corte de expertos de habla hispana, aunque la tradición anglosajona es amplia y con una fuerte influencia en el tema, es necesario ver las perspectivas que tiene el mundo hispanoamericano, además de que la obra es de origen español y la concepción occidental española tiene sus determinadas visiones sobre el terror, la muerte y los fantasmas.

Respecto al tema del folklor, aunque no sea de habla hispana se incluye a Vladimir Propp por ser uno de los referentes más importantes respecto al estudio

del cuento y sus orígenes. Entre los estudiosos de habla hispana que se dedican a la tradición oral y la literatura infantil y su vertiente; la literatura de terror se encuentran José Manuel Pedrosa, Ana Casas, Juana Inés Dehesa, Zenia Yébenes Escandó y las múltiples obras anónimas que se recopilan en diversos leyendarios como el de Béquer, que coadyuvan a formar la visión sobre el fantasma y el miedo en España.

Además se citan representantes de la literatura de terror como H. P. Lovecraft con su obra *El horror sobrenatural en la literatura*, donde se encuentran los aspectos generales que debe contener una obra de terror para su debido asimilación, ya que la literatura de fantasmas es de tradición inglesa. Por lo que a partir de los intereses y estudios de los especialistas, surge la literatura de terror infantil, que junto con el interés de escritores actuales que se especializan en dicho tema, quienes además de ser maestros y especialistas en literatura, comparten la pasión por las obras infantiles de terror, mostrándonos un panorama más amplio respecto a lo rico y complejo que puede resultar este género, que va más allá de la enseñanza clásica en el aula, porque ayuda al crecimiento y la formación personal del infante.

En el capítulo uno, se contextualiza sobre en qué sociedad y tiempo histórico se crea la obra, así como la distribución y recepción que tuvo en México, además de las definiciones. En el capítulo dos se introduce las definiciones entre mito y folklor, así como la introducción a las definiciones de fantasmas y monstruos para su respectiva diferenciación. En el tercer capítulo se realiza el análisis de la obra, en un desglose de los 6 cuentos: *¿Quién soy yo?*, *A solas con el cadáver*, *Clara no es mala*, *Ven a cenar con mis descendientes*, *N-o s-o-y h-u-m-a-n-o* y *El fantasma de Doña Ereminda*, para luego analizar las características de los personajes en conjunto, dando énfasis a la figura del fantasma.

Primero se disecciona en cada uno de los cuentos elementos como actores principales, secundarios, actanciales, escenarios y tiempo narrativo. Respecto a los símbolos representados, estos se agregan de manera posterior, tomando en cuenta las historias en su conjunto y sus relaciones y discrepancias entre sí. Después se mostrará un menú de en el que se podrán encontrar los rituales, las figuras parentales, la figura del niño y la del fantasma. Por último, en el capítulo cuatro, se procede a realizar las conclusiones respecto a la obra y las tipologías

que aparecen en este, determinando si se apegan o si cumplen o no con el rol que se le ha sido asignado, tanto en la cultura como en la literatura y si rompe o no con éste.

CAPÍTULO 1: NIÑOS, MIEDOS Y LITERATURA

“O, dear sweet dead, come home, and welcome here. Lost in the dark but always dear. Do not wander, do not roam. Dear ones, come home, come home”¹.

-Ray Bradbury-

“Las dos *Alicias* no son libros para niños; son libros en los que nos convertimos en niños”.

-Virginia Woolf-

En la actualidad, al escuchar o hablar sobre el género infantil de la literatura, se suele pensar en una sección en una gran librería o tienda departamental o a estudios pertenecientes al área de letras modernas, más que a un espacio creativo que aportó las bases de la literatura, como se conocen en nuestros días. A pesar de la llegada de la postmodernidad literaria y a la reivindicación del cuento infantil como un género para su estudio, los cuentos para niños ya estaban ahí desde tiempo atrás, gracias a Perrault o los hermanos Grimm que realizaron antologías en los que se recopila el folklor de Europa, género que se popularizó y expandió, llegó a América y tuvo su respectivo sincretismo con el folklor del continente.

Por esto, es preciso conocer la esencia de la literatura infantil, las características que hacen que este género resulte importante, sus pasos tanto dentro y fuera del canon y un aspecto que no se debe dejar pasar; de dónde vienen estas narraciones que se han transformado a lo largo de la historia, su origen en la oralidad y el paso a la escritura, su enriquecimiento a través de los múltiples cambios en la sociedad y cultura occidental, porque incluso en el momento más crítico de una guerra, siempre existió una persona que prefiere transformar en fantasía a los monstruos que acechan en la vida diaria. Si bien la Humanidad nace y muere constantemente, lo que prevalece son las historias que se transmiten de persona a persona.

¹Todas las traducciones de citas son mías, a menos que especifique lo contrario.

Oh, querida dulce muerte, ven a casa, bienvenida. Perdida en la oscuridad, pero siempre querida. No te pierdas, no vagues. Queridos, vengan a casa, vengan a casa.

Ésta es la razón de que múltiples historias tienen puntos de convergencia entre el viejo y el nuevo mundo, aspecto que llamaría la atención de los recopiladores de la tradición oral quienes ayudaron, y ayudan aun en la actualidad, a formar el camino de la literatura. La masificación y capitalización de la literatura infantil sucede hasta ya entrado el siglo XX, por productoras de cine, editoriales, jugueterías y otras áreas de consumo con visiones transcontinentales como Disney, Warner Bros., sólo por mencionar los más importantes, quienes decidieron capitalizar este género, que como era de esperarse resultó ser prolífico.

Teorías, legados, manifiestos y un sinfín de publicaciones acaparan el mercado de la literatura, muchos actuales, otros ya obsoletos, y todos intentan definir y aterrizar los conceptos que proporciona la literatura para un mayor placer o una mejora en la sociedad. Sin embargo, la literatura infantil que, a pesar de ser tradición primigenia, es un género de estudios recientes, pues antes del siglo XIX la gran mayoría de estas historias ni siquiera estaban plasmadas en papel. Por lo tanto, se toma la ayuda que varios teóricos y escritores proporcionan para, a partir de estos, formar un criterio y realizar el análisis de una obra.

Además, se considera que, para la introducción a la literatura infantil, es pertinente reiterar ciertos términos que pueden confundirse y como consecuencia atrofiar el análisis, entre ellos, la principal: *¿qué es la literatura infantil?*, eje sobre el que se realiza este trabajo y que puede tener tantas definiciones como los demás géneros literarios. Existen muchas explicaciones, entre ellas una de las más acordes al contexto mexicano en el que nos encontramos, es el de la Dra. Juana Inés Dehesa, quien abrevia la literatura infantil y juvenil como LIJ².

Llamaremos LIJ a todos aquellos textos de ficción que fueron escritos *ex profeso* para el público entre los 0 y los 14 años. (...) Cuando nos refiramos a cualquier otro tipo de textos literarios lo haremos con la frase “para adultos”, así, entrecomillada, puesto que,

² DEHESA, Juana Inés, *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana*, Amaquemecan, México, 2017, pág., 7.

al contrario de lo que pasa con la LIJ, este tipo de textos no es que hayan sido escritos pensando en un público maduro, mayor, sino que fueron para quien quisiera leerlos, punto.

Inés Dehesa hace énfasis sobre el rango de edad y el público al que va dirigido esta literatura, puesto que es la única literatura que menciona de manera explícita al receptor, que son los niños, pero no por eso le limita a que sólo los infantes puedan leer estos textos, ni tampoco se vuelven sencillos y simples, sino que también los adultos pueden adentrarse en esta literatura, por ser del mismo nivel de madurez, tanto en su forma y contenido que la literatura que se hace llamar “para adultos”. El manejo de temas que requieren seriedad a la par que, de ser libros de portadas coloridas, permite trabajar temas difíciles de manera más digerible, incluso para muchos adultos.

Un tema de discusión que aún persiste entre editoriales y académicos es si vale la pena dejar el adjetivo “infantil”. Aunque no es un tema central en este estudio, puede aclarar alguna confusión que se genere en el camino. Una de las respuestas que se da, es que, más que valga la pena poner o quitar un adjetivo, esto es un aspecto que se desarrolló de manera natural, pues hasta el siglo XIX se creía el niño como un ser diferente al adulto, por lo que señaló a aquella determinada literatura que era producida especialmente para el infante. Posteriormente, se afirmaría, a través de análisis de géneros u obras y tendríamos como resultado, que toda la literatura tiene un mismo origen en la tradición oral de los pueblos. En la actualidad, este adjetivo señala a su público principal y esto le permite darse ciertas libertades que otras literaturas no, así como la creación de fundamentos específicos para ser considerada literatura infantil o no.

Entonces surge la pregunta, ¿por qué nos encantan los álbumes infantiles si ya no somos niños? Es sencillo: nos vuelven el mundo certero, nos recuerdan a un momento de la vida cuando los problemas eran menos complicados que ahora en la adultez. Orozco López afirma que los niños no son adultos pequeños ni proyectos de adulto, su imaginación no es ensayo de una capacidad en potencia

de ser, sino una posibilidad de ser³, por lo que no se tiene que ser niño para disfrutar de una literatura ligada a esta edad. La ficción creada para los niños es prolífera y sin importar la fecha de su publicación, ésta siempre logra capturar temas universales, como el amor, la naturaleza o la familia. Asimismo, siempre hay nuevas historias que nos sorprenden por su actualidad, sobre todo en temas tabú como la muerte, y en una de sus representaciones más importantes, el fantasma. Sin embargo, este es un aspecto escabroso en este tipo de lecturas, que muchos padres o profesores preferirían evitar.

Diversos estudiosos apoyan esta noción de la universalidad de las narraciones infantiles, entre ellos Pep Molist, quien en su antología de textos para niños afirma que: “No hay casi nada que pueda escapar de ser reflejado por la literatura infantil. Ni siquiera algo tan duro como la muerte. Ni siquiera algo tan frágil como el amor. Ni siquiera algo tan salado como un disparate. Ni siquiera algo tan abstracto como la poesía...”⁴. Todo puede tratarse en un álbum infantil, por mucho que el adulto quiera limitar los tópicos a visiones positivas, se debe de hablar sobre temas más complejos, pues la felicidad no es el único sentimiento que experimenta el infante, sino que pasa por muchos otros estados como el enojo, la tristeza y el miedo. Así que el reto verdadero para el escritor es el de que los reconozca y a partir de esto pueda trabajarlos, para crear una obra realmente universal.

Ahora con una idea más clara sobre la LIJ, es preciso conocer la estructura, origen y característica del cuento, género predilecto de esta literatura y para que en llegado momento se conozcan sus rasgos distintivos y así reconocer en las obras las diferencias que a cada una corresponde.

Si bien, se enfatiza que la literatura infantil nace de la oralidad, al ser la palabra la primera herramienta que tuvo el hombre para difundir tanto el conocimiento como las tradiciones e historias de los pueblos. Lo benéfico de la oralidad es que no distingue entre edades, razas o estatus sociales, por lo que resultó posible que más de una historia se heredara de generación en

³ OROZCO López María Teresa, *Narrativa para primero lectores en México 2003 – 2008: características, teoría y uso de la ficción*, Tesis, UAZ, 2015, impreso., pág., 42

⁴ MOLIST Pep, *Dentro del espejo. La literatura infantil y juvenil contada a los adultos*, Grao, España, 2008, pág., 57.

generación⁵, este punto lo propone María Teresa Orozco, quien en su investigación busca resaltar el aspecto de la oralidad y su unidad con la cultura como un elemento fundamental para el origen de la literatura.

Por lo tanto, para comprender todo lo que implica el folklor, el génesis de las historias y sus tradiciones, se consulta a Vladimir Propp, quien dedicó múltiples libros al estudio tanto del cuento en su forma como en su origen y cómo la tradición oral, con el paso del tiempo, sufre tantas metamorfosis hasta volverse el producto que se encuentra en nuestras manos hoy en día. De esta manera, es importante también conocer las características que definen al cuento de otro tipo de textos, y por qué no se eligió poesía, ni novela para representar dicha literatura.

Se tiene que saber en qué tipo de género literario nos encontramos, que se nombra cuento o relato breve, una definición de este escenario la proporciona el autor en su *Morfología del cuento*, donde el estudio se reduce en saber “(...) qué hacen los personajes”⁶, el saber quién hace algo y cómo lo hace, son elementos de accesorio que pueden resultar dispensables. Además, se sabe que el cuento es un género literario amplio y diverso, por lo que se realizan clasificaciones para organizar los diferentes estilos y tópicos que maneja, Propp menciona su división en tres columnas, que son: Cuentos Maravillosos, Cuentos de Costumbres y Cuentos de Animales⁷.

De estas tres divisiones, el cuento maravilloso es el que interesa a esta tesis, por ser la línea en la que se encuentra el cuento de terror. Esta clasificación del cuento tiene tópicos bien delimitados y que escritores y teóricos, como Volkov y Aarnae, se han dedicado a hacer sus propias subdivisiones, pero la clasificación principal que se utiliza es la de Propp, donde existen siete categorías:

1. El enemigo mágico;
2. El esposo (o la esposa) mágica;
3. La tarea mágica;

⁵ OROZCO López, *Op. Cit.*, pág., 6.

⁶ PROPP Vladimir, *Morfología del cuento*, Akal, España, 2014, pág.,30

⁷ *Ibidem*, pág., 12.

4. El auxiliar mágico;
5. El objeto mágico;
6. La fuerza o el conocimiento mágico, y
7. Otros elementos mágicos⁸.

Esta división no es mutable, pero tampoco significa que sea fija, muchos cuentos pueden contener hasta cinco elementos de la clasificación, pero no significa que tendrá más de un tema, sino que se remite al momento más importante y los demás son complementos de este.

También se postula la diferencia entre cuento y mito. Estas son dos narraciones que se encuentran estrechamente ligadas, ya que en algunas ocasiones el cuento proviene del mito, sin embargo este se encuentra en una tradición más literaria que oral, a pesar de formar parte del folklor. Por esta razón, Propp propone que los cuentos tienen una correlación entre sí porque vienen de un cuento prototípico. Esto quiere decir que, en diferentes culturas y en diferentes tradiciones, existe un mismo cuento que ha dado origen a los demás cuentos a pesar de su lejanía geográfica o temporal. “Los cuentos tienen una particularidad: sus partes constitutivas pueden trasladarse sin ningún cambio a otro cuento”⁹.

Por esta parte se puede tomar en cuenta que el fantasma y la figura del espectro son una constante en todas las culturas y en todas las literaturas. Se transforman las interpretaciones, pero el arquetipo permanece, por lo que resulta ser una constante en toda narración oral y un punto en común para muchas literaturas.

Es gracias a este principio es que muchas historias que se conocen en la época actual son similares a las de siglos atrás, sólo se tiene que cambiar el personaje, dependiendo de la cultura y religión, para que de esta manera sea coherente con el discurso que se busca demostrar. Propp ejemplifica cómo se traslada la misma historia en diferentes países y sólo cambian los personajes a la par de la historia de la religión occidental de la siguiente manera:

⁸ *Ibidem*, pág., 20

⁹ *Ibidem*, pág., 15.

Así como los caracteres y las funciones de los dioses se van desplazando de unos a otros y llegan incluso a pasar, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de algunos de los personajes de los cuentos pasan a otros personajes. Podemos anticipar ya que las funciones son muy poco numerosas, mientras que los personajes son muy numerosos¹⁰.

De esta manera se puede deducir que el fantasma de la mitología griega es el mismo fantasma que se aparece en las revelaciones de los santos, parten del mismo origen, de un mismo mito. Se debe comprender todo lo que implica el mito y su génesis, hasta llegar a la literatura y cómo lo ha transformado el hombre en sus diferentes culturas a través de los siglos, por lo que el modo en que se procede para este trabajo es establecerse más en el cuerpo de los textos y formar una relación inquebrantable de los textos con el material histórico y los estudios de campo. De aquí surge la necesidad de leer textos de distintas disciplinas, entre ellos literatura, historia, antropología filosofía y psicoanálisis. Una mixtura de textos, o mejor llamado intertextualidades, en el que se genera el análisis de la obra y sus resultados.

Asimismo, se hablará de los aspectos generales, como datos del autor, el proceso que tuvo que realizar la obra por medio de las editoriales para publicarse en España y comercializarse hasta México, el entendimiento sobre conceptos como literatura de terror infantil y las implicaciones culturales que existían en el año 2001, cuando llegó la obra *Mis terribles fantasmas* al país, son aspectos que se tratan en los apartados consecuentes.

¹⁰ *Ibidem*, pág., 31.

Literatura infantil y estándares editoriales

Para entender lo que se asume como la literatura para niños y el mercado que abarca en la actualidad, se debe aclarar primero que, gracias a los tratados de libre comercio y la constante compra-venta y estrecha relación que se tiene con España, sobre todo en el ámbito literario, pues la mayoría de las traducciones se generan en editoriales radicadas en este país, México consume mucha literatura proveniente de la península ibérica.

Lo que se veía y leía, tanto en México como en España, a inicios del siglo XXI era en gran parte lo que se generaba en Estados Unidos y en Inglaterra. Cabe recordar que en estas fechas el boom literario eran las novelas de Harry Potter y El Señor de los Anillos, de tradición anglosajona, y las historias parecidas que se crearon a partir de este fenómeno. Entre este vaivén y consumo en América Latina, en específico México, y junto al inicio de la globalización, se publicó una colección de 12 libros reunidos con el título de *Aterradores*, de la Editorial Libsa, que tiene su matriz en Alcalá de Henares, España. Estas 12 obras se conforman por cuentos cortos, cada uno sobre un tema o personaje en específico, entre ellos: Brujas, Ogros, Casas embrujadas, Fantasma, Villanos de la historia, etc. No tienen un orden ni cronología a seguir, no son secuelas, cada obra es independiente y casi todas son de la autoría de Coco Valero e ilustradas por José Luis Tellería.

Esta colección llega a nuestro país el mismo año de impresión que se realizó en España, 2001, por medio de la Editorial Diana, que distribuyó las obras por unidad en distintas librerías del país y puestos de periódicos, de manera mensual o bimestral, por lo que conseguir la colección completa en un solo lugar resultaba complicado, incluso los mismos encargados de las librerías no sabían si llegaría una obra diferente, ya que solían enviar repetidas.

Esta colección no tuvo reimpresión; resultó ser un único tiraje. Se desconoce el poco éxito de las obras. Aunque entre distintos factores se deduce que la mala distribución, la poca promoción que se le hizo o la mala recepción que tuvo del público pudieron contribuir a su fracaso editorial. Por esta razón lo que en la actualidad resulta complicado conseguir estos libros. En Internet, se encuentran algunos volúmenes en Casa del Libro, MercadoLibre o Amazon, por precios no tan elevados. Al contrario, al buscarlos en librerías tradicionales, así

como de uso, solamente encontré una obra en una librería de uso en Bilbao, en donde no hubo tanto éxito, porque el tendero se negó a venderla.

Dentro de esta colección, la obra titulada *Mis terribles fantasmas*, resulta ser el único libro que no es de la autoría de Coco Valero como el resto de las obras, sino que corre por la pluma de Luis Tomás Melgar Gil, quien es realmente ajeno al mundo de la literatura infantil, por ser su área de creación artística el cine y la televisión, es el único autor externo y que a pesar de múltiples esfuerzos no fue posible encontrar la relación entre estos dos escritores.

El camino editorial de *Mis terribles fantasmas*

La razón de por qué Melgar Gil acepta realizar dicha obra y por qué sólo él colabora en la colección es un caso particular, ya que poca gente recuerda dicha colección haberla leído o siquiera visto, mucho menos recuerdan a un autor como Melgar Gil, incluso entre círculos literarios o profesores especializados a los que se consultó sobre dicho autor fue complicado encontrar algo de su biografía o su producción literaria; es como si también fuera un autor fantasma. A pesar de su no-corporalidad, a continuación, se muestra lo que se logró obtener por distintos medios, sobre todo internet.

Luis Tomás Melgar Gil es un autor multifacético, productor de cine y televisión, que a la vez escribió libros con temáticas variadas, desde una enciclopedia de caballos y tabacos, hasta un libro sobre historias de hadas y fantasmas. Sin embargo, es difícil localizar más estudios de su autoría, entrevistas o reseñas. Se sabe que nació en Tordehumos, Valladolid en 1932 y actualmente reside en Madrid, retirado de todas sus actividades docentes y artísticas.

Su inclinación por el cine y la producción de documentales¹¹ es el área donde su producción es mayor y recibió numerosos premios y galardones, como

¹¹ En la época de 1965 a 1996, su ocupación principal fue la televisión, como guionista, director y/o realizador de cientos de programas, principalmente en Televisión Española, pero también para la cadena privada Antena 3. Sus principales trabajos fueron: Realizador y escaletista (guionista) de los programas diarios: *La tarde*, *Por la mañana*, *Buenas tardes* y los semanales *La moda*, *Y 7*, *Revista de Toros*, *Datos para un informe*, *De cerca*, *Con Hermida y compañía*, *La hora H*, *Se busca* y *Cuerda de Presos*. Guionista, director y realizador de los programas semanales *Cancionero*, *El estado de la cuestión*, *España hoy*, *En román paladino*, *España sin ir más*

se pueden mencionar entre ellos: el premio del Festival de Televisión Informativa de Cannes por *Caos en Managua*, documental del programa *Datos para un informe*. Al siguiente año ganó el mismo premio con *La fiesta empieza en Valdemorillo*, quedando en segundo lugar. También obtuvo el Premio Ciudad de México al mejor programa informativo de la TV mundial por *Los chicanos*. Resulta de relevancia esta mención, pues muestra un interés por México y su cultura. Asimismo, ganó el Quijote de Oro de la crítica española de TV con el documental *Datos para un informe*, así como también el Premio Nacional de TV y el Premio Nacional de Cine Industrial.

Sobre su producción literaria, que es menor pero de temática varia y continua, aparecen diversos títulos, como: *El oficio de escribir cine y televisión*, *Historia de la televisión*, *El guion cinematográfico: de la premisa al guion de dirección*, *La historia de los Papas*, *Mil y una fábulas*, *Ritos y costumbres exóticas*, *Ángeles y Demonios*, *Enciclopedia del Vino*, *99 Consejos para los amantes del vino*, *99 Consejos para los amantes de los habanos*, *Enciclopedia del caballo*, *Enciclopedia de los pájaros domésticos*, *BOETOS: El amanecer de los Idus*, entre otros.

La mayoría producidos bajo la Editorial Libsa, al igual que su única obra infantil que es la que se analiza en este trabajo. Otras de sus múltiples áreas en

lejos, *Hoy por hoy*, *Con solera*, *De cerca*, *Su turno*, *Café de redacción*, *En paralelo* y *Retratos*. Guionista, director y realizador de los programas diarios *Noticias en la 2*, *La noche*, *Buenos días*. Director y realizador de diez telecomedias para la serie *Vecinos*. Guionista, director y realizador de los programas especiales *La pasión según España*, *El cancionero de los santos de palo*, *El misterio de Obanos*, *Canciones jóvenes para la Navidad*, *Los mayos*, *El misterio de San Guillén y Santa Felicia*, *Saetas para una noche de dolor*, *La fiesta empieza en Valdemorillo*, *Poetas para una canción española* y *Cantata para unas maniobras*. Autor del llamado "Plano Melgar" y de la situación de cámaras en contra-campo en los debates sin rotura del eje de acción.

las que se desarrolló fue en la docencia¹² y en prensa¹³, en las que también realizó múltiples publicaciones y, en la actualidad, a pesar de su retiro, aún da un curso de la TAI de Madrid sobre cine.

Respecto a mi acercamiento al autor, no pude obtener la información esperada. A pesar de tener la oportunidad de realizar mi estancia en España fue imposible realizar contacto con el autor, tal vez debido a su edad, por medio del uso de las redes sociales no recibí respuesta alguna tanto en plataformas donde se encuentra registrado como *Facebook* y *LinkedIn*. Tampoco pude acceder a algún número telefónico que se me pudiera proporcionar para su contacto y ninguno de los profesores, libreros, bibliotecarios y público relacionado al ámbito literario al que me pudiera acercar pudieron darme algún indicio de conocerlo.

Melgar Gil es un hombre que vivió de primera mano el franquismo, la Guerra Civil y los estragos que causaron estos sucesos tanto en su infancia como en su formación artística. A través de sus narraciones, se demuestra que la presencia de la España antigua perdura aún en su literatura, como las fábulas, los ángeles y demonios que seguramente le contarían sus padres o abuelos,

¹² Director del Cine-club del SEU en Valladolid. En 1956 Cofundador y Secretario General de la *Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid*, embrión de la actual SEMINCI. En 1961 Jefe Nacional de Actividades Culturales del SEU. En 1960, fue director del Teatro Popular Universitario, de Madrid. En esta época escribió y dirigió las obras *Prometeo* (1962) y *El carro de los cómicos* (1963-1964-1970: Profesor de Cine en el Centro Nacional de Formación Aula Cultural. En 1973, Profesor de Estética en la Escuela Oficial de Radio y Televisión. En 1993 Profesor de Realización con multicámaras en la Escuela de Artes Visuales. En 1993 Profesor de Realización en la Escuela TAI. En 1996 Profesor de Cine y TV, en las carreras de Periodismo, Publicidad y Comunicación Audiovisual, en el Departamento de Comunicación de la Universidad Antonio de Nebrija, de Madrid. En 2006 Profesor de Guion (estructura, dramaturgia y diálogo), de Análisis cinematográfico y de realización, tanto en los cursos de diploma como en los de Máster en la escuela TAI, de Madrid. En 2013 Profesor del taller de guion cinematográfico en la escuela de periodismo del Centro Cultural de España en Malabo.

¹³ Desde antes de trabajar en televisión, y posteriormente en paralelo a su actividad en ésta, Luis Melgar participó en varias publicaciones como crítico y articulista, llegando a la dirección en varias de ellas: Crítico de teatro y cine desde 1955 hasta 1972 en varias publicaciones como el *Diario Regional* de Valladolid, el *Diario Arriba*, *Acento Cultural*, *Aulas* y otros. Editorialista y articulista en la década de los 60 para la *Prensa del Movimiento*. Secretario de Redacción de *Tele-Radio* en 1963–66, y posteriormente Redactor Jefe de la misma de 1966 a 1972. Crítico de televisión en 1972-73 para *Nuevo Diario*, publicación local de Madrid. Director de varias revistas desde 1980 hasta 1992, entre ellas *Noticias*, *El juguete y el mundo de los niños* y *Viajar*. Director de publicaciones profesionales como *La revista de los Agentes Comerciales de España* y *La Revista de los Agentes Inmobiliarios de Madrid* desde 1988 hasta 1992.

tradiciones arraigadas, que también mostró a través de la cámara. Su espíritu docente deja entrever la necesidad de advertir al joven sobre el devenir de la vida y un método efectivo para llegar a este público es a través de la literatura infantil.

