

# El (neo)miedo uruguayo

*Álvaro Lema Mosca*

## Resumen:

El miedo como tema en la literatura uruguaya tiene una particularidad: aparece esporádicamente en varios autores y pareciera que los pocos dedicados plenamente al género están condenados al anonimato. Paralelamente, no hay trabajos críticos que se ocupen cabalmente del tema, diferenciándolo de otros géneros como el fantástico o la ciencia ficción. A partir de una categorización teórica del miedo se analizan distintos textos de escritores jóvenes para evidenciar cómo puede trabajarse la misma temática de diferentes maneras y confirmar que hasta en nuestros días el miedo es motivo de escritura en el Uruguay.

PALABRAS CLAVE: miedo – horror – literatura uruguaya

## Uruguayan Neo-fear

### Abstract:

Fear as a topic in Uruguayan literature exhibits a special feature: it appears sporadically in works by various authors, and those who have worked on it are sentenced to anonymity. Furthermore, there are no works that deal with it fully, differentiating it from other genres such as fantasy or science fiction. On the basis of a theoretical categorization of fear, different texts by young writers are analyzed in order to demonstrate how the same theme can be worked on in different manners and how fear is a writing motive in present-day Uruguay.

KEY WORDS: fear – horror – Uruguayan literature

RECIBIDO: 04/10/2015  
APROBADO: 17/11/2015

### Álvaro Lema Mosca

lemamosca@gmail.com

Profesor de Literatura (IPA) y licenciado en Comunicación (UdelaR). Ha publicado poesía, narrativa e investigación, tanto en su país como en el exterior.



Álvaro Lema

El miedo como tema en la literatura es tan antiguo como la literatura misma. Y el caso uruguayo no escapa a esa realidad. Hay en su historia un sinfín de autores consagrados que han trabajado el tema, aunque en la mayoría de los casos no pase de uno o dos textos, como si el miedo fuera cosa para especialistas. Y quizás lo sea. Muchos otros, en cambio, no ingresaron al canon y sus nombres apenas son mencionados entre los críticos, los reseñistas y los profesores.

El terror, muchas veces definido del mismo modo que lo fantástico, supone otra utilización de los elementos discursivos, ya que no siempre es necesario que existan seres sobrenaturales o fenómenos paranormales para generar miedo. Una característica distintiva, que ya señalaba Lovecraft (1999), es la creación de una atmósfera particular, donde aparecen fuerzas desconocidas y lo natural se vuelve difuso. De allí la importancia de hablar, siguiendo a Rafael Llopis (2013), de un género del miedo y no del terror. En ese sentido, el miedo como tema engloba a todos los textos que cumplen con determinadas características, mientras que hablar de terror restringe el campo de estudio a ciertos elementos que dejan de lado otros componentes fundamentales.

El miedo en tanto emoción fundante se liga al hombre desde el origen de la humanidad, porque

representa la restricción, el límite, el obstáculo que no puede cruzarse. Es en cierta forma y a lo largo de la historia, la ley que nos rige, que nos prohíbe y que en contrapartida nos abre el camino por el cual sí debemos andar. Es un principio que gobierna la vida humana porque en cierta forma atenta contra esta.

Es así que la temática variada del relato de miedo gira en torno a lo que Rudolph Otto (2005) ha llamado «lo numinoso», es decir, el complejo de emociones que son la base de la creencia mitológica desde la que se desprende el miedo y todas sus variantes. Desde allí, desde el origen, del mito y la leyenda, es desde donde brota la turbación porque significa un desconocimiento de aquello que se *era* antes. El *déjà vu*, lo siniestro que surge de lo que es inconscientemente familiar. Desde allí también el miedo se ha impuesto al hombre como una regla, como un castigo, que los antiguos adjudicaban a los dioses (Deimos: Terror; Fobos: Miedo) y que desde entonces mantiene una vinculación directa con la religión y el poder. Y como el ser humano es el único animal que anticipa su muerte y le teme, el miedo gira siempre en torno a la duración de la vida. Como señala Martínez de Mingo: «[...] la creación de una atmósfera, de un clima inquietante y la aparición de un suceso sorprendente, que no tiene explicación inmediata ni alcanzable desde la razón [...] tiene que

estar relacionado con algo esencial para el ser humano, con la pérdida o puesta en peligro de [...] la vida». (Martínez de Mingo, 2004: 20).