Se desconoce cómo es que se contactó al autor para la propuesta de la creación de un libro infantil de terror, ni quién habrá sugerido a Melgar Gil como único autor externo de esta colección, ya que el resto de las obras las escribe el autor Coco Valero. La única posible deducción a la que se llega es que por medio de la misma editorial Libsa es que se le haya hecho la propuesta de la creación de esta obra.

Por lo que sólo por medio de su trabajo se puede llegar a dos conclusiones; su interés por las fábulas y los ángeles, así como su trabajo en cine y todas las películas de terror que pudo haber visto, dieron como resultado la obra *Mis terribles fantasmas* como una simbiosis entre la tradición y lo novedad, con un fuerte arraigo del miedo a la muerte de la visión católica y de la influencia del cine de terror norteamericano, este último, también influiría mucho en la recepción que se tuvo en México respecto a las obras, como se menciona a continuación.

Recepción en América

No es noticia nueva que muchos de los miedos que adquirimos en la adultez son implantados en la infancia. Muchos son miedos universales, que permanecen sin importar los cambios de siglo, las modas o los avances en la tecnología. El miedo a la muerte es un móvil universal que estudiosos como Dorothy Bloch se dedican a diseccionar y que en palabras de la autora se expresa a continuación: “(...) uno tras otro, los niños me admitieran en su mundo de fantasía, he presenciado un miedo a ser asesinado que únicamente variaba de intensidad. Aunque en pacientes adultos estaba profundamente enterrado en el subconsciente, descubrí que en los niños estaba normalmente muy en la superficie”¹⁴.

Estos miedos se pueden clasificar como temores clásicos, por ejemplo el temer a la oscuridad, a la soledad o a las arañas, así como también existen los

¹⁴ BLOCH Dorothy, *Para que no la bruja no me coma. Fantasía y miedo de los niños al infanticidio*, Siglo Veintiuno editores, México, 2017, pág., 1.

miedos de época, aquellos temores que se desarrollaron en un tiempo y en circunstancias específicas; esto se entiende porque un niño que vivió la Guerra Civil Española no tendría los mismos miedos que un niño en la actualidad. Bloch menciona a partir de los análisis que realizó con distintos niños, que por lo contrario que se pudiera suponer de una deducción de psicoanálisis, estos miedos van en una vertiente ajena al erotismo que es la primera relación del miedo en esta corriente:

El <<parque natural>> que yo encontré durante el tratamiento de los niños analizado en los capítulos siguientes tenía poco que ver con los <<deseos eróticos>> o el placer. Abundaban las bestias de apariencia terrorífica, las brujas crueles y los monstruos que perseguían a sus víctimas salvajemente. En esos terrenos el aire vibraba con el ra-ta-ta-ta de las metralletas, los ahorcados que colgaban de los árboles y los ríos de sangre, <<¿Me quieres ayudar a correr? El monstruo nos persigue>>¹⁵.

De esta manera, se entiende el por qué el éxito de tantas series, películas y libros que van dirigidos a un público joven, pues todos pasan en algún momento por el miedo de morir o sentir el constante pánico de ser asesinados. Por lo que para poder comprender las circunstancias a las que se enfrentó la colección *Aterradores*, es necesario entender que llegó en un momento especial para la producción de terror de literatura infantil, debido a que se edita y exporta a principios de los 2000, cuando la masificación de la televisión ya era un hecho y el avance de la tecnología era inevitable.

Este contexto permite ver qué es lo que veían los niños que ahora son adultos y son los que escriben la nueva literatura de terror. Es preciso comprender que aquí sucede una mezcla: por un lado, se encuentra la tradición oral y el folklor de las leyendas e historias de terror que narran los abuelos o los familiares en las reuniones, contextos cercanos y escenarios tangibles, pues increíblemente para el inicio del siglo XXI muchas comunidades de territorio mexicano apenas cuentan con alumbrado público. Por otro lado, el entretenimiento se invade de un mercado extranjero principalmente estadounidense que impone su propio folklor y sus propias tradiciones, de ahí

¹⁵ *Ibidem.*, pág., 2.

que esta generación tenga gustos tan particulares por sus miedos, que oscilan entre *La llorona* y *Chucky*, el muñeco diabólico, los duendes y *Los Gremlins*, los fantasmas que arrastran cadenas y *La Bruja de Blair*. Particularmente las últimas cuatro décadas del siglo XX hubo una gran producción cinematográfica de filmes de terror, muchos extraídos de *best sellers*, entre ellos *It* (Eso) y *The Shining* (El resplandor) de Stephen King, y que luego se volverían canónicos.

Un continente diferente a donde se produce la colección es interesante ver que se pudo adaptar a las exigencias de la época y supo combinar entre lo clásico y moderno, dos áreas en las que se pueden dividir los temas de la colección. Entre los modernos se encuentran títulos como *Los malos más malos de la historia*, que narra las historias detrás de varios villanos clásicos. Con el paso del tiempo, casi 20 años después, se puede ver la expansión editorial en el habla hispana respecto a este género, cuando en un principio editoriales no especializadas, intentaban de manera insatisfactoria reproducir el estilo anglosajón del cuento de terror infantil. Entre dichas casas editoriales, Porrúa, Salamandra, Ediciones Castillo con su colección *Castillo del Terror*, Fondo de Cultura Económica con su colección *A la orilla del viento* (la que mejor se ha desarrollado con el tiempo para ser específicos), Castillo de la Lectura, Diana Editorial, Editores Mexicanos Unidos, Tomo y Selector como el mayor representante en el área de literatura de terror infantil.

Ahora en la actualidad se agregan editoriales que han decidido voltear a ver el mercado infantil y agregar a sus escaparates obras tanto de autores clásicos y sus reediciones, editoriales emergentes y el uso de internet permite que no sólo editoriales ibéricas se agreguen al negocio de la literatura infantil sino también editoriales japonesas, francesas, entre otros, que conocen mejor las especificaciones que debe de tener una obra, así como los gustos de los niños por este tipo de literatura.

Entre las editoriales mexicanas se pueden contar Siglo Veintiuno Editores, con su colección *Ciencia que ladra*, Ediciones El Naranjo, CONACULTA, en colaboración con La cifra Editorial, y la adhesión de editoriales españolas como Algar Editorial, Edebé, Edelvives, Siruela, Anagrama, Valdermar, Planeta, Libros del Zorro Rojo. Asimismo, otras editoriales extranjeras que son bien conocidas en el país por su presencia en la venta de libros escolares como McMillan

Education con su colección Castillo de la lectura y Penguin Random House, con su colección de *Puffin Books*, que muestran un panorama más amplio respecto a la literatura infantil de terror, en un estadio más capitalizado que la leyenda y la tradición oral. En estas grandes editoriales, la literatura infantil adquiere la formalidad de cualquier género y no queda relegada. Respecto a este tema, el siguiente apartado se enfocará en la literatura de terror infantil y cómo se ha desarrollado, así como sus debilidades en las que debemos de poner mayor atención.

Tradición de la narrativa oral en el habla hispana: España y México

Estamos a finales del año 2019. Los escenarios donde se desarrollaron aquellas historias que aun siendo vigentes, no son lo mismo que se nos representa ahora. Estos nuevos escenarios dan pie a la creación de nuevos fantasmas, espectros modernos que ya no acechan en mansiones de estilo francés, sino entre callejones oscuros, edificios de 24 pisos y terrores de internet que muchas veces escapan del control parental.

Las ciudades mutan, cambian, se mezclan y en especial México que me atrevería a decir es el sinónimo de sincretismo al recibir una influencia ibérica más allá de reyes y gobernantes. Nuestras culturas se entrelazaron y por lo tanto, nuestras historias se enredan cual madeja que en veces es difícil encontrar el hilo inicial. Los fantasmas no son ajenos a las historias familiares, incluso se heredan de generación en generación, siempre y cuando la lengua permanezca. Dichos escenarios los menciona La antropóloga Zenia Yébenes, en el que cada locación resulta un punto emergente para nueva narrativa oral:

El escenario en la ciudad de México, zona metropolitana de la ciudad de México, zona conurbada del valle de México. En la multiplicación de los nombres se juega la indefinición del espacio en un traspaso que alterna a la multitud, los jirones de trapo y las telecomunicaciones. Los diversos mecanismos que se han dado para sobrevivir en esta mezcla de asfalto y terracería, de cables tendidos ilegalmente, antenas parabólicas, medios de comunicación altamente tecnificados, y fiestas comunitarias y barriales.¹⁶

¹⁶ YÉBENS Escarbú Zenia, Los espíritus y sus mundos. Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo, Gedisa Editorial, México, 2014, pág., 16-17.

Por lo tanto la tradición oral que surge del seno familiar, aquella de naturaleza sencilla y sin pretensiones más que niños quietos por un momento y adultos mayores con atención y de paso alguna lección moralizante para la vida, que ayudará a los padres en la crianza, es un acto de beneficios múltiples, la razón de la importancia de una correcta proporción de contexto correcto al infante, quien no entendería en inicios del siglo XXI la implicación de un velorio dentro de un hogar inmenso de seis habitaciones y pasillos interminables, cuando apenas puede desarrollarse en un departamento de ocho por ocho.

Está claro que los valores *tradicionales* han cambiado, y por eso se han soterrado los saberes populares, los mitos, los cuentos.¹⁷ El español y el mexicano a qué le tienen miedo? Porque sus miedos no son los mismos a los miedos a los de otros países europeos, y no a todos los americanos, si bien hay muchas convergencias, como los licántropos y brujas, dichos países tienen sus singulares temores, propios de su geografía, lengua e idiosincrasia, lo cuales compartirá luego en la conquista, pero muchos se quedarán inmóviles en sus lugares de origen. Este aspecto se debe comprender, ya que los fantasmas que se analizan en los cuentos no son americanos, caso que resultaría más cercano, sino que son exclusivamente de origen español.

Un ejemplo sobre esta particular visión del mundo, es la diversidad en la clasificación monstruos y hechos anormales que podían suceder a lo largo y ancho de la península ibérica, como lo relatara Fr. Antonio Fuentelapeña, en su catálogo de creencias sobre el origen y comportamiento de los diversos tipos de monstruos de la época de 1676, que luego en un ensayo sobre geografías del miedo Antonio Reigosa, trae a la actualidad con puntualizaciones tales como: “Fuentelapeña defiende, por ejemplo, que los duendes (los trasnos y trasgos gallegos), los endriagos y los monstruos en general, nacen de los humores y tumores del cuerpo humano, de la corrupción y humedad de los sótanos. Y cuenta casos extraordinarios, de mujeres que parieron hasta 366 hijos”¹⁸. Muchos de

17 PEDROSA José Manuel, Antropologías del miedo, *Vampiros, Sacamantecas, Locos, enterrados vivos y otras pesadillas sin razón*, CALAMBUR Editorial, España, 2008., pág., 149.

18 *Ibidem.*, pág., 226.

estos nombres resultan desconocidos para un público ajeno a la cultura española, es propio de sus regiones como Galicia.

Este tipo de estudio, rescate y conservación de la tradición oral, a pesar de ser la fuente primaria para la literatura y humanidades en general es de reciente interés. el Dr. José Manuel Pedrosa, es uno de los profesores que más se han dedicado al estudio sobre tradición popular, y al no limitarse al folclor español, también ha puesto su interés en el folclor mexicano, muestra de que el sincretismo que nos une colinda en diversas aristas, incluso en los miedos, exportación e importación de seres sobrenaturales o en algunos casos el asombro por los monstruos y espíritus endémicos de cada región.

En sus múltiples estudios cabe resaltar cómo es que muchos de los personajes que se considerarían propios de una sola región y tan lejana de un país a otro, separados por un océano, es que se encuentran diversas similitudes tanto en características físicas como en sus funciones sociales. Al fin y al cabo, para eso existen estos *otros*, para recordar que hay límites que no deben de sobrepasarse y el orden social y moral debe de permanecer dentro de sus estructuras y creencias.

Si bien no todos los hombres tienen miedo a lo mismo, ya sea por ignorancia de la presencia o existencia de un ser o por la variabilidad de formas o historias que puede haber. Por ejemplo, nunca se ha visto un nahual merodeando Plaza Mayor o un mexicano ignoraría por completo que grandes edificaciones están cimentadas en cuerpos de madres y bebés como símbolo de longevidad. Esto se debe a los factores *patoplásticos*, o sea el contenido sociocultural que varía de cultura a cultura¹⁹, por lo que es aunque el fantasma español su comportamiento y su forma sea distinta al fantasma mexicano, ambos tienen el mismo fin y causan el mismo sentimiento de terror, aunque el habitante de determinado lugar tenga una concepción distinta de cómo se vería, su horror se despierta de la misma manera tanto en América como en Europa.

Lo que concierne al folclor español, que luego América y en específico México heredaría para luego se mezclara con el folclor prehispánico y dar lo que ahora conocemos como mestizo, provoca que encontremos muchas

¹⁹ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 30.

concordancias en lo que respecta a historias, leyendas y mitos entre México y España. A lo que concierne en específico con los mitos de las almas y las historias de terror como contención y regulador moral de la sociedad, podemos encontrar muchas historias con sus similitudes a raíz de la colonización y la fuerte conquista religiosa que se expandió por todo el nuevo mundo. Respecto a mitos más antiguos predecesores a la colonia se pueden encontrar dos vertientes: la tradición medieval europea y prehispánica.

Estas historias, como muchas otras leyendas urbanas, suelen asociarse a la ficción gótica del siglo XIX, donde un narrador omnisciente describe pormenorizadamente los eventos que rodean al enterramiento. Pero, como muchas otras historias contemporáneas, no son exclusivas del ámbito angloparlante y son tan populares como las fuentes que, desde el siglo XVIII, las atribuyen a su vez a varios momentos de la antigüedad latina y baja Edad Media.²⁰

Sobre el origen del fantasma en España, es necesario remontarse al medievo, donde el vocablo *pantasma*, se origina del significado: el que espanta, haciendo alusión a los hombre que tenían que caminar con cadenas y grilletes además de una sábana y un faro para cubrir alguna manda propia de la religión católica, a la cual el feligrés había pedido algún favor a algún santo y su retribución sería cuidar las calles de noche y espantar a cualquier juerguista o inmoral que anduviera a altas horas de la noche por las calles. Esto lo afirma la Maestra Margarita en una entrevista que se le realizó en la Universidad de Alcalá.

De entre los elaborados embustes centrados en sucesos maravillosos de la España temprano-moderna, sin duda el más retóricamente complicado consistía en predecir la hora propia de la muerte y en escenificarla en una iglesia, tras pública convocatoria, sepultándose a esperarla de brazos cruzados, (...). El miedo a ser enterrado vivo, convenientemente relatado, no pasa por estudiar las señales de la muerte, sino que se factura como mercancía social a consumir por los curiosos.²¹

Hay asustachicos y asustagrandes²², también tiene una conexión fuerte con el Sacamantecas o el hombre del costal, famoso villano de los niños y aliado para la

²⁰ PEDROSA, Op, Cit., pág., 69.

²¹ *Ibidem*, pág., 75.

²² *Ibidem*, pag., 150.

crianza, pues al ser la amenaza con la que al niño, aun hoy en día se le menciona para que su comportamiento sea bueno, de ahí el sacrificio y muerte de muchos niños de manera inexplicable, ya fuera por enfermedad, accidente o negligencia parental. “En suma, todo lo que habite en estos límites o que venga de más allá de los susceptible de considerarse un peligro potencial, un miedo que hay que imprimir a los niños, propensos, presas de sus propia curiosidad morbosa, a sucumbir en los <<encantos>> del forastero”²³. Así como el sacamantecas, también existen las historias sobre gente rica que robaba infantes, los mataba, desollaba y utilizaba la grasa suave para la confección de jabones y legías.

Esto se puede entender cómo funciona este tipo de narrativa como regulador social y que la historia de terror es su herramienta principal, Para decepción del miedo, siempre hay alguien vigilando²⁴. En sí el europeo le tenía miedo prácticamente a todo; a lo que se encontraba arriba, abajo, dentro y fuera de su entorno, Gil parafraseando a Delemeau señala dichos pavores propios del habitante de occidente:

J. Delemeau hablaba de la ciudad europea de los siglos XIV al XVIII, temerosa de la Naturaleza, de Dios, del Diablo y de los hombres, de las epidemias, de la guerra, de lo lejano, de lo novedoso, de lo *Otro* y del diferente, de la noche y de las tinieblas, de las brujas, de los fantasmas. Hoy nuestras ciudades son otras pero los temores siguen siendo los mismos, quizá transformados y obviamente multiplicados.²⁵

El desconocimiento de muchos escenarios sin explorar, provocaban este tipo de temores, sobre todo el bosque, atmósfera salvaje, que pertenece a la naturaleza y fuera del control del humano provoca miedo ya que no era dominable y se consideraba una amenaza latente y una invitación a la inocencia infantil que muchas veces resultaba infortunada, “Espacios salvajes donde, sin embargo, los niños gustan de ir a jugar. Espacios infantiles de juegos, que para los (pre)adolescentes constituyen escenarios de miedos negados, y donde los adultos prefieren disfrazar sus miedos bajo el manto de otros peligros más mundanos”²⁶.

²³ *Ibidem*, pág., 152.

²⁴ *Ibidem*, pág., 153.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibidem*, pág., 152.

Estos caminos que apenas se construían para que las comunicaciones entre los pueblos fuera efectiva, donde atravesar una llanura, o bosque resultara más dominable, atrajo otro punto importante de resaltar, para el origen de la tradición oral española y de muchas de sus historias, es precisamente este aspecto cuando el niño pasa a ser el sacrificio o el amenazado. Durante la construcción de muchos puentes, en el periodo de auge del imperio romano, se creía que se debía sacrificar alguna vida ya fuera adulto, pero de mayor preferencia de un infante y se enterrada en los cimientos de la construcción para que la edificación fuera lo suficientemente resistente y perdurara durante mucho tiempo.

Existen gran cantidad de historias sobre fantasmas o almas en pena que se aparecen en puentes o viejas ruinas, pues piden normalmente un sepulcro más digno y cristiano. Este punto también se ve en los caminos que tenían que recorrer los campesinos y en específico los cruceros, sobre todo si se encontraban en forma de cruz, los campesinos podían asegurar que se aparecían fantasmas o en su equivalencia el diablo.

Sobre esta tradición de los sacrificios para construcciones sólidas, Margarita Peña en una entrevista que se le realizó durante la estancia en la Universidad de Alcalá menciona la historia sobre la edificación de un puente, en el que se asesinó en símbolo de sacrificio a una mujer que se encontraba amamantando y para que no resultara desconsiderado, decidieron dejar un cuadro donde quedara su pecho expuesto y su bebé terminara de amamantarse, por lo que naturalmente se dice que en aquel puente se aparece la mujer que fue enterrada bajo los cimientos y pide el retorno de su hijo.

En su marco estrictamente cristiano, no es raro encontrarlo en la fundación de los templos como la iglesia de Iona, donde santos como, Orán u Odhran (voluntaria o forzadamente, lo cual obligaba a echarse más tierra encima, según las versiones) se enterraban vivos para ahuyentar al demonio. En su modalidad de empaderamiento, es frecuente hallar este tipo de sepulturas con función protectora en los puentes, puertas de ciudades o montañas que las rodean – función que explica la profusión de capillas en estos lugares-, (...).²⁷

²⁷ *Ibidem*, pág., 67.

No olvidemos también que el tratamiento del loco en la sociedad tardó mucho en proceder, por lo que muchos hombres que sufrían de algún padecimiento mental no recibían tratamiento alguno, sino simplemente se asociaba a castigos divinos y posesiones demoniacas, hay que recordar que los hospitales de locos existieron en España desde el siglo XV. Ello no se traduce en una medicalización de la locura que sólo acaecerá después. Es decir, no hay que confundir la introducción de una práctica determinada (la creación de hospitales para dementes) con la actitud fundamental de un periodo que contemplará a la locura como un problema médico.²⁸ Sabían que existían, siempre han estado ahí, lindando entra la sociedad aceptable y la que no, pero el desconocimiento de su trato mermó el avance de la cultura y el aislamiento sólo creó un mito que se transformó en un temor nuevo.

Para reprimir este miedo constante al otro y su desconocimiento. El hombre moderno propició que todo este tipo de pensamiento mágico se sustituyera por la ciencia, en específico: la psiquiatría. Con los avances de los fármacos y las terapias muchas de las posesiones demoniacas, alucinaciones y sucesos de otro mundo, tomaron forma y síntoma de enfermedades controlables y tratables, aunque siempre exista ese puente en el que quedan diversas cuestiones, Yébenes: “De ser así y si esta intensificación se manifiesta a través de significantes “mágicos”, ¿qué relación había entre la magia (o la superstición), los procesos de constitución del sujeto moderno y la locura?”²⁹. La relación entre estos dos mundos, el real y el mágico, la única unión entre estos dos es la locura, como posible explicación y miedo mayor del hombre moderno.

Las casas editoriales españolas se han dedicado a reunir en múltiples colecciones y antologías los cuentos, leyendas e historias en las que se basa su historia y por ende su cultura. Caballero Bonald dice: España tardó en generar sus propias antologías donde se reunieran las historias que formaron la nación que es ahora, no tenían Grimm, ni Perreault, pero sí tenían “ese inagotable patrimonio común de los cuentos populares”³⁰, la tradición oral en la que Manuel Pedrosa han puesto énfasis como parte de los estudios literarios.

²⁸ YÉBENES, *Op., Cit.*, pág., 21.

²⁹ *Ibidem*, pág., 23.

³⁰ ALMODOVAR A. R., *Cuentos al amor de la lumbre*, Alianza editorial, España, 2015, pág., 13.

El español debía tener miedo a todo, porque estaba rodeado de otredades, de invasores que no le violentaban directamente, sino peor aún, se mezclaban y coexistían con él en el diario vivir, un sentimiento que el mexicano siglos después entendería y que puede entender cualquiera que se sienta invadido en su espacio por algo poco reconocible. Las leyendas de Bécquer nos recuerdan que también el extranjero tiene miedo al terreno ajeno y que las múltiples batallas que se han vivido en el territorio español deja cantidades de hombres penando por el imposible retorno de su hogar o el castigo por irrespetar las deidades del lugar.

En leyendas como *La cacería por el Monte de las ánimas* menciona las almas de españoles y caballeros templarios que cada día de los santos recrean sus almas sin descanso la batalla en la que se enfrascaron siglos atrás, condenados por no unir sus fuerzas y dejar el orgullo de lado para luchar contra los infieles. En otra historia *El beso*, incluso los franceses no se salvan del poder de la fe y la religión que pesa en la península ibérica, un francés que junto a sus tropas invadió Toledo en nombre de Napoleón, pasa la noche en un iglesia derruida donde se enamora de una estatua de una mujer católica, a la cual al punto de la ebriedad maldice e irrespeta a la estatua que se encuentra al otro lado, la del esposo de la difunta. Al intentar besar la estatua de la mujer cae, muerto de un golpe fatal que la estatua del hombre le dio con su guante de piedra.

El hecho de que sea parte de un continente con un halo más antiguo, siempre llama la atención, no fue mera casualidad que Washington Irving decidiera vivir en la Alhambra y reescribirá las historias que contiene un lugar tan emblemático, porque uno como americano busca encontrar las raíces que lo forman en la actualidad, porque no sólo los miedos de unos sino la mixtura de los miedos de muchos; de árabes, de judíos, de católicos y gitanos, todos confluyen en el mismo, por una parte el miedo a la muerte, por la otra el miedo a no morir realmente, que el alma no descansa y tenga que penar el resto de la eternidad.

Fantasmas de papel: ¿Cómo te explico que los fantasmas son reales?

A la hora de la lectura, muchas veces no se puede lograr una migración de la oralidad a una literatura que se pueda denominar como “de terror infantil”. Esto ocurre por la situación particular en la que existe la literatura para niños, pues es

bien sabido que muchas de estas ficciones aparecen como realidad para la gran mayoría de sus lectores. Asimismo, los padres queriendo evitar malos sueños o traumas, prefieren no dar el salto de las historias narradas a viva voz a los cuentos que se leen a medianoche, esto para evitar que el pequeño escucha exclame que le tenga “miedo a la oscuridad”.

Cualquier caso que resulte, uno pensaría que la literatura de terror para niños o infantil es un género limitado y poco explotado. Sin embargo, como puede verse, muchas de las historias que hoy en día se pasan en la televisión y en el cine vienen de historias que se contaban alrededor de una fogata de los ancianos a los más jóvenes para moralizar y evitar los errores de sus antepasados, de ahí que muchas historias o mitos originales, con el cambio de normas sociales, podrían verse como verdaderas historias de terror, cuando en aquellos tiempos era una lección de vida más que aprender.

Si se conoce el miedo, es más fácil dominarlo y de esta manera se puede desmitificar. En casi todos los casos, la fantasía representaba un intento del niño de defenderse contra el miedo a ser asesinado³¹. El texto de terror y específico referente a la imagen del fantasma no es común para la literatura infantil. La mayoría de los álbumes infantiles que tratan el tema sobre fantasmas y que se encuentran en el mercado tienden a finalizar en broma o con un tratamiento mucho menos serio, o *light*, a cómo debería de realizarse, a diferencia de la literatura de fantasmas que va dirigida a un público adulto. Es normal que suceda esto, pues siempre existirá el adulto censurador que busca que el mundo del infante sea menos crudo a comparación de la realidad.

Las historias de fantasmas tuvieron un gran auge en la época Isabelina para dar paso a lo gran conocido por el romanticismo o época victoriana, en la que llega la consolidación de la literatura infantil al considerarla la “edad dorada” a la que el adulto deseaba retornar constantemente y poder recuperar la inocencia perdida. Hasta esta época surgen textos escritos especialmente para el infante, en los que les dan prioridad a sus inquietudes psicológicas y se realiza por primera vez en la sociedad una diferencia entre adultos y niños³². Por ende,

³¹ BLOCH, *Op. Cit.*, pág., 2.

³² OROZCO, *Op. Cit.*, pág., 7

muchas de las historias se ven empapadas e inspiradas en los temas de mayor interés de la época:

[...]muchos autores buscaron en la literatura de tradición oral su fuente de inspiración y rastrearon antiguas leyendas que recuperaron para los niños. Personajes fantásticos y mágicos como hadas, duendes, ogros y brujas fueron los protagonistas de las historias y relatos para niños, ya que la atención se centró en los desprotegidos y desfavorecidos: niños, mujeres y locos³³.

El espiritismo, las apariciones, lo oscuro y lo místico, agregado al imaginario colectivo que se había formado con las historias de los antiguos, dio pie a que el mito, aquel que buscaba entretener o asustar y educar al mismo tiempo, diera el gran salto a la literatura y más aún a la literatura de terror infantil.

Muchas obras importantes se producen en este tiempo, las que formaron la pauta a seguir para el camino que en un futuro debería de seguir la literatura infantil. Entre los reconocidos autores, que a la fecha sigue siendo su obra reimpresa, es Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas* y contemporáneo al auge victoriano de la literatura de terror infantil. Podría decirse que muestra el secreto del éxito de su obra en dos aspectos: la imaginación del infante y su medio a crecer o tener contacto con la muerte.

Estos dos aspectos se pueden ver en el grueso de la producción infantil de terror, pues el niño es capaz de percibir un mayor número de sucesos que le rodean a comparación del adulto, por lo que lo hace un mejor protagonista: un protagonista que tiene miedo a crecer porque sabe que lo que sigue es la muerte. En las palabras del prologuista de la versión de *Alicia en el país de las Maravillas* de la Editorial Cátedra, Manuel Garrido:

Ambos desenlaces transparentan la inconciliable tensión percibida por Carroll entre el mundo de los niños y el mundo de los mayores. En la literatura romántica del siglo XIX, en Wordsworth o Coleridge, el niño es ventajosamente contrapuesto al adulto porque no ha perdido el sentido ingenuo de unión con la naturaleza y porque su imaginación está más próxima a la del poeta (...). Pero lo radicaliza por dos motivos: por encontrar una vía de integración satisfactoria de la vida del niño en la del adulto y porque le añade su particular perspectiva de que la negación de la vida infantil no es sólo la muerte, sino la madurez³⁴.

³³ *Ibidem.*, pág., 23.

³⁴ CARROLL Lewis, *Alicia en el País de las maravillas*, Cátedra, España, pág., 36-37, Manuel Garrido Ed.

Este miedo inconsciente del infante es una característica universal y atemporal que se ve manifestado de muchas maneras, dependiendo de cada cultura, como el mito de Propp, en el que entre dichos temores destacan: amigos o enemigos imaginarios, fijaciones por perder almohadas, frazadas o muñecos y la afirmación de visiones o encuentros con espectros o seres de otros mundos o dimensiones. Sin embargo, la universalidad de la muerte siempre presentará un terror constante por encontrarse con seres que ya no pertenecen a este plano terrenal y que en la mayoría de las culturas se afirma su existencia, de ahí que el niño crezca con la creencia de seres que aparecen y se esfuman, como los fantasmas.

Uno de los objetivos del cuento de terror es relacionarnos con la vida y, por lo tanto, busca relacionarse con la muerte. No se debe olvidar que el niño en sí ya forma un arquetipo de la literatura y que muchas veces se ve involucrado en situaciones diversas y polares: tanto puede resultar ser la víctima como puede ser el victimario, aspecto importante que muestra en sí la naturaleza humana y sus variantes. Es difícil que una sociedad mantenga intacta su folklor por los constantes cambios sociales, económicos y ambientales, así como por la intromisión de otras culturas y religiones. Es inevitable, que con el paso del tiempo se les agregue o quiten pasajes a los mitos formadores de una sociedad, además que algunas se censuran por completo al no considerarse aptas. Cuántos padres de familia se quejan amargamente de la crudeza de los cuentos tradicionales o las canciones de Cri-Crí, cambian los pasajes escabrosos o directamente los omiten³⁵, lo que sólo genera que el infante incremente sus ganas de investigar y llegar a la verdad muchas veces a escondidas.

El género del terror se encuentra en esta lucha constante por encontrar un lugar cada vez más amplio en el área de literatura infantil, como lo menciona Inés Dehesa, pues resulta ser más una actividad clandestina que tiene que realizarse a escondidas, en vez de ser un aspecto positivo para el acercamiento a la literatura:

En principio, con el terror sucede algo semejante a lo que ocurre con el humor y el absurdo: son formas narrativas difíciles porque están siempre poniendo en juego lo prohibido, los límites. Las lecturas de este tipo crean territorios de

³⁵ DEHESA, *Op. Cit.*, pág., 96.

subversión, más allá de lo aceptado convencionalmente, a los que los adultos difícilmente pueden entrar sin arriesgar autoridad, por lo que se convierten en actividades autónomas, que únicamente pueden completarse entre pares.³⁶

Este es un punto de partida muy importante, porque es de las primeras elecciones autónomas que realiza el infante, ya que al no ser las lecturas usuales que se aconsejan para iniciar la lectura es importante dar ese tipo de voz al joven lector que desea explorar caminos menos coloridos.

Inés Dehesa apoya esta rebeldía lectora, además le da la responsabilidad al infante de su elección, aspecto relevante al ser siempre el adulto el que justifica el acto. Dice: “Cuando un niño se enfrenta con textos de terror está probándose a sí mismo y está experimentando su propia libertad. Sabe que entra ahí por gusto (pues no son lecturas tradicionalmente preferidas o recomendadas por los padres) y que tiene, en alguna medida, que hacerse responsable de su elección lectora”³⁷.

Sin embargo este problema no aplica en todas las sociedades. Las culturas germánicas y anglosajonas son un caso muy distinto al que se puede ver en el habla hispana, pues su literatura de terror infantil se ha visto enriquecida por grandes relatos y autores a lo largo de los siglos formando una tradición fuerte y con un mercado amplio, que se explota en gran medida por industrias como Hollywood, que aprovecha la riqueza cultural y le da un giro para volver hitos y clásicos de la cultura occidental, entre ellos los clásicos como Poe, Maupassant y H. P. Lovecraft. A pesar de que también tenemos dignos representantes con sus respectivas adaptaciones como Quiroga, Bequer, Ana María Matute y entre estos grandes autores Luis Tomas Melgar Gil, no existe una industria tan grande, por lo que, aunque muchos autores más intentan cavar la zanja que ellos iniciaron, queda mucho de su material sin explotar.

Respecto a México y su literatura infantil de terror, el mercado y el área educativa prefieren la mayor parte remitir al folklor y a la oralidad, la mayoría de los materiales se relaciona con las leyendas o historias que cuentan los abuelos. La mayoría de la literatura de terror infantil en nuestro país está formada por narraciones orales y modificaciones de las mismas y un poco de creación literaria

³⁶ *Ibidem.*, pág., 98.

³⁷ *Ibidem.*, pág., 99.

específica es lo que queda. Juana Inés Dehesa menciona respecto a este tema que falta mucho por explotar en este campo, al tener una larga tradición de terror en la cultura no solo mexicana sino hispana en general y que se tiene que dar prioridad al ser base de la creación literaria.

CAPÍTULO 2: APARICIONES DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Vivimos entre el recuerdo y la imaginación,
entre fantasmas del pasado y fantasmas del
futuro, reinventando peligros viejos e
inventando amenazas nuevas, confundiendo
realidad con irrealidad, es decir, hecho un lío.

-José Antonio Marina-

Funciones del mito y la literatura

Si la literatura nos invita a penetrar en una realidad profunda que se encuentra más allá de nuestros sentidos, el género fantástico nos ofrece la parte de esta realidad que es escalofriante. En el mundo en el que buscamos seguridad y certidumbre, irrumpe otro mundo de origen oscuro, que existe en la interioridad, y que desata el conflicto; hace tambalear los esquemas con que entendemos la realidad y nos hunde en la incertidumbre y el desasosiego. La presencia del Mal y el horror camina, entonces, por todos los intersticios del relato con el atractivo de lo misterioso y lo oculto, de lo abismal, de lo equívoco. Ese es el verdadero fantasma que recorre todos los cuentos (...) ³⁸.

La narración oral se abrió paso en aquellos tiempos tan precarios, entre asentamientos en crecimiento, donde aquellas narraciones que el anciano de la tribu o la abuela-madre contaba para hacer pasar las largas horas de tedio, después de las labores del día; estas narraciones serán la zanja que se iría poco a poco cavando hasta llegar a formar un gran caudal que resultaría con el nombre de literatura infantil. Una de las fuentes en las que se apoya este texto para entender la consolidación de la literatura infantil es la tesis de María Teresa Orozco, quien afirma el proceso de la literatura como un fenómeno paulatino y homogeneizador.

La literatura, como manifestación concreta del pensamiento humano, es anterior al libro y tiene una difusión más democrática por su origen en la palabra oral. De la misma manera que el resto de la literatura, la llamada *infantil*

38 CASAS Neus, *Relatos fantásticos*, Vicens Vives, España, 2015, contraportada.

encuentra sus orígenes en la palabra y en la tradición oral, lo cual permitió que estas palabras y estas historias pasaran de generación en generación sin distinción de edad, razas o estatus social.³⁹

Por lo tanto, al ser la tradición oral el único acercamiento a las artes, ya que el grueso poblacional era analfabeto y que incluso hoy en día sigue con pocas posibilidades de tener un crecimiento artístico, ha sido también la salvación y piedra angular para el conocimiento de lo que es la literatura. De aquí que las leyendas y los mitos sean parte arraigada de las culturas, así como uno de los métodos primerizos para moralizar y enseñar ciertos valores que la sociedad desea resaltar o reprimir.

Para este aspecto, el fantasma fue, y es aún, uno de los grandes cómplices de la educación en la sociedad. Si bien no se buscaba traumatizar al infante, si era necesario otorgarle cierto poder a una otredad que fuera tan potente que ni siquiera los padres pudieran detenerla. De ahí que el fantasma como generador moral para que el niño se porte bien; es un artificio que se presenta con sus diferentes nombres dependiendo de la cultura: Coco, Cucui, La Cosa, El *Bogeyman*, etc.

Por ejemplo, Baker le otorga a la leyenda un lugar de peso en las comunidades. La considera necesaria para la formación de la sociedad⁴⁰, por lo que el querer quitarle su importancia a esta tradición oral, como un simple cuento que se inventaron las abuelas para hacer dormir de manera eficiente a los niños, resulta muchas veces difícil que sea aceptado en el ámbito académico y se introduzca como un elemento de estudio, más allá que un elemento del folklor.

Hay que señalar que no es lo mismo leyenda que mito, aunque los dos provengan de la tradición oral y del folklor. El mito tiene sus propias características y aplicaciones. Una buena definición es la que da Norma Lazo, quien, al igual que Propp, menciona que el mito es el originario de todo:

Los mitos están relacionados con la creación del mundo. Obedecen a las preguntas que el ser humano se ha hecho sobre su propio origen y el del universo. Los mitos tienden a ser casi los mismos porque los fenómenos

³⁹ OROZCO López, *Op. Cit.*, pág., 6.

⁴⁰ LAZO Norma, *El horror en el cine y la literatura. Acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*, Paidós, México, 2004, pág., 25.

naturales son similares en cualquier parte el planeta: las mismas preguntas pueden arrojar respuestas parecidas. (...) Y aunque los mitos son considerados una tradición oral alejada de la veracidad histórica, siguen siendo importantes porque hablando de la naturaleza interior del ser humano, del aspecto místico y espiritual que no se satisface con explicaciones pragmáticas.⁴¹

Muchas de las historias que hemos escuchado de generación en generación tienen un punto cero, un origen, muchas de estas historias fueron creadas con el fin de dar la explicación a fenómenos que muchas veces el hombre no podía darle una solución lógica y salía de su poder de raciocinio, por lo que el origen de las historias de terror no es más que la evolución y adaptación del mito a través del tiempo y las necesidades de la sociedad.

Porque no siempre es tan divertido darle una explicación lógica a los sucesos naturales o no tan naturales que suceden en el mundo, siempre resulta más interesante dejar que la imaginación se desenvuelva y sea capaz de dar un razonamiento que siglos después los sucesores lo vean como un producto de la ignorancia o la inocencia. Este es uno de los ejes que persisten hasta hoy en día y que resultará muy difícil desarraigar de la sociedad que lo ha construido a lo largo de las civilizaciones. Lazo lo explica en una clasificación de temas:

Los mitos no sólo obedecen a las respuestas que el hombre intenta dar a los fenómenos inexplicables: también son producto de su capacidad para fantasear y formar imágenes, son producto de sus temores y su irrefrenable imaginación. No obstante, aunque los mitos puedan muchas veces tomar la forma de destrucciones del mundo, inundaciones, mesías iluminado, profetas clarividentes, castigos y recompensas, en otros aspectos sus interpretaciones pueden ser diametralmente opuestas.⁴²

Muchas de estas categorías previamente en el trabajo de Propp, como grandes temas del mito, que se recrea una y otra vez con algunas variantes, incluso tal vez contrarias, refiriéndonos a que en vez de un protagonista varón puede ser una mujer, o si el héroe del mito de alguna región vive al final del relato, es posible que muera en la versión de otro lugar. Si se analiza desde el punto del folklor, se da cuenta de que son historias constantes, que se relacionan en múltiples puntos, aunque una se desarrolle en la nieve y la otra en el desierto. Es importante

⁴¹ *Ibidem*, pág., 26-27.

⁴² *Ídem*.

recordar que el miedo es universal, al igual que la muerte y que las sociedades siempre han buscado encontrar respuestas tanto para dominar el miedo como para comprender la muerte.

La tradición oral, acción que se subestima en la actualidad, pero que forma la base de la cultura, forma parte del lenguaje y de la cultura escrita, de ahí muchos mitos provenientes del folcklor, por lo que se vierten en la escritura para dar origen a la literatura, aunque en esta transmutación se pierden ciertas características, ya que el mito tiene la posibilidad de aceptar interpretaciones ilimitadas a comparación de la literatura. Por lo que desconocer el lenguaje, desconocer su poder y su contenido puede causar miedo, algo intrincado que no se puede descifrar y que requiere de un conocimiento universal para su dominio:

“Venimos a la existencia en un universo hablado donde la función de la lengua no es tanto conocer o comunicar *sino sujetar al hombre en el mundo*. La lengua es el correa de la realidad (...) Un caparazón lingüístico que reboza la realidad para volverla cognoscible y que, cuando se resquebraja, las cosas dejan de estar en su sitio natural y avanzan hacia uno cargadas de oscuridad inefable y enigmática”.⁴³

Uno de los grandes ejes que origina al mito es el miedo, al ser una emoción que se presenta en casi todos los aspectos de la vida, desde el solucionar un problema sencillo hasta el sentimiento de inmensidad del cosmos.

Este sentimiento se ligaría después a la evolución del mito que es la historia de terror y que daría explicación a los múltiples cambios en la naturaleza, generadora de los mitos más famosos que podemos recordar, como el origen del universo, el Kraken, el deseo y capricho de los dioses, los naufragios por sirenas y monstruos marinos, hasta los más recientes como avistamientos del monstruo del Lago Ness o las figuras que aparecen de manera espontánea en los campos de maíz. El terror a pesar de ser un sentimiento no muy agradable, ha sido y es importante como generador de historias, así lo menciona Norma Lazo en su libro:

El relato de horror tiene su nacimiento allí cuando estos hombres y mujeres del pasado tuvieron que explicar los movimientos telúricos, las tormentas, las profundidades marinas. La única forma en que consiguieron hacerlo fue

⁴³ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 38.

poblando de monstruos todo aquello que le resultaba hostil. Nacieron los mitos y las leyendas.⁴⁴

Toda explicación tiene un origen, toda historia, al igual que las voces que las cuentan, cambian y se modifican de tan múltiples formas que el resultado que uno recibe en siglos muy posteriores, puede ser muy diferente a lo que en un inicio alguna historia tenía como finalidad, además los personajes y finales tienden a cambiar constantemente, adaptándose a las necesidades de la sociedad.

El símbolo “Lo simbólico es para nosotros el registro del exceso significativo y de la indeterminación de su apropiación en el ámbito social. En este registro, el sujeto sitúa los significados que tienen importancia para él, significados que en algún grado son compartidos con otros a través de una fantasía subjetivamente objetiva, creada a partir de las relaciones sociales, y que es verdadera en tanto que estructura su identidad.

Ahora bien, estos significados provienen del mundo de la experiencia corporal, las conductas, prácticas y creencias del orden social”⁴⁵. Por lo que es entendible que una misma historia se reproduzca en distintos contextos y algunas variantes, por la geografía, cultura e incluso clima que puede variar de sociedad en sociedad lo que muestra que incluso con estas variantes y sus distintas percepciones, un símbolo significa lo mismo tanto en un lugar como en otro.

Como predecesor de estos estudios, Propp en su *Folklor y realidad* busca dar explicación a tantas incógnitas que se generan con el paso del tiempo y el avance de la oralidad a la literatura en las culturas. Muchas veces se busca dar una respuesta real y tangible a cada historia, pero muchas otras no encontramos con fuentes dudosas y aspectos difíciles de explicar, como los elementos mágicos o las criaturas mitológicas que hasta la fecha no se ha podido comprobar su existencia. Esto se podría ser el problema principal del folklor, pues no todo es sencillo ni verídico, para lo que Propp postula lo siguiente:

El problema es más complejo cuando en el folklor nos encontramos con motivos y argumentos que no se remiten de manera directa y clara a ninguna realidad

⁴⁴ LAZO, *Op. Cit.*, pág., 18.

⁴⁵ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 45.

histórica. Nunca han existido caballos alados, flautas mágicas, montañas que chocan entre sí, cíclopes, etc. Aquí o el pasado está oscurecido, deformado, o el tema se ha creado sobre la base de ciertos procesos mentales aún no suficientemente estudiados y conocidos.⁴⁶

Por lo que la única forma de poder dar un razonamiento más o menos prudente a todos estos ejemplos es con la sustitución. Si bien conforme cambian las formas de vida, las estructuras económicas y las relaciones sociales, obviamente una tratando de imponerse sobre otra, da como resultado que lo previamente creado no se destruye, sino que ahora lo viejo coexiste con lo nuevo⁴⁷, nada es absoluto, todo es negociable.

Podemos verlo en múltiples ejemplos, como los romanos que adoptaron la religión politeísta griega a su propia cultura y con sólo cambiar nombres dieron una base fuerte para la creación de un imperio, o un ejemplo relevante en este trabajo; la mezcla o sustitución de los dioses aztecas por las nuevas divinidades católicas que se impusieron pero que nunca dejaron de tener sus rasgos prehispánicos, de aquí viene una gran línea de historias y leyendas que más adelante se mencionan para dar una mayor claridad, pues existen múltiples coincidencias entre todas las historias, además es preciso agregar que: “En la investigación de tales fenómenos es necesario determinar qué elementos se han encontrado y qué formación han surgido de este choque. Híbridos similares constituyen la base no sólo de palabras concretas o de imágenes visuales que se dan en la vida cotidiana o en el folklor”⁴⁸.

Por lo tanto, decir que “toda historia proviene de una historia madre, una historia que dio origen a las demás”⁴⁹, da pie a la afirmación de que todos los mitos giran en torno a algunos tópicos y no más, pues aunque se intenten agregar nuevos elementos, lugares y personajes, siempre se busca relatar una mismo mito una y otra vez. Esta declaración puede sonar atrevida, pero si nos detenemos a pensar por un momento, nos daremos cuenta que tiene razón, ya que la mayoría de las tribus originarias partieron de un solo lugar, para luego

⁴⁶ PROPP Vladimir, *Folklor y realidad. Tres ensayos sobre el folklor*, Alianza Editorial, España, 2007, pág., 10.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ *Ibidem*, pág., 12.

⁴⁹ *Ibidem*, pág., 9.

dispersarse por toda la Pangea y poblar el mundo como lo conocemos ahora, por lo que esto sucedió también con los mitos.

La mayoría de estas historias que desean cimbrar por lo menos un escalofrío en su público tiene otra característica importante; la voz del mito es anónima, no hay tergiversaciones sino apropiaciones. Aspecto que se debe de tener en cuenta, por la contante búsqueda de autor en cada relato, nos encontramos con un caso particular como este, en el que al originarse de la tradición oral, la mayoría de los mitos no pertenecen a una sola persona, sino que pertenecen a una sociedad completa que los puede acoger y modificar de la manera en que las circunstancias lo necesiten, aspecto relevante, ya que al crecer dentro de una sociedad postmoderna donde la autoría y la originalidad es de suma importancia como lo menciona Bloom en su angustia de la influencia⁵⁰.

Muchas veces se olvida que también es importante la colectividad y el anonimato, al ser estos dos elementos los que produjeron y producen mitos que se vuelven tan necesarios para la sociedad, en donde se honra la sabiduría y el conocimiento del antepasado y no se pretende negar u olvidar a quienes estuvieron antes que nosotros.

Así que el hecho que existan historias tan similares de puntos geográficos tan lejanos, como la del héroe predestinado a una muerte o un final desdichado, previamente vaticinado por una profecía, que se repite una y otra vez en múltiples culturas y países, al cual Propp llama El Edipo a la luz del folklor.⁵¹ Este tópico gira en torno al mito de Edipo Rey a quien se profetiza que ha de matar a su padre y desposar a su madre, además es importante resaltar que los elementos que se extraen de esta historia son: el incesto, el parricidio, la orfandad, la muerte u ocultamiento ficticio del infante para su salvación y la profecía como designio incuestionable.

El segundo eje en el que se mueve es La risa ritual en el folklor,⁵² aspecto de importante relación en el trabajo ya que se mencionan ciertas características relevantes sobre cómo este tipo de ritual refleja la aún muy estrecha relación que

⁵⁰ BLOOM Harold, *El canon occidental*, Anagrama, España, 2011, pág., 18.

⁵¹ PROPP, *Folklor y Realidad, Op. Cit.*, pág., 9.

⁵² *Ibidem*, pág. 89.

existe entre el cuento y la vida de las sociedades antiguas y actuales, en torno a sus rituales:

Muchos cuentos han conservado huellas tan precisas del modo de vida tribal, de la casa y de las formas tempranas de agricultura como modo principal de producción, de las correspondientes formas de organización de la sociedad y de sus instituciones familiares y de matrimonio, de las formas de pensamiento, etc., que la escrupulosa confrontación al material del cuento con el pasado histórico no deja ninguna duda sobre cuáles son las raíces históricas de los argumentos de los cuentos.⁵³

Como ya se hacía mención, el ser humano siempre ha tenido la necesidad de relatar lo que sucede a su alrededor, obviamente de cierta manera distorsionado por la imaginación y a veces, con cierta intención moral o social. Todo fenómeno debe de estudiarse en sus conexiones y no de manera aislada⁵⁴, es un principio que constantemente recalca Propp y que se tiene que tomar muy en cuenta cuando se trata del folklor, un elemento tan cercano a la sociedad y que no se puede estudiar de manera descontextualizada.

Ahora que se entiende que todo tiene una relación, como los gestos faciales y reacciones que el hombre muestra para expresar sus emociones, un gesto común de estos reflejos es la risa. Dicha expresión del ser humano es tan importante porque es una característica de la vida, si se ríe es porque hay alegría, gozo, bondad, si hay ausencia de esta, es muy probable que las circunstancias remitan a la ausencia de vida, a la tristeza, por esto el autor menciona la importancia del reflejo de la risa que se agrega en la sociedad: “Usener confronta el fenómeno de la risa en caso de muerte o en los funerales con los plañidos fúnebres y considera que la risa libera el dolor. Por eso hay que hacer reír al que va de luto; por eso junto a las plañideras se puede observar a los bufones”⁵⁵. Este aspecto se puede ver como un gesto poco común en nuestra sociedad, pero es un elemento importante para dividir al ser humano que está vivo y al que no.

Además, se debe de entender que el muerto no ríe, ha perdido toda ánima que le inspire esbozar una sonrisa siquiera, este aspecto se ve en el análisis donde un denominador común es que todos los fantasmas que aparecen en la obra,

⁵³ *Ibidem*, pág. 94.

⁵⁴ *Ibidem*, pág., 98.

⁵⁵ *Ibidem.*, pág., 96.

ninguno ríe o hace bromas, ni siquiera sonríe, porque: “podemos observar que el vivo que penetra en el reino de los muertos debe ocultar que está vivo, en caso contrario provocará la ira de los moradores de este reino como un ser impío que ha atravesado el umbral de lo prohibido. Al reírse se delata como vivo”⁵⁶.

La prohibición de la risa al ingresar en el mundo del más allá es sólo una de las prohibiciones. Además de ésta, tanto en los mitos, los cuentos y en los ritos, se puede observar también la prohibición de dormir, bostezar, hablar, comer, mirar y alguna otra más.⁵⁷ Todas estas prohibiciones se remiten a la idea de la oposición entre la vida y la muerte. Indican que las ideas sobre la muerte (que no siempre han existido y a las que había precedido la ausencia de estas ideas, la identificación de vivos y muertos) ya se han diferenciado, han adquirido un contorno⁵⁸, ya que no todas las culturas tienen el mismo manejo de la vida después de la muerte, pero sí muchos puntos de convergencia, se debe delimitar a entenderlo como la visión occidental europea que empapa la cultura americana que trae una visión bastante amplia sobre la muerte, la cual también dialoga e interactúa muchas veces con el vivo.

Así, a los espíritus que se hallan con Holda en el monte Venus se les prohíbe reír. Según las creencias europeas occidentales, los muertos, incluso cuando tras adquirir apariencia humana visitan a los vivos, no se ríen⁵⁹. A lo que hay que agregar que con este tipo de visitas, pocas son las historias en las que exista un caso donde el vivo llegue a reír.

Por lo que de las tradiciones ancestrales de los muertos enterrados y que estos merodean sin descanso, para luego comenzar a relatarlo y de ahí plasmarlos por la necesidad de conservar los ritos y costumbres de pueblos desaparecidos o en olvido, es de esta manera como se llevan de la mano el mito y la literatura, uno da el origen del otro, permite que esa búsqueda de explicaciones sobre sucesos desconocidos, engendre un género lleno de criaturas y personajes que aun en la actualidad generan eco en las sociedades, porque puede existir la explicación científica, pero siempre dejará una incógnita sin resolver cuando se

⁵⁶ *Ibidem.*, pág., 102.