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

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

### El miedo y sus categorías

Si lo fantástico supone siempre una relación de alteridad, una diferenciación entre el hombre y el sujeto sobrenatural, el miedo es, en cambio, una cuestión de individualidad. Lo fantástico ejerce un movimiento centrípeto dirigido hacia el sujeto, mientras que el miedo ocurre a la inversa: se expande y crece desde el centro hacia la periferia. En tanto emoción, responde a lo que ocurre en la interioridad del hombre y no implica una clasificación de niveles sino una reacción ante la situación presentada. De ese modo, el miedo admite distintas categorías de acuerdo a las acciones frente al elemento atemorizante.<sup>1</sup>

El *terror* es la primera de ellas y se caracteriza por provocar una reacción claramente definida. La RAE lo define como un «miedo muy intenso» y es un término latino que refiere a la guerra y a «la retirada», por tanto a la negación del objeto (Hamed).

En el cuento «Dominación» de Martín Bentancor<sup>2</sup> (Canelones, 1979), el miedo se provoca a partir de una serie de episodios inexplicables narrados con una técnica precisa que aumenta el suspenso a medida que se torna más misteriosa la historia. Una familia de campo es amenazada por el propietario

para que abandonen el lugar. El padre de familia se niega pues lo siente suyo por herencia. Cosas extrañas comienzan a suceder en la casa: el mate desaparece de su lugar habitual y es encontrado sobre un poste, la ropa de las visitas aparece destrozada, la cocina es atacada misteriosamente como por un huracán, la niña pequeña se detiene en el brocal del aljibe inconsciente de lo que está haciendo.

Una vecina les advierte sobre aquello que los protagonistas se niegan a ver: «Está clarísimo lo que pasa, dijo, les están haciendo un daño, mujer, dijo Macías. Doña Encarnación lo ignoró. El mate que desapareció, la ropa cortada, las cosas rotas, enumeró la mujer, y ahora lo de la niña. Es un daño, concluyó» (Bentancor, 2012: 38).

Lo ominoso aparece entonces en lo que puede provocar la maldad de los otros. «¿No me vas a decir que crees en esas cosas, Lidoro?», le pregunta otro de los personajes. A la familia le cuesta comprender que alguien les pueda hacer «un daño», pero entienden que es necesario buscar una solución. Rápidamente aparece el nombre: «un tal Avellanes», un curandero que vive como a veinte kilómetros. Hacia allí se dirige Lidoro, el padre de familia, en un viaje que comienza al anochecer y que comporta todos los elementos simbólicos: la soledad, el peligro, la amenaza latente, la preocupación, la incertidumbre y la transformación. El hombre que viaja en busca del curandero/brujo es uno diferente al hombre que regresa a su hogar con la solución. Esa mutación que recuerda la catábasis no lo aleja, sin embargo, del miedo. De regreso a su casa, con el curandero viajando a su lado, recibe una explicación de su mal:

Cuando dejaron atrás el tupido monte de eucaliptus de Paso del Bote, Avellanes, que se había rezagado varios metros, alcanzó a Lidoro y le habló. La dominación, dijo, se logra con una vara de cina cina. Por las cosas que me contaste, el brujo que te está dominando el rancho hizo las cosas muy bien. Lidoro asintió sintiéndose un imbécil. ¿Y qué es eso de la dominación?, preguntó. Controla la voluntad de una persona como si fuera un esclavo o un muñeco de fanteche, dijo Avellanes. (Bentancor, 2012: 42).

El miedo sigue creciendo a medida que avanza la historia y la llegada a la casa se materializa con un silencio anormal y el descubrimiento de un caballo descuartizado en la entrada. Las pruebas funcionan como elementos fundamentales para la historia (y son recurrentes en este tipo de narración) pues confirman la presencia de algo sobrenatural que es, a primera



Horacio Cavallo

instancia, negado. Sin las pruebas, los personajes jamás buscarían una solución pues ni siquiera se convencerían de que algo de esas características ocurre. Así que el curandero revisa la casa y en efecto encuentra la causa del mal. Pero la escena es tan extraña para los que la miran, que la narración ahonda en sus estados emocionales como confirmación del devenir de la historia: «Muy despacio, como si los pies estuvieran pegados a la tierra, Avellanes avanzó hacia el grupo de personas que comenzaban a pasar del asombro al miedo ante aquel espectáculo. Rosa dio un paso atrás mientras Albita intensificaba el llanto y Lidoro, que era el que estaba más cerca del curandero, se cuadró como un muro delante de los suyos» (Bentancor, 2012: 44).