⁵⁷ *Ibidem.*, pág., 106.

⁵⁸ *Ibidem.* Pág., 107.

⁵⁹ *Ibidem.*, pág., 108.

trata sobre avistamientos de espectros o seres luminosos que atraviesan paredes y mueven objetos sin razón alguna.

Muchas de estas historias se creyeron que morirían con el paso del tiempo, pero muchas veces olvidamos que el único elixir de la inmortalidad es la literatura y que los escritores descubrieron la forma de hacer que estas historias se volvieran eternas, para lástima de aquellos que odian escuchar historias terroríficas en las tenues luces de la noche y para gusto de los que deseamos conservar esta tradición.

Ismaíl Kadaré en una reflexión sobre el escritor que preserva el relato de terror: “A la luz de la luna en el crepúsculo neblinoso, las estelas guardaban silencio. Pero esto no iba a durar indefinidamente: vendrían los poetas, vendrían los grandes dramaturgos que terminarían por hacerlas hablar. Ellos convocarían a escena a las sombras, de modo que los espectadores, con los cabellos erizados de terror, pudieran escuchar sus testimonios⁶⁰.

Ahora que para poder entender la diferencia entre un cuento sobrenatural y un cuento maravilloso muchas veces es difusa la línea y es fácil perderse en ella, por lo que es importante también dejar en claro qué es cada una de estas dos clases de textos, previamente se había visto una diferenciación con Propp, dándole prioridad a lo maravilloso, ahora Berti señala los puntos que la diferencian dándole más profundidad al cuento sobrenatural:

Lo sobrenatural se suele tocar muchas veces, por supuesto, con lo maravilloso, aunque se sabe que una especie de frontera entre ambos universos la constituye, precisamente, el marco que rodea la historia: verosímil y cotidiano en el caso de los cuentos de fantasmas clásicos donde un fenómeno inexplicable o sobrenatural altera y pone en tela de juicio lo conocido; inhabitual y mágico en el caso de los cuentos de hadas donde las reglas más básicas de lo cotidiano son puestas en suspenso o directamente modificadas.⁶¹

Suena aún bastante truculento, ¿no es así?, pero es lo que muchas veces la naturaleza de la literatura no repara y deja que fluya, por lo que en la labor de un estudio se encuentra en las diferencias más que las similitudes.

⁶⁰ KADARÉ Ismaíl, *Esquilo*, Siruela, España, 2009, Trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocas, pág., 48.

⁶¹ *Ibidem.*, pág., 15.

De aquí que el mito de origen a una de las áreas más prolíferas y populares de la literatura, por lo mismo de que el terror cause ese miedo, que aleja tanto como atrae a la persona y sea un género que ha producido grandes obras que se encuentran bien arraigadas en la cultura y en la sociedad, todas las historias pueden asegurarse, provienen de el mismo origen que menciona Propp y que la literatura infantil tampoco se exime de esta influencia, sino al contrario, se encuentra estrechamente ligada a los mitos, muchos que después dieron origen a las historias que actualmente conocemos y que además dio paso a un gran contenido de leyendarios y libros de terror para niños, pues convergen en múltiples puntos y es necesario conocer tanto el panorama de la literatura de terror para niños en México así como las concepciones de terror y monstruos que se han agregado o se encuentran de origen en la cultura.

El miedo y sus diferentes concepciones

Para comprender qué es lo que le causa miedo al público de habla hispana y triunfar en el mundo de la literatura de terror, es importante reconocer primero las diferencias entre terror, miedo, suspenso y pánico, porque, aunque todos causen una sensación no tan agradable, cada uno tiene una función y sentimiento diferente.

La definición sobre el miedo que Norma Lazo propone en su libro *El horror en el cine y la literatura* en el que, en su muy particular forma de sentir, afirma: “Estaba convencida de que el miedo no lo inspiraba aquello que me observaba allí parado, sino lo que yo me imaginaba que me observaba”⁶². Aquí si bien lo que causa el miedo es un agente externo, la otredad (que ya se ha mencionado), lo que hace que corramos de la cocina al cuarto cada vez que apagamos la luz porque sentimos que algo nos persigue es nada más y nada menos que nuestro cerebro, nosotros mismo.

Si bien es normal que recibamos estimulaciones externas realmente no son las películas ni los programas de televisión los que nos hacen tener miedo, sino las sombras que realiza nuestra imaginación y que, al igual que muchos de

⁶² LAZO, *Op. Cit.*, pág., 17.

nosotros, Lazo intentaba explicar a sus padres que el miedo no es la forma de un muñeco o de un rostro deformado sino más bien:

(...) algo abstracto, que no tenía mucho que ver con las cosas que leía o veía en la televisión; que esos libros solo inflamaban una idea que me pertenecía desde que pude hacer uso de conciencia, que el horror abstracto era más terrorífico que el horror figurativo, que el horror que tiene garras y dientes sólo disfraza los temores más reales y profundos.⁶³

Dicha afirmación no excusa la televisión o los videojuegos, más bien no puedo más que apoyar esta propuesta sobre un horror que no tiene forma, que sólo se siente, pero que no se puede ver y que eso es peor aún que un hombre decapitado, porque viene de nuestro inconsciente; siempre ahí, acechando, listo para atacar y dejar al descubierto nuestros más grandes temores, sin importar a la generación que se pertenezca.

Estos miedos que se encuentran arraigados en la imaginación, que pocas veces salen a la luz y que se busca encadenarlos en el sótano del subconsciente, no son algo negativo, como muchas veces la sociedad busca clasificarlo, sino un sentimiento natural que todos los seres humanos tenemos. Por esta razón, muchos de estos miedos son colectivos, pues más de un millar de personas pueden sentir el mismo miedo a la oscuridad o a cierto ruido en la noche, a este miedo masivo o generalizado, tiene su propia definición, que es la siguiente:

El horror arquetípico pertenece a los temores del inconsciente colectivo. La idea del horror arquetípico está tomada de las teorías psicoanalíticas de Carl Gustav Jung, quien a su vez se basó en la teoría de Platón. (...) También hay un horror original, algo que está grabado en nuestra memoria y que todos poseemos, aún más pragmáticos. Y esos arquetipos, grabados en nosotros como el genoma humano, no tienen que ver con la historia de cada individuo: son universales y conforma el llamado *inconsciente colectivo*".⁶⁴

Todos estos conceptos tienen un estudio previo, no nacieron de la nada, tanto la psicología como la biología llevan muchos años en investigaciones exhaustivas para descubrir lo que constituye al ser humano y que es lo que lo hace diferente de los animales. Muchos de estos conceptos se proporcionan

⁶³ *Ibidem.*, pág., 18

⁶⁴ *Ibidem.*, pág., 18-19.

gracias al psicoanálisis y su persistencia por la exposición del subconsciente a la par que la filosofía también se ha interesado en cómo puede verse desde los primeros pensadores.

Estos términos dan muchas explicaciones a los miedos que tenemos, pero desconocemos desde cuándo los adquirimos, ya que muchas veces se nos ha preguntado *¿por qué les tienes miedo a los niños fantasmas?* Y uno simplemente no sabe responder, lo único que sabes es que, si ves o lees algo relacionado con tal, es muy probable que esa noche no se duerma con tranquilidad.

El miedo está en nuestra genética, es parte de nuestra naturaleza, rasgo que persiste de la evolución y que nos permitió tantas veces sobrevivir a situaciones peligrosas y que bueno, no se puede negar que también depende de la personalidad de cada individuo, como lo dice la autora: “Por supuesto, ese miedo instintivo guarda ciertas proporciones según la edad del individuo, el lugar donde reside, la época en que vive y su grado de paranoia”⁶⁵.

Naturalmente, si bien los miedos son colectivos y muchas veces generales, como la oscuridad, la muerte, el diablo y las brujas, es pertinente resaltar que no todos tendremos los mismos miedos, siempre hay gente con una mayor sensibilidad, así como el niño de la selva no le tendrá el mismo miedo al crujir de los árboles que el niño que vive en las desoladas tundras, o un niño que vivió en los sesenta no le va a remitir el mismo horror una máscara de payaso como a un niño del siglo XXI.

Recuerdo una plática que dio Cristina Rivera Garza, en un Encuentro de Narrativa Centro-Occidente con sede en la ciudad de Zacatecas, mencionaba que le había decepcionado bastante la visita al pueblo natal de Amparo Dávila, Pinos, en el que se tenía la idea de que sería tan lúgubre y espectral como la escritora lo llegó a narrar en sus historias. Sin embargo, era un pueblo bastante común y sin todo ese velo místico que le había puesto encima. Ella misma se respondió que era muy probable que no fuera la misma sensación porque es el mismo pueblo con cerca de 50 años de diferencia, ahora había alumbrado público y letreros luminosos, cosa que en la infancia de Dávila no existía y que permitió que sus

⁶⁵ *Ídem*.

historias se involucraron en un ambiente bastante oscuro y fantasmal, como el de un pueblo olvidado en alguna región de México a mediados del siglo XX.

Lamentablemente, aunque visitemos el mismo lugar que a un escritor del pasado le inspiró, ahora que se encuentra fuera de contexto será muy difícil que nos cause la misma sensación de horror que en aquellos tiempos provocó a tal o cual autor, esto también aplica para la época victoriana, auge de las historias de terror o la desolación de la peste medieval.

Se recuerda que con la creación de la bombilla el hombre se obsesionó por alumbrar todos los rincones y espacios posibles, porque entre más luz hay menos cabida de que los monstruos se aparezcan: en el día ningún fantasma asusta, las brujas no realizan sus aquelarres a plena luz del sol. Siempre es en la noche, en la oscuridad, porque la creencia de que algo malo habita en los espacios oscuros es un clásico del horror arquetípico⁶⁶, y a final de cuentas es necesario, para la creación, porque sin el miedo, sin la noche y sin la oscuridad, nos habiéramos perdido de excelentes personajes y excepcionales historias que marcarían generaciones y culturas.

Monstruos y fantasmas

Hay literatura rica en personajes y con las características más particulares y llamativas, ya sea por morbo o por gusto, la literatura de terror. En ella se pueden encontrar desde los clásicos monstruos ya bien adoptados por la sociedad actual y el inconsciente colectivo, que aparte son universales, aspecto que se vio previamente en el apartado del mito, debido a que más de una cultura coincide en la existencia de tales seres a los que podríamos clasificar como *tradicionales*, por ser parte de la tradición oral en culturas primigenias.

Vampiros, brujas, hombres lobo, Prometeos modernos (Frankenstein), muertos vivientes (*Zombies*), momias, gigantes, cíclopes y fantasmas. Los monstruos más nuevos se denominan como: Aliens, Villanos en 3D, para poder comprender estas diferentes clasificaciones que se encuentran dentro de este género llamado terror, es preciso entender lo que se tiene por concepto de

⁶⁶ *Ibidem.*, pág., 20.

monstruo. Los griegos como gran base de la cultura occidental aportan su definición, la cual tenía dos grandes posiciones:

(...) *teras* a los monstruos terrenales, es decir a aquellos que entre los humanos llamaban la atención por su comportamiento anormal a los que su aspecto, con malformaciones o mutaciones, podemos considerar seres extraordinarios (...). El término griego *semeia*, en cambio, se refería a los signos, señales, o símbolos de origen sobrenatural y a los acontecimientos extraordinarios que revelan una intervención divina, no humana. Prodigios, portentos, *mirácula*, que provocan la admiración del hombre⁶⁷.

Y eso hacen los monstruos, aún hoy en día, causan admiración, causan extrañamiento, causan un sentimiento de repulsión y a la vez atracción que el humano común no puede explicarse. Y dentro de esta clasificación se puede realizar una subdivisión más específica, donde cuatro grupos son los que dominan el campo de los seres no comunes.

La primera son los hombres con algún grado de enajenación. Movidos por intereses de tipo económicos o por venganza, y en el que militarían los degolladores y traficantes de órganos como el sacamantecas, *el home do unto*, o el hombre del saco. Para librarnos de su acoso no se puede hacer mucho más que llamar a la policía, esperar que los detengan y a que la justicia los juzgue y los condene.

No hay ritos específicos, ni fórmulas mágicas o religiosas capaces de protegernos de este tipo de monstruos⁶⁸. Estos son los peores, porque son iguales a nosotros, no podemos diferenciarlos, se ven y actual al igual que la mayoría de la sociedad, no podemos rechazarlo directamente, ni identificarlo como *el otro*.

El segundo tipo de monstruos estarían aquellos que asustan por su aspecto como consecuencia de malformaciones, mutaciones o transformaciones causadas por algún tipo de maldición. Siempre se transforman en animales y, como norma, uno de los progenitores, ya sea el padre o la madre, maldice al hijo o a la hija, disgustado por su holgazanería, por comer demasiado..., etcétera. Se trata de monstruos humanos, de personas como nosotros, aunque víctimas de la intervención de un ente o de un ser sobrenatural que hace que se cumpla la

⁶⁷ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 221.

⁶⁸ *Ibidem*, pág., 222.

voluntad del padre o de la madre. La maldición suele durar un tiempo, o prolongarse hasta que alguien ponga en práctica la fórmula que libera a la víctima en condena; el monstruo deja de serlo para recuperar tanto la figura como el comportamiento humano normal. A este grupo corresponden las narraciones que nos cuentan de hombres y mujeres que se transforman en lobos, perros, vacas, peces, ciervos..., o en *peeiros* y *peeiras*⁶⁹.

Ana Casas en su búsqueda por encontrar las múltiples caras del monstruo, clasifica a este tipo de seres dentro de la categoría de <<fisión>>, cuando se funden, condensan o superponen elementos categorialmente contradictorios que se distribuyen en identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas, como ocurre con la figura del doble o el hombre lobo (Dr. Jekyll y Mr. Hyde habitan el mismo cuerpo pero en diferentes tiempos, esto es, sus identidades no están fusionadas, sino secuenciadas)⁷⁰.

A un tercer grupo de monstruos, de naturaleza humana o animal, pertenecen a las criaturas que nacen monstruos por algún error o pecado, generalmente inconsciente o involuntario, de los progenitores si son humanos, o de algún comportamiento contra natura en el resto de los animales⁷¹. Este a diferencia de las demás categorías, agrupa dos subdivisiones complementarias, que propone Casas:

La <<magnificación>> en la medida en que se ven aumentados los poderes o características propias de criaturas existentes (King-Kong, Tiburón), en especial aquellas nuestra cultura considera impuras o repugnantes, como arañas insectos, pulpos u hormigas y la <<metonimia terrorífica>> en aquellos casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociando a dicho ser entidades y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia (en las encarnaciones clásicas de Drácula, este aparece unido a seres que se arrastran por el suelo)⁷².

El cuarto tipo de monstruo incluye a todos aquellos que son de origen sobrenatural, producto de la imaginación, de la fantasía que alimenta el

⁶⁹ *Ibidem*, pág., 223-224.

⁷⁰ CASAS Ana y David Rosas (EDS.), *Las mil caras del monstruo*, Eolas ediciones, España, 2018., pág., 8.

⁷¹ Pedrosa, *Op. Cit.*, pág., 225.

⁷² CASAS, *Op. Cit.*, pág., 9

imaginario colectivo. A este grupo pertenecen todas las criaturas que van desde los trasnos o duendes y cualquier especie de fantasmas y espectros, pero también los basiliscos los diablillos de clases diversas, el busgoso, el rabeno, el meco, los demachinos...⁷³. Esta cuarta categoría es la de interés, puesto que en ella se aloja el personaje que se desea estudiar en la obra, un ser intangible y que muchas veces es alimentado más por la imaginación de un grupo de personas o de una persona.

La <<fusión>> para Casas, cabe dentro de esta clasificación el que tanto está vivo y muerto a la vez (el fantasma, el vampiro, el zombi, la momia), se confunden en él especies diferentes (el hombre lobo, los insectos humanoides, los habitantes de la isla del doctor Moreau), es completo e incompleto (la mano animada de La familia Addams), posee forma y es simultáneamente informe (The Blob)⁷⁴.

Hay una quinta clasificación que menciona Casas, <<la masificación>> cuando el monstruo no es una figura individual, sino que surge de la agrupación de seres, como los enjambres inmensos (Cuando ruge la marabunta) o las masas monstruosas (el zombi resulta terrible sobre todo cuando ataca en grupo)⁷⁵

El sexto y último tipo que es más parte de mi apreciación de las distintas lecturas, considero se debe agregar es: <<El monstruo está en nosotros>>, efectivamente. Su figuración saca a la superficie realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por lo tanto, no son factibles de ser racionalizados⁷⁶.

Esta definición que ofrece Ana Casas permite entender que muchas de las obras que hemos leído en nuestro andar literario provienen de los miedos que se generan muchas veces más en la mente del autor que estimulada por su ambiente puede crear personajes que todos tenemos en nuestra mente, sin embargo, se desconocía el temor a ellos.

⁷³ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 227.

⁷⁴ CASAS, *Op. Cit.*, Pág., 8.

⁷⁵ *Ibidem*, pág., 9.

⁷⁶ *Ibidem*, pág., 11.

Monstruos en resumen, son todos aquellos seres o criaturas que son contrarios, que están fuera, o en contra, o que se desvían del curso de la naturaleza, que espantan, que asustan y que protagonizan todo tipo de mitos, de leyendas, de cuentos de terror o de miedo. Un monstruo es siempre un ser de apariencia temible, peligroso, que alberga obviamente intenciones perversas que van desde contrariar, molestar, incomodar, arruinar, e incluso matar a cualquier humano que ose ponersele adelante.⁷⁷

Amenazan el orden social, ponen en peligro la integridad física, espiritual y moral del ser humano, pone al límite la mente cuando no se puede vislumbrar qué tipo de criatura es y amenaza las reglas con las que se rige determinada sociedad, sin embargo no podemos dejar de sentirnos atraídos por ellos porque muestran el lado oscuro del ser humano y nos ponen en contacto con él. Este es el “otro” el incómodo que no se puede atrapar más que en caracterizaciones y clasificaciones, el fantasma que se intentará esbozar en el siguiente apartado.

Menú espectral. ¿Qué tipo de fantasma serás?

Ahora que se comprende la diferencia entre un monstruo terrenal y uno estelar, se puede clasificar al fantasma como uno fuera de este mundo. Los fantasmas que se buscan plasmar en las obras, son fantasmas serios, que buscan implantar la inquietud y el miedo que como su género los busca y que maneja incluso temas que no todos pueden digerir en una primera lectura.

Este punto lo maneja Eduardo Berti, en su compilación de historias de fantasmas y como fanático del terror, pues cita a uno de los grandes escritores del género, M. R. James quien dice una clave para que un cuento de fantasmas realmente cause ese efecto y cimbre los huesos de quien lo lea: “Para que una historia de fantasmas sea efectiva no basta con que nos presente a un muerto entre lo vivos; es preciso también que la historia parezca real e “inspire un sentimiento de terror en quien la lea”⁷⁸.

⁷⁷ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 227-228.

⁷⁸ BERTI Eduardo Comp., *Fantasmas*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2009, pág., 7

Por lo tanto, espectros, apariciones, espantos, sombras, entes, muertos vivientes, almas en pena y un sinfín de sinónimos más reciben lo que se puede definir como un fantasma. Así como existen una clasificación de arácnidos o clases de trigo, también existe una amplia clasificación de fantasmas que los escritores se han dedicado a conformar y recopilar a lo largo de la historia de la literatura. Puede tener una representación bien definida y anclada a la cultura occidental con su sábana blanca y sus cadenas o ser tan difuso como: “Recuerdos, eso es lo que son los fantasmas”⁷⁹, como diría de manera más poética Ray Bradbury.

Cabe especificar que se habla de la concepción del fantasma occidental, proveniente de la religión cristiana y que se asume como una extensión del cuerpo que ha dejado el plano terrenal, a diferencia de la concepción del fantasma oriental, que proviene de la naturaleza o fuerzas externas y que el ser humano no puede dominar. El fantasma occidental tiene un peso considerable en la sociedad, su función entre los vivos es el buscar contener a dicha sociedad mostrarle lo prohibido y sus consecuencias, todo ligado por medio de la religión, institución que se encuentra desde los inicios de la civilización al igual que la oralidad, por lo que la superstición y la magia, que muchas suelen confundirse o mezclarse.

Los espectros, los fantasmas -bajo la clasificación que realiza Freud de sus arquetipos- indican, bajo ciertas circunstancias, lo *Unheimlich*. Es decir lo que nosotros hemos vinculado con un exceso de significación impide que la locura se identifique plenamente (como parecen indicar ciertas lecturas foucaultianas) con una forma sociocultural concreta que la agote. Lo que indica este exceso es que si bien la locura es producida socialmente, simultáneamente su producción no puede ser controlada ni contenida por las instancias sociales que la producen⁸⁰. El fantasma no puede ser controlado ni adiestrado tiene sus propios deseos, sus propias reglas.

La clasificación entre fantasmas resulta difusa, entre un espectro o un ente que podría atrofiar el análisis de la obra. Además no todos los seres sobrenaturales tienen la misma función en la sociedad, así como se ve en el

⁷⁹ BRADBURY Ray, *The Halloween Tree*, Yearling, Estados Unidos de América, 2001, Trad. Ana Valeria Badillo Reyes, original “Memories, that’s what ghosts are”, pág., 62.

⁸⁰ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 59-60.

apartado del folklor, el fantasma o ser sobrenatural tiene funciones específicas dentro de la sociedad, así como sus diferentes representaciones también. Porque es muy diferente un muerto viviente a un muerto inmortal o incluso a un no muerto, para entender dichas diferencias, hay que saber apartar el vivo del muerto.

Existen dos líneas que pueden definir con exactitud lo que separa a los seres humanos de la vida y de su antagónico que es la muerte, una es la línea de la medicina occidental, que en el transcurso de los siglos y la búsqueda obsesiva sobre la mejora en la calidad de la vida, introduce parámetros bien definidos sobre que se puede considerar vivo y que se puede considerar muerto.

La otra línea es la de la historia de la cultura en la que las líneas se vuelven más difusas ya que se debe considerar la influencia de la religión y las tradiciones propias de cada sociedad. Esto lo plasma Elena del Río en las *Antropologías del miedo* donde sugiere empezar por lo más importante, antes que cualquier otra cosa tenemos que saber cómo se diferencia en occidente al vivo del muerto:

La medicina occidental, desde sus orígenes hasta comienzos del siglo XVIII, operaba únicamente sobre dos circunstancias: o se está vivo, o se está muerto. La historia de la cultura, por su parte, jugaba con la paradoja de los <<muertos vivos>>, exploraba sus tecnicismos e imaginaba poder combinar ambos estados de manera armónica. A estos ensayos hay que añadir la larga tradición de los resucitados, quienes una vez fallecidos regresaban desafiando las leyes naturales (...) La historia médica galénica consideraba una serie de señales de muerte como parte de su certificación. Entre las más decisivas se contaban la respiración, el color, la temperatura y, sobre todo el pulso (...)⁸¹.

Dichos aspectos muestran la búsqueda del hombre por trazar una línea entre la vida y la muerte, se buscan aspectos que lo puedan comprobar siempre de manera científica la ser la vía más confiable, y no encontramos que varios de estos aspectos se trasladan a las características del fantasma, como la frialdad y la palidez, por lo que dicho personaje se puede asegurar que se encuentra muerto, sin embargo realiza acciones como un ser humano vivo lo que lo pondría en una categoría de resucitado, pero al ser un ente no palpable y no siempre físico se descarta de esa categoría y así es como el fantasma se diferencia del muerto viviente y del resucitado.

⁸¹ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 52.

Uno de estos aspectos que se toma como característica, es la búsqueda del pulso vital, éste en la religión cristiana y judía, es el parámetro entre la muerte y la vida.⁸² (Desarrollar la visión católica castellana sobre el muerto y el fantasma y como esta se desarrolla en los cuentos)

Es así como, tratando de medir la muerte, se rompe la tradicional dicotomía para dar cabida a un tercer estado definido frecuentemente en la bibliografía médica como <<muerte aparente>> u <<oculta vida>>, que dará sus mejores frutos literarios en el XIX aunque, (...), puede rastrearse hasta fechas tan tempranas como las leyendas de aletargados del siglo I y la ficción sentimental italiana. (...) La muerte ya no es algo íntimo que se impone sobre el paciente, sino que, del mismo modo que se puede atraer y sucitar, se puede revertir para, en definitiva, controlar y redefinir sus términos.⁸³

Muchas de las grandes historias se desarrollan en la época Victoriana, entre el siglo XVIII Y XIX, giran en torno a este gran tópico, el de la muerte; en sus diferentes aspectos y facetas, como el muerto que revive, el esposo que se por un instante deja el mundo pero el fervor el amor de la amante lo regresa al mundo terrenal, el enterrado vivo, hasta llegar a los que se consideran verdaderamente seres que ya no se consideran dentro del plano vivo-muerto-resucitado⁸⁴, sino que su finitud en el mundo material es cierta pero su alma y representación siguen presentes: los fantasmas.

Una definición sobre a lo que se refiere la palabra fantasma, la proporciona Eduardo Berti en su compilación llamada *Fantasmas* y que propone como una base para el entendimiento de cualquier texto de este género:

Etimológicamente, la palabra “fantasma” proviene de “phantasia” (fantasía), término que más tarde derivará en “phantasma” (fantasma) y que a partir de San Agustín (según indica Jean-Claude Schmitt en su Historia de la superstición) se emplea para designar un mal sueño o un sueño diabólico: “phantasticae illusiones”. De la palabra inglesa “ghost” suele decirse que deriva de “gást” (inglés antiguo), que a su vez provendría de una forma pre-germánica (“ghoizdo”) que aparentemente significa “furia” o “ira”.⁸⁵

⁸² *Ibidem*, pag, 53.

⁸³ *Ibidem*, pág., 55.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ BERTI, *Op. Cit.*, pág. 8.

Cierto es, que esta definición es clara para un ser tan complejo y versátil como es el fantasma y que a la vez se escucha bastante similar a la función que tiene el cuento maravilloso, difuminar las líneas entre lo real y lo ilusorio, cuestionar qué se encuentra y que no, por lo que el fantasma es inherente a la literatura, porque es un campo donde puede moverse con toda libertad, lo que sus cadenas en la vida real no siempre le permiten.

Otra de las múltiples definiciones que se pueden dar, acotándose más al papel que desarrolla el fantasma que da el paso de ser un ser que se limitaba a la sociedad y da el paso a actante de literario es la que propone el Dr. Pedrosa, quien por su amplio dominio del folclor realiza la trasposición de las características que el fantasma “social” contiene para ser plasmadas en la narrativa y de ellas poder formar un arquetipo:

Los fantasmas son otro caso de *doble* conflictivo y protagonista de tantas creencias y relatos que sobra cualquier comentario al respecto. Vinculados a los humanos como *dobles* que no pierden su primitiva identidad, aunque se hallen en el mundo de los muertos, los fantasmas siguen hablando, sabiendo, reconociendo de modo parecido a como hacían cuando estaban vivos, no pierden el lenguaje que utilizaban cuando vivían en el mundo, no se les borra su primitiva memoria, mantienen –aunque distorsionados por la niebla del más allá- sus vínculos familiares y sociales, no se asumen por completo en silencio de la muerte. Eso es lo que los hace especialmente turbadores, amenazantes, peligrosos, para los humanos que quedan aquí.⁸⁶

Esta mención sobre el fantasma que no pierde el lenguaje, uno de los aspectos que lo relacionan con el vivo y lo diferencian de los demás monstruos o animales, pues el fantasma siempre tiene un mensaje, una súplica o un lamento que el vivo entiende y gracias al uso del lenguaje es que puede llevarse a cabo su misión o tarea que se le encomienda al vivo para que este pueda tener el eterno descanso, como se sostiene en la tradición católica la cual es la que predomina en el habla hispana.

En los cuentos, la mayoría de los fantasmas hablan, comunican con los niños o adultos en el caso determinado, no son fantasmas que simplemente vagan y se muestran, sino que tienen algo que comunicar o pedir, por lo que se apegan al concepto de fantasma que Pedrosa propone:

⁸⁶ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 32.

(...), los condenados serían el equivalente a las almas en pena cristianas, que antes de pasar al mundo de los muertos deben permanecer en este purgando sus pecados, generalmente relacionados con un amor desmedido o inapropiado, o con el egoísmo y la avaricia; también el suicida se condena, e incluso aquel que sufrió una muerte especialmente violenta queda errante en este mundo. Por haber amado o haber sido amado en exceso, por haber ambicionado bienes y no haber querido compartirlos, señala A. Ortiz, el alma de la persona se condena, y como no puede abandonar este mundo, pena por los caminos y los despoblados, causando estragos.⁸⁷

Esta mención, respecto a la visión católica que reubica y modifica un concepto que resulta ser el mismo. Cuando se dice fantasma se acerca más al lado del folklor y cuando se dice alma en pena se acerca más al lado cristiano, del condenado que no puede cruzar las puertas del cielo y no puede ser enviado al infierno.

Se vuelven seres que no son de aquí, ni son de allá, como se diría coloquialmente, quedan en el limbo sin descanso, esta como la particular visión católica castellana que predomina en el mundo de habla hispana, son parte de la sociedad, no son seres desconocidos o ajenos, pertenecen a la cultura y se adaptan al folklor de cada pueblo, “No es un ser excluido en absoluto; no es un demonio; (...) es un sub-humano que sufre y destruye como medio de encontrar su redención”.⁸⁸

Como se puede ver siempre es más sencillo definir el vocablo, pero definir el concepto u esencia que engloba la palabra fantasma es lo complicado. Múltiples autores se conflictúan intentando definir qué es o de dónde viene el fantasmas, qué atributos físicos, psicológicos y espirituales lo engloban, ya que así como es difusa la línea que separa el estado inmaterial del espectro de la carne del vivo, es preciso tratar de delimitar lo que es en sí un fantasma.

Dentro de las múltiples definiciones que se encuentran, Juan Sebastián Cárdenas quien prologa una antología de cuentos sobre fantasmas, realiza su intento de definir a dicho ser y darle los atributos que considera lo vuelven diferente a los demás monstruos:

⁸⁷ *Ibidem*, pág., 169.

⁸⁸ *Idem*.

Para que nos hagamos una idea, la lista de asuntos divinos y humanos, científicos, políticos o estéticos a los que se aplica metonímica o metafóricamente la palabra *fantasma* es casi interminable. Así pues, si no basta con un rodeo, el fantasma acaso requiera un rodeo del rodeo. Y tal vez un rodeo más. Y otro. No contento con desnudar la esencia espectral del lenguaje, el fantasma también pone en jaque cualquier atisbo de lógica elemental. El fantasma, pues, exige su propia lógica, una lógica de rodeos interminables que emborronan los mecanismos del pensamiento lineal. Resulta desesperante y acaba uno casi enloquecido intentando ordenar las ideas sobre el particular... ¿Particular? ¿Se puede llamar particular a algo que no se sabe a ciencia cierta si es uno o múltiple?⁸⁹

El miedo al otro, esa otredad que siempre se quiere darle una explicación, una racionalización para poder dominarlo y entenderlo, pero que muchas veces no es posible:

Los fantasmas son, podría decirse, una hipérbole de lo desconocido. No sólo han muerto (nada más desconocido que la muerte), sino que por algún motivo extraordinario su muerte ha sido diferente de la mayoría de las muertes. Son muertos que se niegan a morir porque no saben o no pueden o no les permiten hacerlo; son almas en pena, difuntos sin paz a quienes por lo común les ha quedado algo por hacer (una venganza que cumplir, un consejo que dar, un simple pacto pendiente) y que, al volver, ponen en jaque las fronteras entre el “mundo real” y el “más allá.”⁹⁰

Reconocer la diferencia entre todos estos vocablos, ya que en la lengua española suelen confundirse y resultar como sinónimos cuando un fantasma es diferente a un monstruo u otra palabra relacionada al campo. Sobre esto el autor ayuda a discernir la diferencia entre cada uno de las presencias espectrales con las que se suelen titular muchas obras pero que no siempre comprenden el mismo género.

Por ejemplo, en la antigua Roma realizaban una pequeña diferenciación entre los fantasmas o ánimas, dependiendo de su intención y finalidad en el mundo de los vivos, los designaban como “manes” a los fantasmas que eran inofensivos, los espectros de la buena gente, como “lémur”, o “larvae” en específico a los muertos sin reposo, que también se les podía decir “monstruo” o “mostella” en diminutivo⁹¹.

⁸⁹ CARDENAS Juan Sebastián Editor, *Libro de fantasmas*, 452 Editores, España, 2008, pág., 16.

⁹⁰ BERTI, *Op. Cit.*, pág., 7.

⁹¹ *Ibidem.*, pág.8.

Al venir nuestra lengua y cultura fuertemente influenciada por el latín y el imperio romano, nos resultan conceptos más cercanos tanto a la religión e imaginario colectivo, que al acercarse por medio de la tradición germánica-americana o nórdica, que nos resultan más ajenas tanto en la formación de las palabras como en el origen de los mitos pero que a la vez se unen en cierto punto con nuestra cultura, esto se entiende porque hay un concepto universal sobre la muerte y el cuestionamiento sobre si existe vida después de esta o si es posible que los muertos retornen. Un concepto que se puede tomar de las culturas paganas es su concepción de fantasmas como personas que aún no era su momento de morir y lo hicieron de manera prematura, como se explica a continuación:

Los relatos de fantasmas echan luz a un sinnúmero de creencias en su mayoría paganas: que las personas asesinadas reaparecen en el lugar del crimen, que los muertos prematuros (los muertos “antes de tiempo”, antes de “su hora”, a menudo bajo circunstancias violentas) se rebelan contra este destino, que quienes no han muerto con la conciencia en paz regresan con el objeto de resolver alguna cuenta pendiente, etcétera.⁹²

Estos famosos muertos inmortales, resultan cercanos al ser México un país con historias de muertes injustas y guerras, ¿Cuántas historias sobre generales aparecidos, mártires que penan, hombres en busca de que alguien encuentre su tesoro, hemos escuchado a lo largo de nuestra vida?

Desde la cultura prehispánica, la cultura mexicana está consciente de que los muertos regresan o están presentes y si lo llegáramos a poner en duda sólo es cuestión de analizar El Día de los Muertos, festividad donde honramos la memoria de los difuntos y preparamos ofrendas para que esa noche su espíritu regrese a disfrutar de ello como cuando estaba en vida, el mexicano cree en la muerte mucho y en el fantasma, más.

La creencia en la predicción de la muerte forma una perfecta combinación con el miedo a que *otro* se entierre vivo deliberadamente para facilitar el proceso. Lo maravilloso, el advenimiento de la muerte a una hora fijada, se acrecienta con la escenificación de la entrada en el nicho, escenario perfecto para un miedo que

⁹² *Ibidem*, pág., 9.

genera riqueza porque existe, pero que, al igual que otros fenómenos posmodernos es contemplado con la fascinación de lo desconocido.⁹³

Otro aspecto a esta lista de las características fantasmales se encuentran en los textos medievales el postulado de Lecouteux donde resalta la siguiente diferenciación:

Lecouteux postula una división entre “falsos” y “verdaderos” aparecidos. Los verdaderos son “difuntos que regresan por sí mismos, por una razón de su interés”. Los falsos son por un lado los “muertos recalcitrantes” (los que van a la tumba a regañadientes) y, sobre todo, los que reviven obligados por alguna circunstancia: para defenderse porque se está violando su sepultura o porque un tercero los invoca o los obliga a volver por medio de la necromancia, es decir por la resucitación de muertos con el objeto de predecir el futuro.⁹⁴

Una vez más está la constante de muerte por causas violentas o que llega a la tumba no de manera tranquila y que se le es constantemente interrumpido su descanso, es perturbado una vez más por las ciencias que el hombre busca desarrollar y poder conocer si existe vida después de la muerte. Esto porque en la obra se agrega una historia donde dos niños deciden utilizar una Ouija y el resultado que obtienen es bastante perturbador, como en toda naturaleza de terror, era de esperarse.

Juan Sebastián Cárdenas converge con este concepto sobre la función del fantasma, pues este se encuentra en un plano terrenal no por un deseo personal, sino tiene un carácter social, un mensaje que se debe de enviar a los mortales para que estos tengan un mejor papel en su vida: “El fantasma, esa <<encarnación informe del no-ser>>, es entonces un emisario del misterio de la vida.

El fantasma trae un mensaje que suele estar asociado a la necesidad de justicia o venganza, bien como elemento liberador o como elemento coercitivo.”⁹⁵ Por lo que este espectro viene a ser un tanto un regulador social y moral que se necesita en la sociedad para su correcta función, moralizar, corregir y educar por medio del miedo es muchas veces un recurso útil que la sociedad suele utilizar en los niños.

⁹³ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 75

⁹⁴ *Ibidem.*, pág., 13.

⁹⁵ CÁRDENAS, *Op. Cit.* pág., 20.

El tema no discrimina en sus fuentes, encontrándose tanto en la cultura popular y el teatro de masas como en la crónica y el relato hagiográfico de difusión más reducida. Entre las variadas misiones narrativas que cumple en los siglos previos a la Revolución industrial cabe destacar el ardid con diversas finalidades, el castigo, la administración de justicia, la medida de coacción y el método de cautiverio.⁹⁶

Respecto a esta función social se puede ejemplificar con el teatro shakespeariano del siglo XIX en el que se representaban fantasmagorías y demás apariciones en las obras, cuando el verdadero fantasma y el terror se encontraban afuera, en la guillotina.

Además, no se puede descontextualizar que las historias de fantasmas que leemos hoy en día son fantasmas que se encuentran dentro de un sistema político y económico, el cual así como ayudan a regular muchas veces a la sociedad, ayudan a liberarla de presiones y negativas que se tienen que expresar de manera indirecta. Como el carnaval de Bajtín, la función muchas veces del fantasma también es dar una pequeña puerta de escape para lo incorrecto, esto lo dice también Cárdenas en su prólogo:

Esta aporía política hace que unas veces el fantasma actúe como una fuerza emancipadora que se vale de la incertidumbre y el azar (<<hay un método en su locura>>), o bien como un agente de las fuerzas reaccionarias de dominación de control del deseo. Con todo, hasta los fantasmas más domesticados tienen algo de contestatario, de irreductible, algo burlón e iconoclasta, algo de punks.⁹⁷

Esto puede resultar de ayuda para aquella formación del carácter infantil, pues como ya se mencionó con las palabras de Juana Inés Dehesa sobre la literatura de terror infantil, este es un acto de rebeldía y autonomía por parte del infante, al ser un tema poco aceptado por los padres y que como se ve aquí, los fantasmas también fungen ese papel en las sociedades, no es aceptado o bien visto, sin embargo muestran aspectos de la personalidad humana que no se pueden cubrir y la mejor manera de presentar una deficiencia de carácter es por medio de la burla y el miedo, aspectos que engloban en sí al fantasma.

Encarna la idea de una existencia patética y miserable, y cumple una función de control social que nos avisa de lo desproporcionado que puede llegar a ser el

⁹⁶ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 71-72.

⁹⁷ CÁRDENAS, *Op. Cit.*, pág., 22.

castigo impuesto a nuestras faltas. Por eso (...) los cuentos de condenados no solo sirven para infundir temor en lo relacionado con la trasgresión de las normas sociales más elevadas, sino también para advertir a niños y adultos de los riesgos que se ocultan tras la mera imprudencia de y el tentar a la suerte.⁹⁸

Además, el hecho de que en la época victoriana se haya consolidado y explotado en una gran proporción las historias de terror y sobre todo de fantasmas con el auge de los médiums y videntes, coincide que en esta misma época es cuando se reconoce la figura del niño como una entidad aparte del adulto y se le comienza a dar un trato especial; en sí se consolida la literatura infantil. Una coincidencia que se sugiere resaltar, pues en ese caso las historias de terror son naturales a la literatura infantil.

Acomodados a los tiempos y situaciones correspondientes, estos personajes no dejan de ser los ogros o las brujas de los cuentos de hadas que a todos nos contaron de niños, y que cumplen la función educativa, de ayudarnos a crecer en sociedad. Cuentos, fábulas, mitos, que siempre tienen moraleja, y que bien podrían ser llevados a la consulta de un psicoanalista que nos ayudase a entenderlos más allá de la fantasía de sus símbolos y de sus mensajes cifrados.⁹⁹

Con esto se cuestiona cuáles son las finalidades de este crecimiento social, que busca la sociedad arraigar por el medio didáctico más antiguo de la humanidad que es la oralidad.

Respecto a las diferentes figuras y apariciones de las que tantas veces escuchamos y muchas más no nos dejaron dormir, existe una clasificación sobre los arquetipos que se le han atribuido al fantasma y que muchas veces se vuelve un lugar común para preparar la aparición de este, entre ellas está el sonido de cadenas que se arrastran, los objetos que llevan y traen los fantasmas, el descubrimiento de que hay algún movimiento o cambio en la tumba del difunto, las apariciones oníricas o las nociones de sueño/ realidad, las casas encantadas que sin ellas no habría un lugar donde contener todo lo espectral y sobre todo esto la solución del embrujo por un héroe¹⁰⁰, punto importante que vimos anteriormente y eje central del folklor y lo maravilloso.

⁹⁸ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 169.

⁹⁹ *Ibidem*, pág., 174.

¹⁰⁰ BERTI, *Op. Cit.*, pág., 12.

Gracias a este desglose sobre las distintas representaciones que existen en la literatura de terror, sobre la imagen espectral o proyección del alma dependiendo de la cultura, se pueden dar muchas soluciones a lo que concierne al folklor y la formación de las sociedades.

Se entiende que conforme las necesidades de la sociedad y su búsqueda de una explicación a la vida después de la muerte, es una constante que existan este tipo de apariciones para guiar y dar forma a los valores e ideales que se pretenden traspasar para las futuras generaciones eviten o estén conscientes de dónde vienen y los errores que se pueden cometer. El nuevo humano, el infante, es capaz de romper con las maldiciones o condenas que aquejan a las generaciones pasada y para esto es necesario mostrarle los miedos que aquejan al mundo.

En términos que respectan a la literatura de terror, en Las Antropologías del miedo, se precisa la diferenciación que la narrativa tuvo antes y después de la Revolución industrial, al ser esta un gran cambio para la visión de la muerte:

La literatura preindustrial no se recrea en los aspectos psicológicos y estéticos del proceso de morir enterrado vivo (narrados en primera o tercera persona), sino que prefiere centrarse en su utilidad argumental. La ficción posterior al Romanticismo, por el contrario, muestra como escritores, directores e ilustradores han imaginado esos últimos momentos y han modernizado la tradición del *vespillionibus* –el enterrador en tiempos de peste que escucha los golpes dentro del ataúd–, transformándolo en la inquietud de un narrador en primera persona que, sabiendo del enterrado vivo o sabiéndose sepultados, callan.¹⁰¹

Los modos narrativos preindustriales, por otro lado, despersonalizan el acto de morir enterrado vivo, son más utilitarios, emplean este método con diversas finalidades que van desde el ajusticiamiento, hasta la maravilla.¹⁰²

¹⁰¹ PEDROSA, *Op. Cit.*, pág., 72.

¹⁰² *Ibidem*, pág., 73.

CAPÍTULO 3: DISECCIÓN FANTASMAL

Quisiera saber si los fantasmas tienen algo real, si tienen figura verdadera, si son genios o si no son más que imágenes que aparecen en una imaginación turbada por el temor.

-Cayo Plinio
Segundo.

Análisis de la obra

Conocer e identificar las características y funciones que conlleva un personaje y arquetipo tal como es el fantasma, puesto que a partir de conocer e identificar el miedo que provoca, es posible desmitificarlo y por ende dominarlo. El encontrar en esta obra elementos que le aporten una perspectiva diferente sobre el tema del horror al mundo de la literatura infantil y muestran la madurez en la que se encuentra la producción literaria para el público joven y mostrar el camino de la literatura de terror infantil como una primera opción para introducir al niño al mundo literario y no como un último recurso o una sección vedada de la biblioteca, por la sobreprotección parental.

Si bien la ilustración es un complemento para la comprensión total de la historia, se decide primero analizar solamente la narrativa de la obra, para enfocarse en las funciones y valores que conlleva cada fantasma, para conseguir una vista completa del personaje que es primordial en el análisis y que después de delimitar todas sus aristas, se procederá a analizar lo que concierne sobre la obra en conjunto sobre sus fantasmas de manera transversal.

Esta obra forma parte de una colección de ocho libros que conforman la colección *Aterradores*, en la que cada obra presenta cuentos con una temática específica, como ya se ha visto antes, desde brujas, casas embrujadas, *aliens*, etc; y este trabajo se centra en el análisis del libro sobre fantasmas. A continuación se desglosan sus relatos para una correcta identificación tanto de personajes, escenarios, discursos y recursos narrativos, así como el acompañamiento de tablas agregadas en el anexo donde se muestran los elementos que cada fantasma realiza en cada uno de los cuentos.

La obra de *Mis terribles fantasmas*, contiene seis cuentos cortos sobre fantasmas o apariciones, (contacto con seres sobrenaturales), a partir de la visión de sus protagonistas que en la mayoría de los casos son niños. Los títulos de los relatos se presentan aquí en el orden de aparición: *¿Quién soy?*, *A solas con el Cadáver*, *Clara no es mala*, *Ven a cenar con mis descendientes*, *N-o s-o-y h-u-m-a-n-o* y *El fantasma de Doña Ereminda*. Los temas predominantes en los cuentos son: la familia, la infancia interrumpida, las apariciones, visiones, enfermedades, la soledad, angustias o penas, locura, la postguerra civil española, el incesto y la religión católica. Las historias y acciones oscilan en diversas épocas y varían en cada historia como son: asistir a un velorio, cenar con la tía lejana, soñar, dormir, invocar por medio de la ouija, la duermevela, el asesinato entre familiares, etc.

Desglose: Personajes y narradores

Respecto al contexto de cada cuento y ofrecer una idea sobre las imágenes que maneja este libro, se procede a desglosar cada uno de los cuentos, a partir del análisis de sus personajes, escenarios, tiempos de narración y tiempo en que se desarrolla la obra. Alberto Paredes en su obra *Las voces del relato*¹⁰³, comienza por el estudio de los actantes. Estos se dividen en tres: principales, secundarios y actanciales.¹⁰⁴ Esta clasificación permite identificar cuáles son los personajes en los que se debe de poner mayor énfasis, así como la demostración de sus cambios y evoluciones. La mayoría de las transformaciones personales discurren entre locura y cordura, vida muerte.

A lo que se refiere Paredes con los personajes principales es que son el centro de su historia y todas o la mayoría de las acciones lo afectan de uno u otro modo; también se considera que el desarrollo total o global del suceso depende de él, pues el texto tiene como abierto objetivo contar su vida (o un episodio), ilustrar su carácter, su influencia en un grupo social, etc. Visto así, un texto puede contener uno o varios protagonistas; nada se opone a que existan varios individuos igual de importantes en un relato¹⁰⁵.

¹⁰³ PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Cátedra, España, 1º edición 2015.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pág., 38.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág., 37.

En efecto, lo vemos en las cuatro combinaciones de personajes principales que se muestran en las seis narraciones y que se muestran más adelante. Este apartado indaga sobre las características de dichos personajes, los cuales, en su mayoría, son niños, entre nueve y doce años; cuatro niñas y tres niños en total. Los adultos se dividen en cinco categorías: madre, padre, familiar, personal de servicio y subordinados. Otra categoría es la de los fantasmas: las edades más o menos que representan, así como su género y aspecto.

Respecto a los personajes secundarios, son aquellos que participan en algunos acontecimientos y su presencia se requiere para que la historia del protagonista sea posible. Así, puede ser un antagonista, un ayudante u objeto del deseo del protagonista. El lugar que ocupa en la obra –historia y trama- está determinado por la relación y dependencia que tiene con el protagonista y sus intereses¹⁰⁶.

Y si el personaje secundario juega un rol de menor importancia, el personaje incidental es aún más esporádico. Se relega e interviene un menor número de veces en la historia, la mayoría una sola vez. Sus acciones usualmente se subordinan al núcleo de la historia, aunque realice una acción fundamental, no llega a realizar más que esa acción la cual se pierde en el texto¹⁰⁷.

Los escenarios se definen como los lugares donde se realizan las acciones de los personajes. Dicho aspecto resuelve preguntas sobre cómo se desarrolla la obra y cómo dichas atmósferas tienen influencia sobre la historia. El tiempo narrativo se refiere a la serie de acontecimientos de la obra y a sus recursos verbales que a su vez contiene cuatro modos de narración: modo directo, modo indirecto, modo indirecto libre y discurso contado¹⁰⁸.

Otro elemento que se utiliza para el análisis es *El camino del héroe*¹⁰⁹, un cuadro que utiliza Vogler para seccionar una historia y encontrar en ella todos los elementos posibles que tanto Propp y Greimas ya han expuesto en sus trabajos, tanto en el desarrollo de la historia como los papeles que juegan los personajes y los cambios que sufren los mismos al final. Este cuadro se divide en

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág., 38.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*., pág., 35-36.

¹⁰⁹ VOGLER Christopher, *El viaje del escritor*, Editorial MA NON TROPPO, España, 2002.

12 casillas donde cada una contiene un elemento de la historia, en la cual se concretan diversos aspectos como las pruebas y funciones que desempeñan los personajes, cada historia presenta su viaje del héroe hasta el final, como aglutinamiento de las disecciones previas. Así, teniendo en cuenta estos elementos, el análisis y estudio de la obra presenta los matices y características de sus narraciones.

Los caracteres principales de los cuentos son en su mayoría son infantes, en total, son tres niñas y cuatro niños. Dichas narraciones giran en torno a las acciones y pensamientos de estos personajes, que por lo regular aparecen en cuatro combinaciones: niño-niña o niño-adulto, niña-adulto y en solitario, pero el papel del adulto es más intrascendente, pues sólo suele ser personaje secundario u ocasional.

El cuento *N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O* Ana y Manuel son los personajes principales. En *Clara no es mala*, la niña Clara y su tío Luis presencian las apariciones de la casa, y en *El fantasma de Doña Ereminda* son Alex y su tío Luis quienes llevan la trama. Los casos de niños en solitario como protagonistas se encuentran en *¿Quién soy?*, donde el protagonista es Miguel, en *A solas con el cadáver*, protagonizado por Sofía y en *Ven a cenar con mis descendientes*, por Jorge.

En lo que respecta a los personajes secundarios, donde los espectros y algunos adultos acaparan esta categoría, con la única excepción del primer cuento *¿Quién soy?* donde el personaje secundario no es un fantasma ni adulto, sino la prima de Miguel, Teresa, amenaza y antagónica de la historia. Otro caso particular es la historia *N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O*, donde no existe precisamente un personaje secundario, ya que lo único que se puede saber del espíritu es que se comunica por medio de una *ouija* pero su representación física nunca se logra. Al igual que en *Clara no es mala*, donde los fantasmas por medio de la representación de un ritual en el desván de la casa llegan al punto de la materialización.

En *Ven a cenar con mis descendientes* la tía Teodora es el personaje de soporte de la historia, pues gracias a ella son posibles las apariciones de los fantasmas de sus familiares. En cambio, en *A solas con el fantasma* el papel secundario lo realiza el fantasma de la difunta madre de Julio, quien intenta ser

una compañía y a la vez enemiga de Sofía, pues su aparición causa el ataque de asma en Sofía, pero a la vez evita que muera, al ir por el padre de Sofía, para que la rescate de la casa donde se encuentra encerrada. Y en el *Fantasma de Doña Ereminda*, el personaje secundario es el fantasma, quién a pesar de no tener un contacto directo con los protagonistas, logra comunicar qué es lo que desea que hagan por ella.

La mayoría de los adultos cumplen un papel actancial, pues al ser una obra destinada para un público infantil, se justifica el hecho que el protagonista sea un niño para que el lector se pueda identificar, cosa contraria que sucedería si el protagonista fuera un adulto. Cabe agregar que es una constante en todos los cuentos que aparecen padres solitarios o madres solitarias que nunca están presentes durante las apariciones ni en los momentos cruciales, sino que se limitan a ser personajes que aconsejan o amenazan para el buen comportamiento del niño.

En el cuento *¿Quién Soy?* La madre de Miguel, sólo aparece en una conversación pequeña, cuando reprende por no querer convivir con su prima y por tener una actitud inmadura; “Su madre lo regañó varias veces por insociable y antipático, pero a Miguel le daba igual”¹¹⁰. Los otros personajes actanciales son los psiquiatras y psicólogos que le realizan estudios a Miguel después de ser internado en el manicomio, pero sólo intervienen haciendo preguntas, sin participar con alguna otra acción en la historia.