El miedo paraliza a los que no están preparados para enfrentarlo. La negación se combate con la presencia de los entendidos, de los capacitados para luchar con lo desconocido y volver las cosas a su cauce de normalidad. Es necesaria la participación del curandero, del brujo, del gurú, del sacerdote, de la vidente. Solo ellos son capaces de ahondar en los espacios vedados a los hombres comunes.

Otra de las categorías del miedo es la *repulsión*. En este caso, lo ominoso nace de la perversión humana que encuentra su correlato material en el accionar de los personajes. En el cuento «La confesión del

gambusino»,<sup>3</sup> de Gerardo Bloomerfield<sup>4</sup> (Montevideo, 1975), un narrador protagonista exiliado en México cuenta cómo emprende un viaje hacia una casa abandonada en la que permanece oculto un tesoro. La «casa verde», lugar donde se esconde el tesoro, cuenta con una leyenda sobre sus espaldas: antaño fue una clínica de abortos donde ahora reside un Egún,<sup>5</sup> un «demonio sin forma... [que] no tiene cuerpo, no tiene alma y cuando ve el mero odio flotando, le da forma y se mete adentro para poder bajarse a este mundo sin dejar de vivir en el otro». Por esta razón la casa está abandonada y todo el que entra allí corre riesgo de vida. El protagonista es informado sobre cómo actuar una vez dentro: no debe asustarse ante nada, debe dejar afuera todo odio o rencor pasados y no cerrar jamás los ojos, «porque al que cierra los ojos, el Egún se lo bebe».

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



Gerardo Bloomerfield

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

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

Pero lo peor es su voz, «de una textura indescriptiblemente horrenda, con un acento rarísimo, levemente comprensible». A través de esa voz, el protagonista y los lectores nos enteramos que a cambio del botín, el Egún exige tres cuerpos vivos para devorar. Un par de líneas más adelante, el narrador se entera que todo aquello es una trampa y él es el tercer pago de la deuda. Pero las cosas no salen como estaban planeadas y el hombre logra escapar.

Sin embargo, cuando la historia parece llegar a su fin, da una vuelta de tuerca y lo que hasta ahora había sido motivo generador del miedo (la casa abandonada, la figura monstruosa y asesina) da paso al elemento *gore*,<sup>6</sup> que no busca el terror sino la repulsión. El hombre ha quedado obsesionado con la figura bestial y la posibilidad de hacerse millonario, de «dejar de ser un ilegal, un paria y vivir donde se me antojara». Es así que rapta a los tres hijos de su vecina y los lleva a la «casa verde» como ofrenda. Una nueva mitopoiesis que exige el sacrificio de los inocentes, un ritual que da vida a lo extraño, lo numinoso, y que retrocede a los orígenes de la humanidad.

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

El pacto no se cumple. La bestia no está satisfecha y parece conocer de antemano aquel dato porque no ha tocado a las otras dos víctimas. El protagonista huye (otra vez) y permanece oculto en diferentes lugares.

Como ha señalado J. P. Sartre (2005), hay dos respuestas frente al miedo: la parálisis (el desmayo) y la huida. En la primera se aniquila el miedo momentáneamente al apagarse la conciencia; en la segunda se niega el peligro, no con la conciencia sino con todo el cuerpo. El relato que nos llega a los lectores es la confesión que hace al cura de una parroquia. Foucault (1987) ha demostrado que la confesión es en la época moderna «una de las técnicas más altamente valoradas para producir lo verdadero», que se cimienta en el examen analítico de uno mismo, materializado en el discurso, en lo que se dice. Y en esa confesión aparece lo siniestro que se vuelve misteriosamente familiar. El hombre se muestra arrepentido no por los hechos sanguinarios, no por los sacrificios sino por no haberlos cumplido con eficacia. Su castigo estriba en no haber prevenido la muerte del más pequeño que dejó obsoleto el pacto. El espanto nace pues de la frialdad con la que es relatado el ritual, la objetividad con la que se genera tanto rechazo, el morbo que, no obstante, encanta porque es una sensación naturalmente reprimida. Lo *unheimlich* que deviene *heimlich*.