En *A solas con el cadáver*, Julio, el militar a quien se le muere la madre y el general, que es el padre de Sofía, son actantes porque desaparecen en cuanto llegan al cuarto de velación, y sólo general vuelve a aparecer después de que el fantasma de la madre de Julio le avisa que olvidó a su hija con la difunta y está a punto de morir por un ataque de asma, a lo cual la logra rescatar. También hay que señalar la presencia del grupo de gente que se encuentran en el cuarto de velación, indiferentes a Sofía, a la cual abandonan allí.

En la historia de *Ven a cenar con mis descendientes*, los padres si se encuentran juntos, pero no aparecen más que en el inicio de la historia donde le dicen a Jorge que no hay otra opción que dejarlo con la tía Teodora; “-Cariño, ya

¹¹⁰ MELGAR Gil Luis Tomás, *Mis terribles fantasmas*, Libsa, España, 2000, pág., 10

sabes que los niños no pueden entrar en el hospital. Y papá y yo tenemos que pasar la noche con tu abuela. A mí tampoco me gusta la tía Teodora, así que sé a qué te refieres, pero no hay otro remedio”¹¹¹. Éste sería uno de los dos casos en los que los fantasmas interpretan también un papel actancial. Al no tener una relación directa con el niño ni realizar acciones en torno a él, sólo realizan su aparición material al final del relato persiguiendo a la tía Teodora para causarle la muerte. Por último, otro personaje es la ama de llaves de la tía Teodora, con la que Jorge cruza algunas palabras mientras se realiza la cena.

En *Clara no es mala*, la madre de Clara suele aparecer en tres ocasiones fugaces con la intención de amenazar y reprenderla; “-¡Clara! ¡Te estoy hablando completamente en serio! Como vuelvas a hacer algo así, te meteré interna”¹¹². También se menciona al abuelo pero éste no aparece ni realiza ninguna acción. En *No s-o-y h-u-m-a-n-o* los personajes actanciales son el padre de Manuel que llama por teléfono para darle noticia que su madre sufrió un accidente, pero está viva; “(...). Era tu padre. Es que... Es que tu madre ha tenido un accidente. Tu padre dice que está muy grave, pero... -se le atragantaban las palabras- ... pero está viva, Manu. ¡Está viva!”¹¹³.

En la historia de *El Fantasma de Doña Ereminda*, los adultos y el fantasma asumen el rol de personajes actanciales. Sólo se menciona a la madre de Alex, y lo mismo sucede con los tíos abuelos a quienes visita en Portugal y Doña Mariquiña el ama de llaves. Esto en el plano de los vivos, pues en el fantasmal, en las ensoñaciones que tiene tío Luis, se menciona una discusión entre Doña Ereminda y su padre, quien amenaza de internarla en un convento: “Afiné el oído sin moverme: un hombre mayor y una muchacha discutían en portugués. Recuerdo claramente mi pensamiento: éstos son Ereminda y su padre peleándose y yo debo de haberme dormido”¹¹⁴.

CATEGORIZACIÓN FANTASMAL

¹¹¹ *Ibidem*, pág., 26.

¹¹² *Ibidem*, pág., 20.

¹¹³ *Ibidem*, pág., 37.

¹¹⁴ *Ibidem*, pág., 43.

CUENTO I. ¿Quién soy?

El primer relato que se presenta se titula ¿Quién soy?, relata la historia de Miguel un chico que le tiene un miedo indescriptible a su prima quien decide pasar el verano con él, la justificación de Miguel es que en los sueños ellos se encuentran en otra vida y en otros cuerpos como pareja y Teresa su prima, una noche decide asesinarlo con un cuchillo.

Por lo que al aumentar cada vez su paranoia, el chico decide terminar con su tortura y asesinar a su prima con un cuchillo, mientras ella duerme tal y como sucede tantas veces en sus sueños pero con los papeles invertidos. Psiquiatras y psicólogos realizan estudios y análisis para descubrir tal comportamiento asesino pero no consigue respuesta alguna, el final de la historia es una serie de cuestionamientos que se realizan los médicos, mientras Miguel se encuentra en calma dentro de un hospital psiquiátrico. (Véase anexo 1)

Miguel el infante protagonista, realiza la función del héroe y al mismo tiempo la figura cambiante, ya que pasa de parecer ser el héroe y víctima a en realidad ser el villano y asesino. Sobre las transformaciones que sufre en el transcurso de la historia se puede decir que pasa de ser niño en relación a la inocencia a adulto por el conocimiento de la malicia y el deseo de venganza, en un estado mental de cuerdo a loco e inocente a criminal.

Este personaje al igual que el de Miguel sufre una constante transformación personal, pasa de ser niña a mujer, esposa a prima, asesina a víctima ya que esto oscila siempre entre los sueños y la realidad, se define incluso por su propio primo como un ángel cuando se encuentra dormida y un demonio cuando está despierta. En el mundo onírico su papel como esposa y villana la pone en un estado de vulnerabilidad en su papel de prima y víctima en el mundo de la historia. Una última mutación que es definitiva y da cierre a toda la historia, es que pasa de estar viva a muerta, estado que es imposible transformar y que concluye con la agonía que sufre el protagonista.

La madre de Miguel, es el mentor quien sugiere a su hijo que tenga un trato más amable con su prima, busca evitar disputas entre ambos, sin embargo es un personaje que no tiene mucha injerencia a pesar de ser recia en su postura de que Miguel y Teresa debe de llevarse bien. Aparece en pocos momentos de la

historia pero no está realmente al pendiente de ambos infantes, ni se cuestiona el por qué de la relación rípida que llevan.

Miguel muestra una constante lucha interna por su relación con las mujeres que le rodean, una es su madre con quien no tiene mucha empatía y la segunda, su prima Teresa, con quien desear evitar el incesto que los fantasmas de vidas pasadas los obligan a realizar. Tiene una carga moral esta historia, pues busca mostrar valores específicos en la sociedad occidental y la religión católica, instituciones que no permiten este tipo de prácticas, evitarlas hasta las últimas consecuencias.

1. Escenarios

Los escenarios en que se desarrolla la historia se dividen en dos líneas: la primera son los escenarios de la primera historia en la casa del sueño, donde la cocina, el comedor, la recámara son escenarios donde se desarrolla y se encuentran aparte los escenarios de la casa de Miguel donde el pasillo y los dormitorios son donde principalmente suceden las acciones. Por último, se menciona el hospital psiquiátrico como último escenario, donde se interna a Miguel después del asesinato.

2. Tiempo Narrativo

El tiempo de la historia se presenta en dos líneas. La primera se llamada historia del sueño u ordalía que sucede en Septiembre de 1840 y la segunda que comienza en Julio y termina en Octubre hasta que Miguel ingresa al hospital psiquiátrico. Tiene un narratorio impreciso pues nunca expresa que vaya dirigido a un niño o adulto en específico. Tiene un narrador impersonal, pues desconoce lo que sucederá en un futuro, se mantiene más al nivel de observador este en el nivel de la historia onírica y en ciertas ocasiones del nivel de la historia que se encuentra en la realidad cambia a un narrador subjetivo que se encuentra al mismo nivel de los personajes, pues desconoce aún más detalles sobre lo que sucede y se expresa por medio de los diálogos.

El título de este cuento, entra en un cuestionamiento que es común en el proceso de crecimiento del ser humano, el paso de la infancia a la adolescencia, surgen muchos cuestionamientos entre el despertar sexual y los cambios físicos,

por lo que entre estos y la transformación psicológica de Miguel, es entendible que surja esta pregunta, hay que agregar que entre su dualidad entre un alma de otra época y la lucha por evitar el incesto con su prima la pregunta ¿Quién soy? entra dentro de la mente del protagonista, constantemente.

CUENTO II. A solas con el cadáver

El segundo cuento que aparece en la lista es *Sola con el cadáver*. Esta historia corta de seis cuartillas, engloba el encuentro de Sofía la hija de un General militar, con el fantasma de la difunta madre de Julio, un soldado perteneciente al pelotón de su padre. Ambos, padre e hija deciden acudir al velorio como muestra de apoyo al joven soldado, que por una emergencia militar a las que ya estaba acostumbrada Sofía, su padre y Julio tienen que retirarse de manera inmediata, olvidando a Sofía que se escondía detrás de una cortina, para evitar la aglomeración de la gente.

Todo transcurre de manera normal, se da cuenta que en la casa no hay un teléfono para llamar y vayan por ella, además de que la puerta de la casa está cerrada con llave por lo que no puede salir, decide pasar el tiempo cantando hasta que un espectro brillante y de aspecto físico idéntico a la madre de Julio se acerca a Sofía para ofrecerle un dulce invisible, como lo solía hacer en vida, la impresión de la niña es tanta que entra en un ataque de asma, en ese mismo instante que su padre se dirigía a su carro para manejar a casa sin recordar en absoluta a la niña, una mujer se le acerca y le sugiere que no debería de olvidar a una niña tan débil con una vieja difunta, por lo que en ese momento el padre recuerda su olvido y maneja hasta la casa del velorio, donde derriba la puerta y logra llevar a tiempo a Sofía al hospital. (Véase anexo 2)

Sofía la niña protagonista, parece ser el personaje liberador pero es una víctima, quien sufre principalmente las consecuencias de actantes exteriores, tanto del olvido de su padre, como el intento de ayuda del fantasma. Esto hace que se esboce como una niña enfermiza y débil, demasiado para su edad, pues no solo es asmática sino también diabética, pues se menciona que llevaba apenas unos días fuera del hospital cuando su padre la llevó al velorio.

Por lo que no sólo su físico es débil sino su personalidad también, en todo momento da un sensación de inseguridad, es miedosa, tímida y asocial, pues prefiere esconderse detrás de unas cortinas a convivir o saludar gente en el velorio, sin embargo no deja de ser una niña que aunque quiera dar atisbos de adultez suele aburrirse y resulta ser algo inquieta al merodear por toda la casa.

Es coodependiente a su padre pero su personalidad tímida y las preocupaciones de la guerra, sólo hacen que él la olvide por completo, casi como si ella fuera un fantasma también. “(¿Alguna emergencia? De mayor Sofía recordaría su infancia como un sinfín de emergencias militares que obligaban a su padre a ausentarse)¹¹⁵. Puede deducirse que su condición física tan perene o hipocondriaca, es lo único que permite que la gente y sobre todo su padre le ponga atención, ya que en su única transformación personal es cuando pasa de un estado medio sano al borde de la muerte por el ataque de asma.

El General o padre de Sofía, Es el héroe, ya que a pesar de que olvida a su hija regresa por ella con una gran preocupación por el amor que tiene hacia ella, “Pero el hombre comprendió. Condujo frenético hasta la casa de Julio, y al entrar, derribando la puerta, encontró a su hija ahogándose en un ataque de asma. Los médicos pudieron salvarla de puro milagro”¹¹⁶.

No se menciona su apariencia pero debe de ser un hombre imponente por su formación militar, es serio y formal tanto en apariencia como en personalidad, que a la vez resulta ser un hombre de familia, protector y amoroso, sin embargo sus deberes laborales y patrióticos le sobrepasan por lo que se vuelve olvidadizo, descuidado y constantemente preocupado o amenazado.

Esta dualidad se puede ver en sus transformaciones personales donde pasa de un estado triste a preocupado, entre el dolor de la pérdida y la constante alerta de ser llamado al cuartel y en su segunda aparición pasa de nuevo la misma circunstancia pasa de estar tranquilo por haber atendido sus prioridades militares a un estado de preocupación total al ser avisado por el fantasma sobre su hija olvidada en el velorio y a punto de morir.

La Madre de Julio es el cadáver que se vela y que aparece como fantasma. Parece ser la amenaza pero es una aliada. Como la mayoría de las personas muertas, luce vieja, delgada, desagradable y con piel amarilla, en su transformación de fantasma brilla en la oscuridad. Sin embargo es un espectro bastante peculiar pues no busca hacer daño, sino al contrario intenta acompañar a Sofía y le recuerda a su padre que regrese por ella.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág., 16.

¹¹⁶ *Ibidem*., pág., 19.

No es un fantasma serio, sino uno jovial, como el de una anciana agradable, pero no deja de estar confundida, pues su transformación de un plano terrenal a uno espiritual puede confundir, tal vez porque apenas toma conciencia de lo que sucedió y suele llamar con diferentes nombres a la niña, meno el de Sofía, sin embargo siempre se muestra siempre preocupada, dulce y amable con ella. Su transformación es evidente pues pasa de un estado terrenal a uno espectral.

Julio comprende el grueso de personajes actanciales. Es el soldado bajo el mando del General y el doliente que acaba de perder a su madre. Ya sea por la precisa condición que pasa en esos instantes el soldado por su propio rango se muestra sumiso y obediente, aunque despistado al permitir que otra gente cambie de ropas a su madre, para la velación y no lo realice él mismo, por lo que recibe una reprimenda por parte de su general. Se encuentra en un transformación entre triste y preocupado, tanto por la muerte de su madre, como por las emergencias que le requieren en el cuartel.

Escenarios

La historia se desarrolla principalmente en la casa donde se realiza la velación del cuerpo de la madre de Julio, donde la cocina, la sala (donde se encuentra el cuerpo) y las cortinas presencian el desarrollo y aparición. Otros escenarios son la casa de Sofía, El cuartel militar y el hospital de donde sale y entra la protagonista dos veces. Todo esto dentro de una España entreguerras, esto se deduce por la fuerte actividad que realizan tanto el General (Padre de Sofía) y su soldado Julio, quienes son llamados constantemente al cuartel, además de que el acto de velación se realiza en el mismo hogar de la difunta, tradición que solía ser común en la primera mitad del siglo XX, antes de la popularización de las funerarias, es un escenario solemne, que se representa por los dolientes que rezan y lloran y la abundancia de velas y cirios, estos elementos son reconocibles dentro de la tradición católica española.

Tiempo narrativo

El tiempo de la historia se desarrolla en una sola noche, pues se deduce que no son muchas horas o al menos más de doce las que se queda Sofía encerrada en la casa y se puede ubicar entre la época de la dictadura de Franco o entre guerras, aunque no se es específico, sin embargo se percibe una situación convulsa por la que pasan los personajes, obligándolos a abandonar un velorio tan importante por atender las emergencias que la milicia exige. El narrador se encuentra al mismo nivel que los personajes por lo que es un narrador subjetivo, al no saber más que lo que le acontece a Sofía y algunas veces cambia a narrador impersonal, limitándose a ser un observador más.

CUENTO III. Clara no es mala

Cuento que narra la historia sobre una niña llamada Clara la cual va a vacacionar con su madre y su tío a la casa de su abuelo por las fechas decembrinas. En esta casa suceden cosas extrañas, por lo que todo se le atribuye a las travesuras de la niña, pues se le considera malvada y traviesa, sin embargo ella está convencida de que no es ella quien realiza dichas travesuras, sino los fantasmas que la acosan y atormentan durante la noche y el día.

Los espantos y apariciones se vuelven cada vez menos soportables hasta una noche, en la que el tío Javier y clara dan con el desván de la casa en el que de manera inexplicable, al parecer está realizado un altar de brujería, donde un gallo muerto y velas negras predominan. Después de esta escena, el tío Javier enloquece y es internado en un manicomio y Clara es enviada a un internado por desobediente. (Véase anexo 3)

Clara la niña protagonista de la historia, parece ser la villana del cuento pero en realidad es la víctima. Su apariencia es la de una niña regular, con dos trenzas y una falda escocesa, uniforme común de colegios católicos o internados como al que se le enviaría. Más lo que resulta relevante es la dualidad de este personaje, ya que se considera que hay dos Claras en la historia; una que es la verdadera Clara inocente y asustada y la otra Clara es la percepción en la que el tío Javier y su madre la tienen.

Esta dualidad entre niña buena, que no hace travesuras y que es tan víctima de los fantasmas como todos los que habitan esa casa, puede ser a la vez insufrible, horrible, diabólica y maldita, según la describe el tío Luis. “En sí un monstruo”¹¹⁷ como se dice al final de la historia. Por lo que su transformación oscila constantemente, dependiendo de quién la juzgue, sin embargo al final del relato hay un cambio en Clara, ella que es una niña buena, a la que se le repite tanto que es una persona mala, un monstruo en palabras literales, que junto a las evidencias que le inculpan gracias a los fantasmas de la casa del abuelo Ángel, por último no queda más remedio para la niña que termina convenciéndose de que verdaderamente es un monstruo.

¹¹⁷ *Ibidem*, pág., 25.

Javier el tío de Clara y víctima de los fantasmas, en apariencia es un adulto común de treinta años, sin embargo es en extremo miedoso, asustadizo y débil de carácter, pues no tiene el valor de imponerse ante su hermana y decirle que no le agrada pasar navidad en la casa del abuelo Ángel. Es católico pues suele rezar para ahuyentar a los fantasmas, además de rencoroso, pues no es capaz de perdonar ni de escuchar las explicaciones de su sobrina respecto a su inocencia, tal vez todo se puede explicar por la sencilla razón de que es esquizofrénico, ya que toma medicamento prescrito por un psiquiatra “para que dejara de escuchar la voz de su madre muerta y parecer un adulto”¹¹⁸.

Su transformación es un caso peculiar: pues podría pensarse que pasa de ser una persona cuerda a un loco, pero si se considera que ya tomaba medicamento para evitar voces en su cabeza, eso pone en duda su condición mental desde antes que atestiguara el último incidente que vio, antes de entrar en estado de convulsiones y tuvieron que llevarlo al psiquiátrico en camisa de fuerza. Por lo que el personaje ya estaba mentalmente inestable, las circunstancias detonaron su quiebre.

Sobre la madre de Clara, como la mayoría de los adultos, aparece someramente en la historia como la persona que impone las leyes sociales y de convivencia, sólo se menciona que tiene una mirada de reproche igual a la de su madre difunta y que también grita igual que ella. Por sus apariciones y las acciones contundentes que toma, se deduce que es intolerante, impositiva, imparcial, y enfadada. Ya que no da otra opción para pasar navidad que no sea la casa del abuelo Ángel, para desgracia del tío Javier y nunca le da oportunidad a Clara de explicar la situación real que acontece.

Escenarios

Todo se desarrolla en la víspera de Navidad dentro de la casa del abuelo Ángel, ya que es la única época en que Clara, su madre y el tío Javier visitan este lugar. Una casa vieja y tenebrosa, con múltiples cuartos, cuadros con miradas seguidoras y bustos de personajes históricos como Dante Aligheri. Los lugares donde acontecen un mayor número de apariciones son en la enorme y fría

¹¹⁸ *Ibidem*, pág., 22.

habitación¹¹⁹ de Clara, el cuarto del tío Javier, el pasillo y el desván, este adquiere una mayor relevancia al ser el escenario donde tanto Clara como el tío Javier presencian una especie de ritual paranormal donde en una mesa a mitad de este cuarto se encuentra una figura de cerámica cubierta de conchas marinas, rodeada de velas negras y sobre ella un gallo que flota y que se degolla por sí solo.

Tiempo Narrativo

El tiempo que transcurre en la historia no es muy preciso, sin embargo se menciona Navidad por lo que se puede pensar que duran como huéspedes durante las vacaciones de invierno que usualmente duran entre uno y dos meses. El narrador es objetivo, desconoce muchas cuestiones, como por ejemplo ¿quiénes son los fantasmas? Se desconoce si son familiares o si ya habitaban la casa desde antes que el abuelo Ángel viviera en ella, el ¿por qué son malos o desean hacer daño?, ¿cuántos años llevan sufriendo año con año este martirio Clara y tío Luis?, ¿Por qué ellos dos son los únicos que sufren este tipo de avistamientos?, ¿qué significaba el ritual del gallo y las velas del desván? entre múltiples más dudas. Un narrador en tercera persona, que no emplea juicios.

¹¹⁹ *Ibidem*, pág., 20.

CUENTO IV. Ven a cenar con mis descendientes

En esta historia, un niño llamado Jorge tiene que pasar una velada con su tía Teodora, al tener sus padres una cena importante y nadie disponible para su cuidado. Después de cierta resistencia, no queda otra opción que pasar la noche con ella, quien siempre le llama por un nombre diferente menos Jorge. Después de Jorge ver la televisión es llamado al comedor, el cual está dispuesto para cinco personas en vez de dos quienes son la Tía Teodora y Jorge. Durante la cena la Tía discute con los lugares vacíos y responde al aire, la sirvienta le explica a Jorge que al parecer la tía habla con los difuntos seres de, su nuera y su nieta quienes murieron hace muchos años y con su hijo que decidió suicidarse después de la muerte de su esposa e hija.

Terminada la discusión “imaginaria” que tiene la Tía Teodora, Jorge se retira a su cuarto para estudiar matemáticas y dormir, sin embargo en la madrugada un estruendo lo despierta y los gritos de la Tía Teodora se escuchan por toda la casa, su curiosidad puede más que su miedo y decide ver qué es lo que pasa, para su sorpresa ve como es la tía perseguida por los fantasmas de una mujer y una niña. Al día siguiente se realiza el entierro de la Tía Teodora quien murió la noche anterior y Jorge se niega a asistir.

Jorge el niño protagonista, en un inicio parece ser el héroe, pero resulta ser un observador más de los acontecimientos que perpetúan los fantasmas que habitan la casa de la tía Teodora. Sus características físicas lo describen como un niño de 11 años, de estatura alta sin embargo suele encorvarse, además que tiende a levantar la ceja como un tic.

Sobre su personalidad se esboza como un niño obediente pero lo suficientemente coherente para intentar dialogar y evitar que se le obligue a hacer lo que no desea, es estudioso y tiene un constante miedo o una sensación de susto por lo que suele presenciar en la casa de la tía, pues no es la primera vez que lo dejan a su cargo y no es la primera vez que escucha ruidos y ve cosas extrañas.

En su contraparte es curioso y valiente, pues se atreve a salir de su cuarto para presenciar la persecución y muerte causada por los fantasmas a la tía Teodora, acontecimiento que le provoca una transformación personal

determinante. Pasa de ser un niño que si bien no se era muy abierto, podía convivir de manera normal, a un niño marcado por la muerte de la tía Teodora, lo que provoca que se encierre más en su persona y se niega a ir al funeral. (Véase anexo 4).

La tía Teodora parece ser la villana de la historia, sin embargo resultar ser la víctima, una persona que cae en desgracia por las consecuencias de sus propias acciones pasadas y de los fantasmas vengativos de su familia. Es una mujer que se distingue por la peculiaridad de su pulcritud y refinamiento. A pesar de ya ser una mujer vieja con un hijo difunto, se considera doncella, viste diferentes atuendos en el transcurso de una velada, primero un traje largo y abultado de terciopelo verde, luego un traje de satén, siempre acompañado de un pálido maquillaje.

Además es rica, que esto más que una característica física es una característica social, ya que resulta de relevante el que tenga la oportunidad de comprar un Chalet, tener una sirvienta a su servicio y un chofer, lo que le exime de muchas responsabilidades sociales y permite que se ensimisme más en su mundo fantasmagórico, es una mujer solitaria.

Respecto a su personalidad que resulta ser lo más interesante de toda su persona, se le considera loca aunque su sirvienta la justifica con demencia senil, es extravagante, rencorosa, católica y al parecer puede hablar y ver a los difuntos que conformaron su familia alguna vez; discute con ellos, les reprocha y pide constantemente a su hijo muerto que la defienda de su nuera y su nieta fantasma. Además, a Jorge suele confundirlo con su hijo Antonio, ya que al niño nunca le habla por su nombre. Su transformación personal causa un impacto importante en la historia, ya que pasar de estar viva a muerta en una sola noche por razones y circunstancias dudosas.

Los padres de Jorge no se describen cómo son en su aspecto físico, ni el trabajo que desempeñan, pero por la manera en que tratan al niño se puede decir que son comprensivos y condescendientes sobre las ideas que les expresa Jorge sobre el negarse a ir con la Tía Teodora, sin embargo ellos no pueden eximirse de cuidar a la abuela que se encuentra en el hospital y no encuentran otra opción, que no sea dejar encargado al niño. Como todos los padres de las historias se encuentran ausentes en los momentos vulnerables de los hijos.

Escenarios

La historia tiene una duración corta, a lo mucho podría decirse de una noche, del momento en que pasa el Chofer por Jorge, hasta que sus padres lo recogen de la casa de la tía. Los escenarios en los que se desarrolla son variados a comparación de otras historias, donde no cambia más que una o dos veces de lugar. Estos van desde la casa de Jorge, el automóvil en el que lo recoge el chofer de la tía, el Chalet que compró la tía, la sala del televisor donde el niño pasa la mayoría del tiempo, el cuarto de la tía que tiene un tocador donde guarda dulces más antiguos que ella y que siempre regala al niño cada vez que la saluda, el respectivo comedor donde se puede presenciar una cena perturbadora, la cual de hecho le da el nombre a la historia, el cuarto donde duerme Jorge y el pasillo que resultaría ser el lugar de mayor relevancia debido a que es donde el niño puede presenciar la persecución de los espectros a la tía y consecuentemente su muerte.

Tiempo Narrativo

La historia procede en una sola noche, entre la hora de la cena y la madrugada, cuando los fantasmas de los familiares deciden hacer presencia y proceder a la venganza. Los escenarios se ubican en una época previa a los 2000, entre los 60's y 70's por la ausencia de teléfonos celulares y consolas portátiles que podrían acompañar en sus momentos de aburrimiento al niño, se llega a esta conclusión ya que lo único que se muestra de tecnología es el televisor. El tiempo de la historia se desarrolla por medio de un narrador imparcial, desconoce muchos detalles tanto de lo que sucede antes y después de esa noche, lo único que puede describir es la cadena de sucesos por los que van pasando los personajes.

CUENTO V. N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O

Esta historia relata los sucesos entre dos niños, Ana y Manuel respecto a su experiencia con la tabla para invocar espíritus llamada ouija. Cuento donde se desarrolla el contacto que tienen con un espíritu al parecer no humano y que por curiosidad de ambos se atreven a hacerle múltiples preguntas para descubrir su identidad u origen, sin embargo el espíritu se molesta y pide que se le deje descansar en paz, sin antes advertirle a Manuel que se contacte con su madre, este entra en pánico y el teléfono suena, es su padre quien le está informando que su madre ha tenido un accidente en el camino del trabajo a la casa, quien se encontraba en un estado delicado pero viva, después de esta llamada el espíritu se despide de Manuel quien atónito aún tenía su dedo apoyado en el vaso del tablero. (Véase anexo 5).