Otra de las categorías del miedo, el *extrañamiento*, supone la creación de una atmósfera particular que a partir de una sucesión de hechos (o al menos un suceso que tiene sus consecuencias directas) se vuelve anormal tanto para los personajes como para el lector. Sin embargo, la narrativa contemporánea se diferencia de la producida por los primeros maestros del género en que no es una prioridad explicar la razón o el origen de esa extrañeza. Lo diferente, lo anómalo, se asume como una posibilidad del mundo y en algunos casos se vive, incluso, con aceptación.

En la nouvelle *Malas tierras*, de Sebastián Pedrozo<sup>7</sup> (Montevideo, 1977), nos enfrentamos al

extrañamiento que supone el lugar en la historia. El joven protagonista vive en «el norte» y con el paso del tiempo va entendiendo que ese es un lugar maldito. La bruja del barrio se lo advierte: «Me lo ha dicho, en sueños, o borracho. Pero me lo confesó, mientras me decía que me salvara, que me fuera del norte. Insistió en la mala energía de la tierra, que estaba seca, muerta. Nada puro crecería en el barrio. Jamás» (Pedrozo, 2012: 17).

El *locus* se carga de episodios particulares que van de la violencia al dramatismo, pasando por el sexo, la amistad y el amor, diferenciados por el tiempo en el que ocurrieron y el recuerdo que el narrador-protagonista tiene de ellos. La distancia entre los hechos y su posterior narración es lo que marca la transición entre aquello que era familiar y que, con el pasar de los años, se concibe como extraño. La rareza, lo insólito, lo salvaje, acompañan los recuerdos de vivencias anteriores que suenan a amenaza para esos jóvenes prisioneros de una tierra condenada. «Camilo me abraza y retoma el llanto. Luego suspira. Pero no me besa. *Qué lugar horrible es este, Marcos, dice. Campo, bosta, calles inundadas, no te quedés acá, agrega. Hay que irse, ya está, no importa*» (Pedrozo, 2012: 15).

En ese extrañamiento que pertenece al lugar y se respira en el aire, el miedo se materializa corporalmente en el protagonista y sus amigos. Sus cuerpos se escriben con «sustancias creadas para corroer el alma», con erecciones dolorosas, con vómitos sorprendidos, con golpes llenos de sangre, con mierda que chorrea por el pantalón. El dolor es constante porque el miedo es constante.

La tierra y sus rarezas se materializan en los delitos que cometen «los salvajes», en los dichos enigmáticos de la bruja, en su presencia en el barrio, siempre oculta en su casa, en los cadáveres de los caballos, en la violencia con que las personas se comunican. Como todo malditismo, ese lugar de tierra yerma debe extinguirse para resurgir. Pero entre tanto extrañamiento, no hay lugar para el cuestionamiento. El narrador-protagonista sabe que su vida (o al menos su cordura) corre peligro allí y eso lo atemoriza, pero nunca se cuestiona sobre el carácter irracional de los sucesos a los que se enfrenta con el paso de los años.

En el cuento «La niña que convocaba a las gaviotas» de Horacio Cavallo<sup>8</sup> (Montevideo, 1977), los hechos de unas vacaciones en la playa plantean un tipo de extrañamiento que también requiere del paso del tiempo para poder ser narrado. «Ahora lo que quiero es escribirlo», dice el incipit del relato.

Una familia que veranea en Marindia se encuentra, una tarde, con una niña que parece estar sola en la playa y además parece ser muda. El hijo de la familia entabla con ella una relación de amistad,



Sebastián Pedrozo

porque esa niña le intriga y le asusta a la vez. Su comportamiento resulta totalmente extraño para el niño: el silencio, la ausencia de hambre y por ende la falta de alimentación, la apacibilidad de su conducta, su relación con los animales, la capacidad de asustarlo: «No sé por qué di un paso atrás. Algo intuí en el aire. Quizás fue el miedo. Alguna de esas cosas que me obligaron a volver veinte años después a esta misma playa».

Evidentemente, en este caso sí hay al menos una reacción ante eso que se muestra anormal. La niña tiene la capacidad de revivir animales, las gaviotas se le trepan a los brazos y no hay ningún adulto en la playa que vele por ella. Su aparición trae consecuencias: la desconfianza de los padres, el desconcierto del niño, una ola de peces muertos, la enfermedad de Susana, hermana del protagonista.

En un episodio donde Susana se descompone y los padres están ausentes, la figura de la niña muda alcanza la plenitud del extrañamiento:

Susana estaba quieta. Tan quieta que empecé a llorar mirándole los ojos, la boca entreabierta. No sé si tuvo que ver la niña entrando en la pieza pero entonces sentí un silencio que no he vuelto a escuchar, un silencio demasiado hondo, como si yo mismo hubiera salido de mi cuerpo. [...] No abrí los ojos en ningún momento. Sin embargo, estoy seguro de haber escuchado una voz que no se correspondía con la niña, que unas veces era de mujer y otras grave, como la de un hombre adulto. Eran palabras, frases cortas que no significaban nada pero que

de cualquier manera parecían guardar una relación fonética, que se repetían alternando el tono y sobresalían por sobre el silencio. (Cavallo, 2012:56).

Aquí no es el lugar sino la presencia de una figura determinada la generadora del extrañamiento y en ella recae todo el peso de las anomalías que caracterizan a este tipo de miedo. Un miedo que no necesariamente se presenta como tal pero que viene acompañado de los elementos típicos del género: el silencio, el presagio, la maldad latente, el desenlace trágico, la presencia casi constante de la muerte.

En este tipo de categoría la relación *heimlich/unheimlich* alcanza, probablemente, su punto más estrecho, pues los límites entre lo desconocido y lo familiar parecen confundirse continuamente. El extrañamiento exige siempre la eliminación, la huida o la desaparición. No hay posibilidad para la eternidad en lo extraño. Por eso el destino de la niña que convocaba a las gaviotas es, veinte años después, incierto.

Jorge Olivera (2005) asegura que el extrañamiento es uno de los modos en que se manifiesta el miedo en la literatura uruguaya, vinculado a los silencios del texto e identificado, sobre todo, con aquellos escritores que entrarían en la categoría de «raros» definida por Ángel Rama. El extrañamiento, como las otras categorías aquí trabajadas, tiene sus propias características. En su terreno es donde suelen confundirse frecuentemente la literatura fantástica con el miedo y los límites pueden ser confusos y riesgosos. Profundizar en eso es imposible en este trabajo.

### La necesidad de algo más

Se ha pretendido demostrar, en base a un esquema de categorización que solo busca ejemplificar con textos contemporáneos, que el miedo como tema adquiere diferentes maneras de ser tratado. Está claro que esto merece un estudio mayor donde se tome en cuenta un espectro más amplio de escritores. Son muchos en Uruguay los que han trabajado este tema y sus nombres han pasado al olvido. Si el miedo es una temática infrecuente en la literatura uruguaya, eso no impide que se haya tratado, a lo largo de ya varias décadas, de diversas maneras.

Diferentes formas de encarar lo que llamo una narratología del miedo pueden ejemplificarse con textos uruguayos. La creación de una atmósfera particular, el dibujo de determinados personajes, los devenires de ciertos fenómenos, la evolución del suspenso y el uso de un lenguaje particular son algunos de los componentes de esa narratología. Aquí se ha mostrado sucintamente

cómo funciona en cuatro escritores contemporáneos y en textos disímiles. Sin embargo, todos presentan factores comunes: la presencia de lo *numinoso*, la relación transformante *heimlich-unheimlich*, las consecuencias del miedo en los personajes y su importancia en la historia. Ya sea a través de la negación de aquello que atemoriza, de la seductora repugnancia que provoca su carácter morboso o del extrañamiento que provoca, el miedo está presente como tema. Y es un tema condicionante del estilo: se requiere cumplir con ciertas normas para escribir sobre el miedo. Quedan por analizar otras dos formas de encarar: el horror, que presenta siempre una fascinación con aquello que asusta, y el silencio, más difícil de encontrar pero generalmente mucho más inquietante. Sin embargo, más allá de los intentos por trazar posibles líneas de análisis aún no es suficiente. Es necesario un trabajo que recopile, sistematice, diferencie y dé cuenta de lo escrito. Para ello es necesario prestar atención a un tema que parece continuarse a su manera sin que muchos lo adviertan.

## Notas

<sup>1</sup> Reconozco cinco de ellas: el *horror*, el *terror*, la *repulsión*, el *extrañamiento* y el *silencio*.