Manuel el niño protagonista parece ser el héroe, sin embargo resulta ser una víctima a la que se ayuda. Un niño de 10 años que se considera casi un hombre, por lo que reprime mucha de su capacidad soñadora y fantasiosa frente a sus compañeros de clase, para que no lo juzguen por inmaduro. Le gusta crear sus propios mundos, por lo que se siente muy atraído por su amiga Ana, quien al parecer siempre se encuentra en otras dimensiones, “con ella, el mundo parecía una película de Spielberg”¹²⁰, es lo que dice Manuel cuando está con ella.

También le gusta la magia pero a la vez reconoce que le da miedo el contacto con los espíritus, pues a diferencia de su amiga, quien muy tranquila le propone usar la ouija para contactar un ser de otra dimensión, Manuel duda bastante en aceptar y debido a este contacto se transforma su estado de miedo a un pánico y preocupación total al enterarse del accidente de su madre.

Ana amiga de Manuel y guía en la creación y uso de la Ouija, pareciera ser una aliada del protagonista, pero es más su mentora. Su físico se describe como una hada o una niña salida de otro mundo por su bonita apariencia; rubia, delgada, muy delicada, con una eterno sonrisa misteriosa en los labios¹²¹. De todos los personajes de la historia es quien recibe una descripción más amplia

¹²⁰ *Ibidem.*, pág., 33.

¹²¹ *Ibidem.*, pág., 32.

sobre su personalidad, la cual se define como rara, loca, misteriosa y llena de magia.

No le preocupaba lo que usualmente a los niños de su edad les preocupa, como que su madre la dejara salir a jugar o hacer la tarea, ella está más interesada en aspectos que van más allá de este mundo debido a la influencia de su tía, quien le asegura que en otra vida era Cleopatra, por lo que la niña se siente muy atraída por el espiritismo y la magia. Podría pensarse que su personaje tomaría más relevancia en la historia, pero el espíritu la limita y la excluye por lo que su transformación personal queda un tanto velada.

El padre de Manuel es el personaje actancial que como todos los padres de las historias se encuentra en desatención de su hijo, sin embargo la tecnología por medio del teléfono los une, aparece hasta el final de la obra, no se mencionan sus características físicas, sólo su voz denota preocupación al informarle a Manuel que su madre sufrió un accidente automovilístico. Sobre la madre de Manuel sólo se sabe que su ausencia es debido a que se encuentra rumbo al trabajo, por lo que es una pareja moderna en la que ambos padres laboran. Escenarios

Los lugares en que se desarrolla la historia, a comparación de la amplia descripción de los personajes, esta es sencilla. Se menciona la escuela pero en ella no acontece ningún hecho relevante, todo sucede en casa de Manuel, en específico en su cuarto donde decide apagar las luces, encender las cinco velas que utiliza su madre en los apagones y reproducir un CD de música *new age*, en suposición para relajar el ambiente. El cuarto a diferencia de la mayoría de las historias, se puede sentir un poco más cercano a los 90's, 2000's ya que Manuel cuenta con teléfono en su habitación, mismo que descuelga Ana para recibir la noticia del accidente.

Tiempo Narrativo

La historia dura un día, en lo que los niños salen de la escuela, hasta la tarde noche que el padre de Manuel hace la llamada. El narrador del relato es subjetivo, se encuentra al nivel de los personajes y desconoce muchos detalles que suceden a su alrededor tanto antes como después. Este aspecto se muestra en que casi todo el relato se desarrolla en diálogos.

CUENTO VI. El fantasma de Doña Ereminda

Cuento en el que Luis, un hombre a quién se le encarga la custodia de su sobrino durante las vacaciones, decide llevarlo de visita con los tíos abuelos a Portugal, con quienes él pasó múltiples veranos. Sin embargo, su sobrino ve y escucha sonidos y personas que no habitan el plano terrenal pero sí la casa, lo que le hace recordar que él en su infancia veía y escuchaba cosas similares, la explicación que le daban era que en aquella casa penaba el alma de una antigua familiar llamada Ereminda, quien después de haber dado a luz a un niño no deseado, fue enviada a un convento. Dichas apariciones son recurrentes para ambos; tío y niño, a lo que una noche de lluvia escuchan y ven la discusión del espíritu de Doña Ereminda y su padre, por lo que su sobrino Alex por un impulso decide salir al jardín y desenterrar la caja de metal que cada noche veía que enterraba el fantasma de Doña Ereminda, en ella encuentran el esqueleto de un bebé, el cual descubren era el hijo de Ereminda y que ellos podrían darle una sepultura cristiana para que su alma descansara en paz. (Véase anexo 6).

Alex el niño protagonista parece ser una víctima pero resulta ser el héroe. Es pequeño, en edad, más no se especifica, es un niño mucho más perceptivo de lo normal, pues logra ver en sueños a los fantasmas que le piden ayuda y puede mimetizar estos mismos sueños con su tío. No es miedoso y tiene una bondad innata pues busca ayudar a los fantasmas para que puedan descansar en paz. Esto le permite un crecimiento y transformación considerable, pasa de ser un niño inocente, a un niño con conciencia de otra vida o dimensiones que pueden ser perceptibles a través de visiones y sueños

Tío Luis parece ser el protagonista pero es más un aliado, en apariencia, un adulto común, pero tiene la misma afinidad que su sobrino Alex para percibir los fantasmas que se aparecen en la casa, así como la habilidad para mimetizar su sueño con el de su sobrino. También tiene una bondad que sin cuestionarse mucho desea ayudar a estas almas en pena.

Al principio desea mostrar el escepticismo propia que se supone domina al adulto que no se deja llevar por fantasías o sueños, pero renace el niño que era y cree en la historia que rodea al fantasma de su antepasado, tal y como lo creyó fervientemente cuando era un infante. Su transformación se más física que

personal ya que la última vez que visitó la casa de verano de sus tíos, era un niño de ocho años, ahora es un adulto.

Los tíos son una pareja mayor, son atentos y cariñosos con Alex y el tío Luis al brindarles todas las comodidades en sus visita, sin embargo el tío suele molestarse cuando se toca el tema de la historia de Doña Ereminda, ya que busca evitar que las personas se sugestionen o pregunten, quiere evitar incomodar, a comparación de la tía quien es menos severa y lo encuentra como una gracia e historia fantasiosa de los antepasados.

Doña Mariquiñas, la ama de llaves parece ser heraldo pero es una alidada. En su pequeño papel muestra dos características importantes para delimitar esta historia: ella misma menciona el fantasma de Doña Ereminda cuando Alex menciona su sueño, dándole a entender que en efecto existe, en vez de apoyar la idea del tío sobre que es una fantasía y cuando se entera de esto decide santiguarse, lo que refleja que son una familia española católica, aspecto que predomina en la mayoría de las historias.

La madre de Alex, no se menciona en personalidad ni en su aspecto físico, sólo se dice que no puede acompañar a su hijo en dichas vacaciones porque tiene que trabajar, una mujer que se encarga del hogar por sí sola. No se menciona un padre por lo que se puede suponer que no hay.

Escenarios

Los escenarios de esta historia son diversos, todos se desarrollan dentro de una vieja mansión en Portugal. De la cual múltiples escenarios se muestran en los diferentes niveles de la historia. La primera es el sueño de Alex, el segundo la casa de los tío y la tercera el sueño del tío Luis. En la primera historia que es el sueño del tío Luis que comparte con Alex se muestra una noche fría y oscura y el jardín cubierto de niebla, elemento constante, dicho jardín tiene una fuente en la que se escucha el golpe del agua, y todo queda iluminado por un relámpago

En la segunda historia los escenarios más relevantes son el cuarto del tío Luis con sábanas que huelen a lavanda, la vieja mansión de los tíos, donde hay un comedor y de nuevo el mismo jardín de los sueños. En la tercer historia, que es el sueño del tío Luis se encuentra el pasillo, la cocina, de nuevo la fuente del jardín y el jardín mismo. En la cuarta historia se menciona el cuarto de Alex, las

escaleras, la cocina, el jardín que estaba muy frío, el sendero que da a la fuente y el cementerio familiar.

Tiempo Narrativo

La historia se desarrolla durante varias noches. Pues se menciona que su visita dura todas las vacaciones, no menciona si las de verano o invierno, pero por las noches frías se piensa que son las segundas. El narrador cambia dependiendo de la historia, por ejemplo en la primera se encuentra un narrador subjetivo, al nivel del actante, sólo puede ver y sentir lo que el tío Luis y Alex sienten y ven durante el sueño. En la segunda historia cambia a un narrador objetivo que se limita a describir lo que los personajes ven, sin conocer el futuro.

CAPITULO IV: LO QUE HAY DEBAJO DE LA SABANA

Quisiera poder volver a aquellos momentos cuando explorábamos hospitales abandonados, donde los miedos y los fantasmas se quedaban encerrados en la sala de operación y no como ahora que los cargamos en nuestras mentes, espaldas y corazones.

-Anónimo-

Los estereotipos

(...) La magia es una *categoría construida en el siglo XIX* para definir la relación del sujeto moderno con la ciencia y la religión. Baste por el momento señalar lo siguiente: La magia se define en la modernidad como la ciencia o la religión en *un estadio evolutivo inferior*, o como la ciencia y la religión cuando no han llegado a su plenitud y sufren de *alguna deficiencia*.¹²²

Un análisis de un ser inexistente en el plano terrenal o al menos no visible en su totalidad implica un obstáculo que es preciso trasponerlo a diferentes valores, como lo menciona Gonzalo Lizardo en sus investigaciones en relación al mito.

(...) Para transitar de lo visible a lo invisible, de los seres sensibles al inefable misterio del Ser, los símbolos deben transitar por el horizonte del mito. Los relatos míticos, por tanto, pueden ser descritos como dramas simbólicos: puestas en escena que ofrecen al hombre una imagen interpretativa, un orden metafísico, un orden moral que resuelve las contradicciones de la existencia real, con lo cual se manifiesta otra característica propia de lo simbólico: su capacidad para resolver paradojas, para reunir las múltiples parejas de contrarios que dispersan el sentido de la existencia.¹²³

Comprender la cosmogonía que envuelve a la figura del fantasma implica el remontarse a los mitos primigenios en los que se encuentran sentadas las bases

¹²² YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 55.

¹²³ *Ibidem*, pág., 159.

de la cultura occidental, o sea la grecolatina y sus mitos. Se dice que para entender el arte solo hay dos caminos para su disección, uno es el camino diurno el de la ascensión, el camino de Prometeo y el otro es el camino nocturno el que desciende, dicho camino es el de Orfeo¹²⁴. La literatura de terror formalizada por los románticos, quienes decidieron temas que precisamente por hablar en su literatura de muertos, almas, y sepulcros, se toma el camino descendiente, aquel que lleva al Hades.

Los fantasmas como seres míticos que son, deben de responder a los puntos que se mencionan, y a su viabilidad en cada característica: El punto número uno, habla sobre el mito y que este debe de ofrecerle al hombre una imagen interpretativa, esto en efecto, es mostrarle la materialización del animus, una representación fiel de un semejante, igual a él con el que se siente cercano y puede comprender el cambio físico que se sufre cuando se muere. Casi todos los fantasmas de la obra se representan como humanos, de sexo femenino y amplio rango de edad, dos mujeres jóvenes entre 25 y 30 años de edad en “¿Quién soy?”, y “El fantasma de doña Ereminda” y una mujer mayor de 70 años aproximadamente en “A solas con el cadáver”.

A diferencia de los fantasmas masculinos, el único que se muestra es el hijo de la tía Teodora en “Ven a cenar con mis descendientes”, pero incluso él se acompaña de su esposa e hija. El resto no se muestran físicamente, sólo se deduce que aquellos son de un género distinto al femenino. Esto se muestra en “Clara no es mala” y del fantasma de “N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O”, que efectivamente como el título lo dice, no es un ser familiar para los niños y que menciona su naturaleza extrahumana que escapa de la comprensión terrenal, sin embargo, nunca se manifiesta de manera visual, sólo por medio de la tabla de la Ouija.

Esta negación hacia el fantasma masculino, resalta la búsqueda de la maternidad, del cobijo por el que se sienten desprovistos todos los personajes, ya que en su totalidad, los niños de las historias siempre se encuentran bajo el encargo o el abandono parental, incluso la orfandad o la muerte de la madre es una constante. Este es un sentimiento edípico, como lo explica Propp.

¹²⁴ LIZARDO Gonzálo, *El demonio de la interpretación: Hermetismo, literatura y mito*. Siglo Veintiuno Editores, México, 2017, pág., 245.

El segundo punto plantea la muestra de un mundo metafísico, en cierta medida da respuesta a las cuestiones ontológicas que realiza el ser humano sobre la vida después de la muerte, o qué es lo que hay o sucede cuando se muere. Este personaje transgrede leyes físicas al poder atravesar paredes, flotar, ser transparente, no se puede contener dentro de un recipiente y a veces es palpable.

Los arquetipos buscan comprender o más bien cuestionar al hombre moderno y su entorno, la relación con la constitución de la familia, la cuestión de la sexualidad, la educación, la ciencia, la preocupación inédita por los efectos de la civilización y el progreso industrial y, sobre todo, la relación con una nueva concepción de la religión y lo religioso¹²⁵. Todos estos aspectos se ven obligados a ser expuestos por la presencia de una otredad que pone fuera de la zona de confort al personaje que tiene que dejar expuestos sus miedos, manías, filias y fobias, una vez más la literatura como reflejo de la sociedad que la produce.

Las heterotopías representan en cierta medida todos los posibles emplazamientos que se puede encontrar en el interior de una cultura, expresa una diferencia y al mismo tiempo, una relación significativa con cualquier punto topográfico de la misma. La magia o la superstición constituye un emplazamiento heterotópico privilegiado frente a la cual la sociedad moderna se define a sí misma.¹²⁶

Representaciones de la infancia

Como el actante que devela las intenciones y reacciones que se buscan obtener por medio del fantasma y su aparición. El niño representa la pureza, el amor, la valentía inocente, el deseo de aventura y la imaginación creciente. Sin embargo, por su carácter vulnerable, al ser físicamente más débiles que un adulto, son propensos a presentar papeles en los que son victimizados o se descarga en dicho personaje, un tipo de violencia ya sea física, emocional o psicológica, para polarizar al villano y al héroe, a quién se debe de rescatar y a quién se debe de castigar.

¹²⁵ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 61.

¹²⁶ *Ibidem*, pág., 62.

La figura infantil se mantiene dentro de los esquemas preestablecidos, al menos en la mayoría de las historias, sin embargo, existen casos particulares en los que el personaje transgrede los límites de su roll, principalmente propiciado por la aparición del fantasma. Los dos casos relevantes en los que se muestran dos aristas distintas; en una como el héroe que va más allá de sus miedos y decide brindar su ayuda a un alma en pena.

En el caso de El fantasma de Doña Ereminda, donde Alex el sobrino que vacaciona en casa de los tíos abuelos, decide ignorar advertencias y posibles regaños, para seguir lo que su corazón y visiones nocturnas le indican para así realizar una exhumación con sus propias manos y liberar al fantasma de su familiar lejano. Pasa de ser el infante en amenaza a ser el agente liberador de la historia, sin dejar tiempo para que los adultos pudieran brindar ayuda alguna. Como se puede ver en la imagen de la obra del anexo 6.

La segunda arista que se presenta es el polo opuesto; como villano. Sin embargo, no es una maldad que sea inherente o propia del protagonista, sino dicho actuar es propiciado por la aparición “fantasmal” que se apodera de sus sueños y pensamientos. Es un victimario que es a la vez víctima, no es dueño de su pensar ni sentir, esto se encuentra a merced de una fuerza externa, que le obliga a actuar de tal manera. Este es el caso de la primera narración, *¿Quién soy?*, donde la aparente presencia de una vida pasada atormenta al presente infante orillándolo a dejar de lado la inocencia y la felicidad que podría causar la visita de una prima a un rencor, paranoia y miedo que rayan en la locura.

En esta historia se hace una bifurcación entre dos preceptos que dentro de la religión católica occidental se consideran pecados; el incesto y el asesinato. Solo hay dos maneras que el niño pueda librarse de su tormento, uno es el aceptar que su prima y él están destinados a repetir un incesto como lo fue en sus vidas pasadas o asesinar a Teresa para evitar este sino. El aspecto religioso católico es un móvil en la obra, pues es propio de la formación del autor y su concepción de la muerte y la vida después de ella, por lo que antepone este tipo de disyuntivas vedadas para que la función moralizante del fantasma tenga su efecto. (Se puede ver en el anexo 2)

El fantasma y el héroe

Después del análisis de esta figura se llegan a diversas funciones y características que se ven reflejadas en este personaje y eje temático de la obra. Se habla desde la percepción del fantasma en la cultura occidental, ya que el fantasma oriental como se menciona en el capítulo uno, tiene una diferente función en su sociedad y también diversas representaciones que difieren de la cultura latina en la que se basa nuestro conocimiento.

Por lo que el fantasma dentro de la sociedades occidentales actúa como regulador, sujeto de contención de ideas, busca de cierta forma advertir las conductas humanas adultas para que el infante las evite repetir en su desarrollo, todo esto por medio del miedo, su función social va muy ligada a la función que desempeña el niño. Si el fantasma se desarrolla como villano, el infante será víctima, si el fantasma se presenta como víctima el niño actuará como héroe, si el fantasma actúa como heraldo el niño tendrá que ser intérprete y si el fantasma se limita a sólo ser amenaza el niño actuará como antagonico.

Los valores están bien predeterminados, por ejemplo, el fantasma es el catalizador que muestra cuanta regulación o liberación requiere determinado núcleo social, además busca imponer valores que pertenecen por lo menos de mediados del siglo XX en retroceso. ahora bien, si la modernidad supone una relación nueva del sujeto con la religión y lo religioso que convierten a un tipo de sujeto como supersticioso, ahondamos en lo que una disciplina como la antropología, forjada ella misma en el siglo XIX -con la pretensión de ser una disciplina científica- tiene que decir de esta cartografía la distinción entre magia, ciencia y religión.¹²⁷

Dentro de las múltiples reflexiones que pueden hacerse de uno de los más complejos arquetipos, una que llama la atención es que nunca aparece desnudo. Siempre aparece con la ropa con la que falleció si es que su presencia se vuelve visible, no hay memoria de algún espectro que ande asustando a los personajes desnudo. En esta obra se puede clasificar al fantasma en tres diferentes tipos de representaciones: Los fantasmas que se muestran físicamente, se representan

¹²⁷ *Ibidem*, pág., 63.

por medio de un objeto tangible y los que no se representan de manera física ni por medio de prótesis.

Los arquetipos de Jung/La sombra

Fantasmas que cubren una función moral:

El fantasma de la orfandad en el cuento Clara no es mala

El fantasma de la posesión/ vidas pasadas en el cuento ¿Quién soy?

El fantasma de la maternidad trunca en El fantasma de Doña Ereminda.

El fantasma de la orfandad en Ven a cenar con mis descendientes

Fantasmas que cubren la función de mensajero/ heraldo:

El fantasma vaticinador en N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O

El fantasma de la guerra en el cuento A solas con el fantasma.

Comunicación con fantasmas: ouija, aparición, posesión, predicción

Sombra: orfandad (de padres, de descendencia, maternidad trunca...), guerra

El fantasma difícilmente aparece desnudo, siempre está vestido, al menos la concepción occidental así lo recibe, porque el pudor católico lo manda. Todos los fantasmas están vestidos, ya sea por una sábana, la ropa con la que murieron, o alguna tela.

Los rituales

El ritual es una actividad que la sociedad necesita para conciliar creencias o es un medio para obtener un fin deseado, así como para explicar dudas que el hombre adquiere sobre lo que se encuentra más allá de su conocimiento terrenal. El mundo está plagado de dichos rituales, algunos ya se encuentran asimilados normalizados de manera que no se perciben como tales, van de la mano con la religión y se alojan y forman parte de la formación personal de la sociedad. Sin embargo el ritual que se realiza fuera de los estatutos de dicha sociedad, se

perciben como un aspecto que se debe exiliar o censurar, pero que es necesario para hacer un contraste entre los lindes entre lo aceptable y no.

Todo es un ritual en la sociedad, por lo que en la obra se representan diversos tipos de rituales, de diferentes vertientes que nos muestra la idea de un mundo y un más allá que alcanza a desdoblar diversos aspectos de la sociedad occidental y del autor. En apariencia Melgar Gil se encuentra al margen de las historias, primariamente por lo poco que se sabe de su persona y trabajo, punto que se vió en el capítulo 2 por Zenia Yébenes.

Tal y como advierte Byron Good al definir algo como “creencia”, “creer” o “sistemas de creencia”, habitualmente realizamos juicios de valor sobre ese algo y autorizamos la posición y el conocimiento del observador antropológico. Considero no obstante que se puede hacer un uso del término creencia que no necesariamente suponga una visión preposicional, mental, voluntarista e individualista sino más bien un *modo relacional*¹²⁸.

Sin embargo, en el aspecto teológico reflejado en los cuentos, el que muestra la cosmovisión que tiene el mundo occidental respecto a la percepción de la muerte, no sólo la visión de un hombre, en dado caso, el autor es quien deja testimonio del mundo. Un conjunto.

Gracias a este cúmulo de creencias que se vuelven universales y que se expresan por medio de un hombre de edad mayor y procedencia española, es la única manera que se puede dar respuesta a que la obra se sienta próxima para una persona residente de México, comprender que la religión católica tuvo influencia considerable dentro de su formación, que la idea de fantasma proviene altamente ligada a la concepción del alma en pena católica, que no puede ascender al cielo o descender al infierno según haya cometido sus pecados y se encuentra en un limbo terrenal en el que tiene deudas que saldar o una misión que cumplir.

Sin embargo no se encasilla con esta sola idea, mezcla aspectos que se han introducido a la sociedad ajenos al católico, como los rituales de la *ouija* o la magia negra que requiere de sacrificios animales o humanos, así como invocaciones a seres de ultratumba. Los tipos de rituales que aparecen aquí son

¹²⁸ *Ibidem*, pág., 17.

de dos naturalezas: católicos y paganos. Los rituales paganos que se presentan por lo general sufren de un final desdichado, al parecer una reprimenda por no obedecer los preceptos católicos, aunque nunca se menciona de manera explícita que las acciones sucedidas sean por causa de este acercamiento no religioso a los diferentes planos del universo.

El primer ritual que se percibe es el de la posesión en el cuento “¿Quién soy?”, que de manera velada por mencionarse de esta forma Miguel el protagonista sufre una alteración dentro de su ser, algo que podría llamarse esquizofrenia o locura dentro de los avances en la psiquiatría del siglo XXI, pero esta clasificación es reciente pues durante muchos siglos se le consideró una posesión llamada etiología natural que Zenia Yébenes explica de la siguiente manera:

Hay que advertir que la locura como *enfermedad mental* es una figura histórica reciente. Durante muchos siglos coexistió codo a codo con una etiología *natural* (en la que era fruto no de un desorden mental sino de un desequilibrio humoral); una etiología *sobrenatural* en la que lejos de ser una enfermedad era un *signo o prueba*, producto de una intervención divina o una posesión demoniaca.¹²⁹

Por lo que todo lo que sucede dentro de la cabeza de Miguel, sus sueños, sus alucinaciones, paranoias e impulsos incontrolables, pueden tener la explicación que se busca mostrar al final de la historia, en un psiquiátrico donde los médicos, los nuevos brujos y curanderos buscan dar respuesta a su comportamiento, sin embargo no hay una solución posible.

De esta manera cabe la posibilidad que más allá de un método científico que de la respuesta, es probable que Miguel haya sido poseído por un alma de una vida pasada, que suceda una etiología sobrenatural, en la que dicha alma busca la venganza, de quién cometió su asesinato. Para este caso se menciona como posible respuesta, una de las aportaciones más importantes que realizó Freud, que es el *Das Unheimliche*, este vincula lo ominoso o siniestro, aquella superstición que creíamos superadas, cito en palabras concretas del autor:

...lo ominoso (*Unheimlich*) de la omnipotencia de los pensamientos, del inmediato cumplimiento de los deseos, de las fuerzas que procuran daño en secreto, del retorno de los muertos (...) nosotros o nuestros ancestros primitivos consideramos alguna vez esos procesos como una

¹²⁹ *Ibidem*, pág., 21.

realidad de hecho, estuvimos convencidos de la objetividad de esos procesos. Hoy ya no creemos en ello, hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse.¹³⁰

Este deseo de siempre querer remitir al pensamiento mágico para darle la explicación de los sucesos resulta ser parte de nuestra naturaleza primitiva por lo que es normal que la tendencia a la superstición se atribuya más una posesión que a una psicosis. Posible diagnóstico de Miguel, pues según la psiquiatría son características de la esquizofrenia “la ideación paranoide, *el pensamiento mágico*, la evitación social y el lenguaje vago y digresivo”¹³¹. Todo esto cabe en la evolución del personaje.

Por lo que dentro de esta tendencia a la superstición cito las siguientes señales que muestran la posible posesión del personaje. Tiene un miedo inexplicable por su prima, jura que ha tenido sueños y alucinaciones donde eran esposos y ella lo asesina, por lo que asegura es un alma vieja que ha tomado el cuerpo del niño para tomar venganza, intenta alejarse de ella lo más posible y por último la exacerbación de la paranoia hasta el grado de asesinado.

Freud considera la superstición parte de un pensamiento primitivo y de un narcisismo primario y describe precisamente a la esquizofrenia, como una regresión profunda del estadio más arcaico del autoerotismo infantil¹³². Sin embargo estudiosos como Louis Sass apelan más la esquizofrenia a un producto de la modernidad, por medio de manifestaciones culturales iguales de difíciles de comprender. Por lo que aquí Miguel choca entre dos mundos: el supersticioso que le considera como un poseído por un alma vieja y el moderno, camino que eligen sus padres al acudir a médicos y especialistas, el ingreso a un psiquiátrico porque resulta menos primitivo que llevarlo a un curandero o con un padre para la realización de un exorcismo.

Si se realizara este tipo de actos, los padres quedarían como retrógradas que prefieren el pensamiento mágico por el pensamiento científico, que en la actualidad es más valorado por la sociedad, en la que el ateísmo toma un papel

¹³⁰ *Ibidem*, pág., 52.

¹³¹ *Ibidem*, pág., 52.

¹³² *Ibidem*, pág., 53.

significante y el método científico es un método de respuesta más certero para los problemas tanto externos como internos. Los fantasmas interiores en la actualidad se tratan con el psicólogo o el psiquiatra, se cambian los curanderos y los sacerdotes por médicos y las hierbas y conjuros por recetas y medicamentos.

Otro ejemplo dentro de la obra, respecto a personajes paranoides que decide justificarse por medio de la medicina más que de la superstición es Sofía de *A solas con el cadáver*. A la niña se le justifica este acontecimiento por su fragilidad física, lo que podría derivar que tuviera una alucinación más que realmente se apareciera ante ella el fantasma de la difunta velada. A diferencia de Miguel es un fantasma que si se representa, sin embargo al ser ella la única testigo resultaría poco creíble su versión.

En este cuento, el ritual que se presenta es la velación de la madre de Julio, ya que se realiza dentro de su hogar, y no en una sala para estos fines como se realiza en la actualidad, además se encuentra en un féretro de forma pentagonal y no rectangular, muestra de la tradición europea y diferente de la mexicana, ya que en México al cadáver sólo se le posaba en una mesa envuelto en una sábana, lo que expresa la época en la que se desarrolla esta obra, mediados del siglo XX, pues el hecho de que la velación se realice en un hogar particular expresa la religión católica y su fuerte presencia, además de que se realiza en un momento de guerra civil. La imagen que lo ejemplifica se puede ver en el anexo número 7.

Otros rituales citados son el gallo negro que flota degollado sobre una mesa con velas negras y conchas de mar¹³³, en un ático que nadie visita, la tabla de madera con números y letras mejor conocida por la Ouija¹³⁴, acompañada de velas y un vaso de agua. El último es uno que pasa desapercibido, sin embargo muestra el poder que tiene la cena familiar como forma de invocación en la casa de la Tía Teodora¹³⁵.

Orfandad

Las figuras parentales se encuentran en una ausencia constante sin embargo suelen ser sustituidos por los abuelos o tíos, sin embargo la carencia maternal es

¹³³ MELGAR Gil, *Op. Cit.*, pág., 24.

¹³⁴ *Ídem.*, pág., 45

¹³⁵ *Ídem.*, pág., 56.

la que se ve más marcada y las antiguas costumbres sociales chocan con la nuevas visiones del mundo que tiene los niños. Yébenes lo caracteriza como el ejemplificador de los errores del pasado que no se deben de cometer.

Los fantasmas sin embargo, por su propia naturaleza, nos permiten huir de dos tentaciones. Pensar que porque las normas de la locura son positivas (en el sentido de que hay una producción social que define, gestiona y organiza la locura) la locura puede reducirse a una mirada desde el presente la que develaría el fin de la ignorancia, el desengaño de una mirada, o la revelación de una condición bajo el velo de los prejuicios.¹³⁶ Son como los fantasmas de las navidades pasadas, presentes y futuras, cada uno muestra las acciones y sus consecuencias, buscan advertir al humano que cometa las mismas acciones del pasado, para evitar futuros infortunios.

En el caso del cuento, *El fantasma de Doña Ereminda*, dicho espectro es quien muestra de manera más clara esta búsqueda por la transformación de la sociedad, el aceptar las nuevas normas que en tiempos pasados no fueron flexibles, para que las familias evitaran desenlaces trágicos, ya que Ereminda al ser una futura madre soltera y vivir con la amenaza de ser separa del seno familiar, su bebé fallece en desconocidas circunstancias, por lo que en continuo dolor su espectro es el que lo entierra cada noche en el jardín y Alex el protagonista lo encuentra para darle santa sepultura¹³⁷.

¹³⁶ YÉBENES, *Op. Cit.*, pág., 72.

¹³⁷ MELGAR Gil, *Op. CIT.*, pág., 44.

CONCLUSIONES

Ahora con toda la información obtenida de cada una de las historias, es posible llegar a determinadas afirmaciones que se pueden obtener de la obra, que se proceden a enumerar:

Uno. El desenlace de las historias en su mayoría terminan o tienen presencia de muerte, enfermedad y/o enloquecimiento de los personajes, aspecto común en historias de fantasmas o terror, pues sin los elementos que debiliten al vivo no habría cabida para la muerte.

Dos. Al ser una obra corta, que no rebasa las 70 cuartillas incluidas las ilustraciones, podría entrar la cuestión si existe suficiente material para analizar. Sin embargo se afianza con los principios de que sea de fácil consumo y pronto olvido¹³⁸, como lo menciona Bloom en su Canon occidental y la segunda son los puntos que propone Edgar Allan Poe sobre el cuento, ya que este debe de ser de una extensión lo suficiente para dejar al lector en el punto más álgido de la trama, en una cadena ascendente y dejar ahí que el climax llegue. Por lo tanto, apegándose a la tradición romántica por dos vertientes, la temática de fantasmas y el público infantil, todos los cuentos de Melgar Gil terminan en un punto en que el desconcierto y la zozobra proponen diferentes ideas de finales, todos fatídicos.

Tres. Un factor común es que la servidumbre a pesar de tener un papel actancial siempre conocen los secretos y claves que ayudan a los protagonistas a entender mejor y solucionar las dudas que aquejen. Como es usual viven mucho tiempo dentro de una familia por lo que es normal que al servir a una misma persona, conozcan sus secretos y las historias poco agradables de la familia.

Cuatro. La ausencia de control parental o cuidado de los mismos es una situación común en toda la obra y en la literatura infantil. Tanto los estados de orfandad, abandono o encargo siempre ponen en un estado de vulnerabilidad al infante que tiene por misión sobrevivir y volverse un ser más fuerte por medio de las pruebas que se le impongan, tal y como lo desglosa Propp en su explicación sobre el folclor y la literatura. Dicho desamparo suele ser sustituido por tíos o

¹³⁸ BLOOM Harold, El canon occidental, Anagrama, España, 2011, pág., 40.

tíos abuelos. Estos se vuelven antagonistas y acompañantes muchas veces de las situaciones fantasmales por las que pasan los niños.

Cinco. Los escenarios, en la mayoría de los cuentos los eventos suceden en lugares cerrados, por lo usual casa viejas y grandes, las cuales causan temor en los personajes infantiles y en los adultos. El único relato que tiene un espacio abierto es *El fantasma de Doña Ereminda*, pues el jardín donde el fantasma entierra a su hijo cada noche, se vuelve el centro de múltiples escenas y del desenlace.

Seis. La obra de terror en sí contiene una fuerte carga didáctica que se encuentra completamente velada en los libros de terror, pues no hay mayor forma de recordarle a alguien lo que no debe de hacer por medio del miedo en su más puro estado, que se representa por medio de la figura del fantasma, o como se contextualiza en la tradición católica, el alma que pena por sus pecados cometidos en vida.

Siete. Muchos de los fantasmas funcionan como contención social, propia del miedo humano, sin embargo se rompe un tanto la tradición victoriana y se le da a la vez distintos matices a dicha aparición, juega en veces como heraldo y ayudante, que se puede ver en *A solas con el Cadáver* y *N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O*, incluso existen las situaciones donde el fantasma requiere ayuda terrenal para lograr trascender tal y como El fantasma de Doña Ereminda la muestra, el más puro estado del alma en pena.

Ocho. Los infantes de la obra, tienen tres polaridades a desarrollar: Es un actante liberador, una víctima e incluso puede llegar a cambiar el papel a victimario, esto ya en historias más modernas donde los esquemas pueden salir de la tradición victoriana del cuento de terror.

Nueve. Los fantasmas aunque algunos resultan ser agradables, ninguna de las historias es un relato cómico, todos los guiños de alegría o comicidad se borran por completo al concluir las historias. Todas tienen un manejo serio y buscan asustar o crear un miedo, como es el fin de las historias de terror. Sin importar que el género en el que se concentra sea la literatura infantil, desea no caer en la obra chiste, aquella en la que los personajes y la trama a primera vista muestran una intención de causar terror, pero termina velada o completamente diluida por otro tipo de cuestiones, como someter a personajes y fantasmas a un tratamiento

suave, donde muchas veces los niños terminan por hacerse amigos de los fantasmas.

Diez. El narratorio al que van dirigidos los cuentos se puede decir que es el infante por la categoría en la que se publica, pero ninguno de los cuentos se refiere al lector ni es explícito sobre a quién va dirigida la obra, por lo que tanto adultos como niños puede leer los relatos, dejando en claro que la literatura infantil no se limita solamente al niño sino que siempre está abierta a recibir a cualquier lector y que su madurez literaria se encuentra lista para ser demostrada. El lenguaje de la obra tiene algunos modismos, declinaciones y coloquialismos del habla castellana que podrían saltar a la lectura del infante que lo lea, sin embargo, no es un elemento que la entorpezca.

Once. Esta obra es una mirada al pasado y al presente, mezcla los elementos tradicionales de la narración oral y los adapta a las determinadas situaciones sociales e históricas a las que nuestra literatura se ve sometida. La literatura de terror y la literatura infantil son completas y complejas, por ello los cuentos sobre fantasmas que se presentan en esta colección no son la excepción, muestran la visión de una tradición española que cree en las almas en pena, aquellos seres que han dejado el mundo físico sin embargo retornan en formas distintas para que el ser humano evite o enmiende los errores cometidos por sus predecesores, además de que la voz principal que se le da al infante es un aspecto que siempre se debe de resaltar, puesto que la literatura infantil es la única que propicia este acto.

Doce. Los caracteres que presenta, junto a la ambientación y su narrativa genera un ambiente que por demás que se genere un pacto ficcional sobre que es una obra infantil, da paso a la perturbación respecto a las temáticas que maneja y el tratamiento de estas, que a fin y a cabo es la relevancia de este estudio, el análisis de las figuras espectrales y el miedo que pueden causar estas en este tipo de narrativa siempre resulta un interés para el estudio literario.

Trece. No se puede dejar de lado la tradición oral que es la base y origen de la literatura y quien ha permitido que todos los monstruos y espectros que ahora conforman la cosmogonía de la narrativa de terror se encuentren bien cimentado en nuestro imaginario colectivo y den pie a creaciones de esta índole.

El miedo es preciso y para que el humano pueda enfrentar los distintos cambios que suceden en el transcurso de su existencia, si bien el mayor miedo que existe es al cambio, la transmutación de la vida a la muerte es el móvil que da más de una justificación para que el infante se tenga que ver enfrentado a aspectos poco agradables o fuera de la protección adulta que busca que su crecimiento se vea exento de cualquier sensación o sentimiento desagradable que pudiera causarle algún problema, sin embargo como se repite, el miedo es necesario, es parte de la naturaleza y su aceptación es la asimilación del sentido de la vida.



AN EX O 2. A sol	as con el cad áve r	Ca mi no del	hér oe Mu ndo ord ina	
Sof ía tien e mie do de	aco mp aña r a su pad	re la vel aci ón de la		
	En cuen tro o con el me	nto r Su pad re la	olvi da en la cas a al ser	
Ace rca	mie nto	a la cuen		
El	dec fantasma ide	que le da a Sofia presentarse	ante	susto y pierde la
Sof ía	ofre cerl para	e un conciencia. dulce invisibi- le.	que salvarla antes de que muera por el ataque de asma	Sofia para
	Ca mi no a cas a El pad	re de Sof ía ma nej a fren	étic am ent e hast a la cas	



	AN EX O 3. Cla ra no		es ma la		no del hér oe					
Javi er visi	tan la cas	a del abu	Ca mi elo Án gel	par a pas	Mu ndo					
			mo vim ient			causante	de	los os de obj	justificarse	pero no es

En cue nt o con el me	nto r Las voc es que esc	uch a el tío Javi er den
Ace rca mie nto a la cue	va Cla ra y el tío Jav	ier entr an al des ván

Ca mi no a cas a	Cla ra es env iad a a	un inte rna do al no acat
---	---	---



ANEXO 4. Ven a cenar con mis descendientes

Viaje del héroe

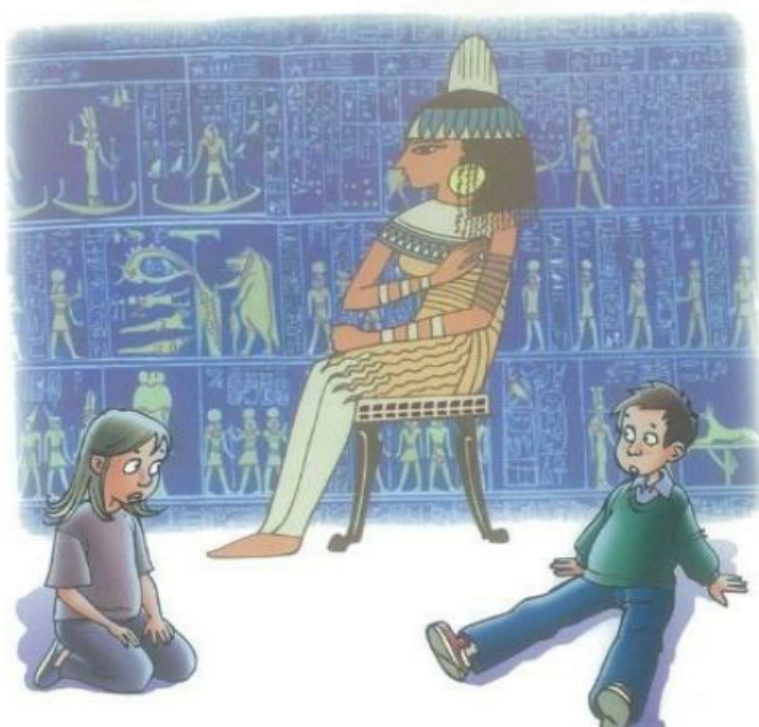
Mundo Ordín	importante.	ari o Los pad	res de Jorge	que	debe	en casa de la tía
		que dar		de	la	se esa
	Teo dor a ya que				tía no enc ontr aro n	mujer rara y en
Encuentro	entro	con el	momento			
arre gla en su toc ado r y le reg ala un	Jorge entra al cuarto de la tía Teodora, quien se dul ce viej o y dur o. recoge a Jorge para llevarlo al Chalet.	suceda nada. La sirv ient a de la tía Teo dor	El chofer de la tía Teodora			Pasar la noche sin que le
	Acercamiento	a la cueva	Jorge se dispon			
sup uest os familiar	lugares extras para unos es que cen ará n	con ello s. Jorge se da	fantasma	y		específica, por
Caminos		Jorge des pier ta al	escuch ar grit os, decide			



ANEXO 5. N-O S-O-Y H-U-M-A-N-O

Camino del héroe

	Mu ndo Or din		ari o Ma nue		l y An a son
	En cue ntr o con		el me nto r		An a le me nci
	Ace rca mie		nto a la		cue va El
ace un pta me pre nsa gun je, tas. que res- An pon- a der no sus le	inte apa resa ga . las El vel espí as ritu de con gol tact pe ado y	me nci ona que la ma dre de Ma			
	Ca mi no a cas a El telé fon o		de la cas a sue na, An a con test		a y es el pad re de Ma nue l par



ANEXO 6. El fantasma de Doña Ereminda

Camino del héroe

Mu	Lui	de
ndo	s	su
ord	que	sob
ina	da	rino
rio	a	Ale
El	car	x
tío	go	por

En	o	me
cue	con	nto
ntr	el	r
o	una	al,
en	caja	se

un
bult

tíos
,
per
o le
dic
en

de
met

que
ign
ore
esa
s
hist

Ace	nto	cue
rca	a la	va
mie		Los

sobre la historia de Doña fantasma de Doña proviene del patio, sale

Ere min da y lo que su

ala ma des ea y a su padre dis-

cutir en la sala, ella entra a su cuarto y recoge un pequeño bulto que mete en

Ca	ños	fant
mi	des	asm
no	enti	a
a	err	de
cas	a la	Do
a	caj	ña
Ale	a	Ere
x	de	min
al	met	da
sali	al	ent
r al	que	erra
jard	cad	ba
ín	a Resurrección	
entr	noc El tío Luis le quita	
e	he la caja	
sue	el y forza la ce-	

Título de cuento	Representación del fantasma	Función social.
¿Quién soy?	No se representa físicamente Se expresa por medio de posesiones y el mundo onírico.	Es un fantasma que cumple una función moral, pues Miguel se encuentra en constante lucha por evitar tener una relación de incesto con su prima.
A solas con el cadáver	Su presentación es física, se encuentra vestido y tiene conciencia del lenguaje no ha olvidado la capacidad del habla	Es un fantasma que representa una función de heraldo, busca evitar que suceda una tragedia
Clara no es mala	No se representa de manera física, sólo en voces o movimientos de objetos.	Tiene una función moral en el que orfandad semi presente de los adultos reflejada a través de los fantasmas terminó por desmoronar la autoafirmación que tiene la niña por su persona, hasta llegar al punto en que ella
Ven a cenar con mis descendientes	Se presentan de manera física, van vestidos pero no ejercen el	Es un fantasma con función moral, pues muestra de nuevo el conflicto familiar que debe de ser resuelto.

N-O S-O-YH- U-M-A-N-O	No se presenta de manera física sino que toma como ayuda de un objeto ritual como es la ouija para poder hacer su presencia. Cabe resaltar que la única característica que se da, es que no es de forma humana.	Tiene una función de heraldo, pues busca informar de las futuras acciones que están por acontecer en la familia del niño que lo contacta.
El fantasma de Doña Ere-minda.	Se presenta físicamente, va vestido, no interactúa con los seres vivos pero su capacidad de habla se ve reflejada cuando discute con el fantasma de su padre.	Este fantasma tiene una función social, pues muestra la maternidad trunca y demostrar el prejuicio de la sociedad ante una madre soltera en siglos previos al XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZPE, Evelyn y Morag Styles. Et. Al., *Lectura de imágenes: Los niños interpretan textos visuales*, Trad. María Vinós. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- ALMODÓVAR A. R. antologador, *Cuentos al amor de la lumbre. Vol. 1*, Alianza Editorial, España, 2015.
- AYALA Velasco Elisa, *El dibujo infantil como apoyo a la ilustración*. Tesis. UNAM. 2011. Impreso.
- BERTI Eduardo Comp., *Fantasmas*, Adriana Hidalgo Editorial, Argentina, 2009.
- BECQUER Gustavo Adolfo, *Leyendas de Bécquer contadas a los niños*, Adapt. Rosa Navarro Durán, Ilustr. Francesc Rovira, Edebé Editorial, España, 2010.
- BIERCE Ambrose, *Diccionario del diablo*, Alianza Editorial, Ed. Aitor Ibarrola - Armendáriz España, 2016.
- BLOCH Dorothy, “Para que la bruja no me coma”. *Fantasía y miedo de los niños al infanticidio*, Siglo Veintiuno Editores, Trad. Ma. Dolores Llega Chocán, México, 2017
- BLOOM Harold, *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, Trad. Damián Alou, Anagrama, España, 2011.
- BLOOM, Harold, Comp., *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligentes de todas las edades*, Trad. Damián Alou, Anagrama, España 2012.
- BRADBURY Ray, *The Halloween Tree*, Yearling Books, USA, 1999.
- CÁRDENAS Juan Sebastian Ed., *Libro de Fantasmas*, 451 Editores, España, 2008.
- CASAS Ana y David Rosas (EDS.), *Las mil caras del monstruo*, Eolas ediciones, España, 2018.
- CASAS Neus selección, *Relatos fantásticos*, Vicens Vives, España, 2015. CASTAÑEDA Arizmendi Hortencia Vanessa, *Explorando el concepto de la muerte en niños y niñas pre-escolares: Una experiencia con cuentos*, Tesis. UNAM. 2013. Impreso.
- CORONA Pascuala. *El pozo de los ratones y otros cuentos al calor del fogón*, Ilust. Blanca Dorantes, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.
- DEHESA Juana Inés, *Panorama de la literatura infantil y juvenil mexicana*, Amaquemecan Editorial, México, 2017.

- EGAN Kieran, *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza. Una alternativa a la enseñanza y el aprendizaje en la educación infantil y primaria*, Trad. Pablo Manzano. Ediciones Morata, S. L., España, 2008.
- ESPINO Villagran Juana Patricia, *Idea de la muerte en textos dramáticos niños (1992 – 2007)*, Tesis. UNAM. 2009. Impreso.
- FISCHER Rubén Adapt., *La Rumorosa y los aparecidos*. Ilustr. Isaac Hernández, CONAFE, México, 2016.
- GARZA Campos Arturo Ulises de la, *Criterios editoriales para la publicación de la literatura infantil en México*, Tesis, UNAM, 2006. Impreso.
- GUEL BENZU José María Editor, *Cuentos populares españoles. Volumen II*, Siruela, España, 1998.
- JIMENEZ Robles Angélica, *Los libros de la literatura infantil del aula*, Tesis, UNAM. 2011, Impreso.
- KADARÉ Ismaíl, *Esquilo*, Siruela, España, 2009, Trad. Ramón Sánchez Lizarralde y María Rocés.
- LA, Legión de las hormigas. *La legión de las hormigas: cuentos de terror de niños para niños*, Ilust. Patricia Madrigal, Editorial Jus, México, 2010.
- LAZO, Norma, *El terror en el cine y la literatura*, Editorial Paidós, México, 2004.
- LOVECRAFT H.P., *Supernatural Horror in Literature*, Ben Abramson Ed. Nueva York, 1945.
- LIZARDO, Gonzalo, *El demonio de la interpretación: Hermetismo, mito y literatura*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2017.
- LOVECRAFT H.P. “El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos”. Ed. Y Trad. Juan Antonio Molina Foix, Valdemar, España, 2010.
- LOZADA Chávez Ma. Concepción, *Literatura infantil en México*, Tesis, UNAM, 1997. Impreso.
- LLUCH Enric. *El fantasma*, Ilust. Rodrigo Luján. Colección: El baúl de los Monstruos, Algar Editorial, España, 2010.
- MARTÍN Pérez Álvaro (selecc.), *Enigmas y misterios de Madrid*, Editorial Almuzara, España, 2018.
- MELGAR Gil Luis Tomás. “Biografía”, www.compartelibros.com, España, 2010.
<http://www.compartelibros.com/autor/luis-tomas-melgar-gil/1>

- MELGAR Gil Tomás Luis. *Mis terribles fantasmas*, Ilust. José Luis Tellería, Editorial Libsa/ Diana, España 2001.
- MOLIST Pep, *Dentro del espejo. La literatura infantil y juvenil contada a los adultos*, Grao, España, 2008.
- MORALES, Veyra Gloria y Cristina Saldaña Fernandez. Adapt., *Manantial de recuerdos*, Ilust. Ruth Araceli Rodriguez, CONSEJO NACIONAL DE FOMENTO EDUCATIVO, Dirección de Medios y Publicaciones, México, 2000.
- NAHLE Ortiz María Eugenia, *Para leerte mejor: Una lectura al texto y la imagen en 10 versiones modernas de Caperucita Roja*, Tesis, UAZ, 2014. Impreso.
- NAVA Bouchaín Francisco, *La ilustración y el diseño de libros para niños*, Tesis, UNAM, 1995. Impreso.
- NIETO Omar, *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno*, Tesi, UNAM, 2007, Impreso.
- NIKOLAIEVJA María, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, Trad. Ignacio Padilla, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- OBIOLS Suari Núria, *Mirando Cuentos. Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, LAERTES, España, 2004.
- OROZCO De la Cruz Mariana, *Ilustraciones para un cuento infantil*. Tesis. UNAM. 2000, Impreso.
- OROZCO López María Teresa, *Narrativa para primeros lectores en México, 2003 – 2008: características, teoría y uso de la ficción*, Tesis, UAZ, 2014, Impreso.
- PLATA Rosas Luis Javier, *La ciencia y los monstruos. Todo lo que la ciencia tiene para decir sobre zombis, vampiros, brujas y otros seres horripilantes*, Siglo Veintiuno Editores, Argentina, 2017.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Cátedra, España, 1º edición 2015.
- PATTE Geneviève, *¿Qué los hace leer así? Los niños, la lectura y las bibliotecas*, Trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- PEDROZA José Manuel, *Antropologías del miedo. Vampiros, Sacamantecas, Locos, enterrados vivos y otras pesadillas sin razón*, CALAMBUR Editorial, España, 2008.
- PENZOLDT P, *The supernatural in Fiction*, Humanities Press, USA, 1965.
- PEÑA Luis de la, Adapt. *¿No será puro cuento...? Relatos de tradición oral*, Ilust. Eduardo Enríquez Rocha, CONAFE, México, 2016.

- PERRAULT Charles, *Cuentos*. Ilustr. Staal y Rackham, Prólogo María Edmée Álvarez, Porrúa, México, 2000.
- PETIT Michèle, *El arte de la lectura en tiempo de crisis*, Océano, Trad. Diana Luz Sánchez, México, 2008.
- PROPP Vladimir, *Folklor y realidad: Tres ensayos sobre el folklor*, Trad. Ricardo San Vicentes, Alianza Editorial, México, 2007.
- PROPP Vladimir, *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral, AKAL, México, 2014.
- PROP Vladimir, *Raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arancibia, Colofón, México, 2008.
- ROAS David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, España, 2011.
- ROBLEDO Honorio y Alfredo Delgado, *El niño y la Muerte*, Ed. Margarita de Orellana, Libros del Alba, México, 2015.
- ROMERO Girón Mónica Karla. *The Wather Babies, ejemplo de la literatura infantil de la época victoriana*, Tesis, UNAM, 2006, Impreso.
- TERCERO Andrade Jael, *Contracorriente: Novela maravillosa en la España del realismo social (1951-1968)*, Tesis, UNAM, 2013, Impreso.
- TODOROV Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Trad. Silvia Delpy. Ediciones Coyoacán, México, 2009.
- TÜRIN Joëlle, *Los grandes libros para los más pequeños*, Trad. Rafael Segovia Albán, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- VOGLER Christopher, *El viaje del escritor*, Editorial MA NON TROPPO, España, 2002.
- VIGOTSKY Lev S, *La imaginación y el arte en la infancia: Ensayo psicológico*, Trad. David A. Rincón Pérez, Ediciones Coyoacán, México, 2011.
- VISUET Elizalde Cesar Rodrigo, *Los elementos “sobrenaturales” en los cuentos para niños de Francisco Hinojosa*, Tesis, UNAM, 2005. Impreso.
- YÉBENES Escardó Zenia, *Los espíritus y sus mundos. Locura y subjetividad en el México moderno y contemporáneo*, Gedisa Editorial, México, 2014.