<sup>2</sup> Ha publicado los libros *Procesión* (2009), *El despenador* (2010), *La redacción* (2010), *El aire de Sodoma* (2012), *Vida y muerte del sargento poeta* (2013), *El inglés* (2015), entre otros.

<sup>3</sup> Término mexicano para distinguir a los mineros y buscadores de oro y otros metales preciosos.

<sup>4</sup> Publicó casi una decena de libros: *Dormirás con la luz encendida* (1998), *Cual retazo del infierno* (1999), *Carroña serás* (2001), *Cadaverina flúo* (2004), entre otros, todos pertenecientes al *gore*, tipo de relato que se apoya en la violencia desmedida y la mutilación del cuerpo humano desde las que nace el miedo, fuertemente ligado al morbo y el voyeurismo.

<sup>5</sup> Los *egún*, *eggún* o *egungún* son para la mitología Yoruba los espíritus de los antepasados que deben ser ofrendados en las ceremonias de Osha-Ifá, de fundamental importancia para ciertas civilizaciones que creen que de allí nacen los santos.

<sup>6</sup> Stephen King (1981) distingue tres niveles en los que se manifiestan las historias del género: a) el terror, b) el horror y c) la repulsión. Este último es el nivel más bajo y se caracteriza por la predominancia de elementos desagradables que se emparentan con los actos reflejos y los trucos de parte del narrador para generar un estado de rechazo en el lector. Con este nivel se relacionan mejor las historias de Bloomerfield.

<sup>7</sup> Reconocido escritor de libros infantiles, ha publicado también *Hotel Cabildo* (2011), *Malas tierras* (2012), *La novia del incendiario* (2014), *Gualicho* (2014), *Los demonios* (2015).

<sup>8</sup> Publicó, entre otros, *El revés asombrado de la ocarina* (2006), *Oso de trapo* (2008), *Fabril* (2010), *Descendencia* (2012), *Invencción tardía* (2015).

## Bibliografía

- BENTANCOR, Martín (2012). «Dominación», en AA.VV. *Sobrenatural*. Montevideo: Estuario Editora.
- BLOOMERFIELD, Gerardo (2004). *Cadaverina flúo*. Montevideo: s/d.
- CAVALLO, Horacio (2012). «La niña que convocaba a las gaviotas», en AA.VV. *Sobrenatural*. Montevideo: Estuario Editora.
- FOUCAULT, Michel (1987). *Historia de la sexualidad*. 1: «La voluntad de saber». México: Siglo XXI Ed.
- FREUD, Sigmund (1999). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HAMED, Amir (2007). *Mal y neomal. Rudimentos de Geoidiocia*. Montevideo: Amuleto.
- KING, Stephen (1981). *Danse macabre*. Nueva York: Everest House.
- LLOPIS, Rafael (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Alianza.
- LOVECRAFT, Howard P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2004). *Miedo y literatura*. Buenos Aires: Edaf.
- OLIVERA, Jorge (2005). «El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa», en *Anales de literatura hispanoamericana*, N.º 35. Montevideo.
- OTTO, Rudolf (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- PEDROZO, Sebastián (2013). *Malas tierras*. Montevideo: La Propia Cartonera.
- SARTRE, Jean Paul (2005). *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza Editorial.

# Las sombras de la neonovela negra uruguaya

Lucio Galizzi

## Resumen:

En este trabajo se analiza cómo se aplican las características de la neonovela negra y sus particulares modificaciones en dos casos recientes: *El silencio de las sombras* de Álvaro Lema Mosca y *Más allá de las sombras* de Nicolás Brupbacher. Ambas novelas cuentan con similitudes que posibilitan un análisis comparativo como reflejo de lo que ocurre con la novela negra en el Uruguay contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: novela negra – sombras – misterio

## The shadows of the Uruguayan black neonovel

### Abstract:

This work analyzes how the characteristics of the black neonovel are applied and their particular modifications in two recent instances: *El silencio de las sombras* by Álvaro Lema Mosca and *Más allá de las sombras* by Nicolás Brupbacher. These novels exhibit similarities that enable comparative analysis as a reflection of developments regarding black novels in contemporary Uruguay.

KEY WORDS: black novel – shadows – mystery

RECIBIDO: 23/9/2015

APROBADO: 22/11/2015

### Lucio Galizzi

lucioagalizzi@gmail.com

Licenciado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha colaborado con suplementos culturales de Buenos Aires, Córdoba, Rosario y Montevideo.