

Citación bibliográfica: DIAMANTINO, Jesús Fernando. «Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 15-31. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.01>

Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena

Representations of the monstrous and the fantastic horror in the chilean narrative

JESÚS FERNANDO DIAMANTINO
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

jesus.diamantino@uai.cl

 <https://orcid.org/0000-0001-5666-3792>

Fecha de recepción: 07/02/2021

Fecha de aceptación: 31/03/2021

Resumen

En el siguiente trabajo se examinan las representaciones de lo monstruoso en la narrativa fantástica chilena, particularmente en el formato cuento. Para ello se propone un análisis temático e histórico de esta vertiente desde el romanticismo político hasta la literatura reciente, siempre desde una mirada general pero enmarcada en una matriz de sentido fundada en el terror como manifestación estética. El estudio se fundamenta a través del análisis de las transgresiones del terror sobrenatural y las implicancias políticas y sociales que inciden en el sistema de representación chileno. Lo anterior con el propósito de reactualizar el canon nacional más allá del dominio mimético.

Palabras clave: narrativa fantástica; monstruoso; transgresiones; terror literario.

Abstract

The following work examines the representations of the monstrous in Chilean fantastic narrative, particularly in the short story format. For this purpose, a thematic and historical analysis of this aspect is proposed from political romanticism to recent literature, always from a general perspective but framed in a matrix of meaning based on terror as an aesthetic manifestation. The study is based on the analysis of the transgressions of supernatural terror and the political and social implications that affect the Chilean system

© 2022 Jesús Fernando Diamantino



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

of representation. The foregoing with the purpose of updating the national canon beyond the mimetic domain.

Keywords: fantastic narrative; monstrous; transgressions; literary terror.

Financiación: Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093648-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ FEDER «Una manera de hacer Europa» - *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*.

Preludio sobre lo fantástico y el terror como categoría estética

Uno de los principales problemas al abordar lo fantástico como género o categoría estética, es delimitar sus propiedades internas y sus alcances en el universo extratextual. La amplitud temática y la variabilidad de la representación fantástica, junto con las diversas propuestas de la crítica, imposibilitan la simplificación teórica. No obstante, sí podemos determinar ciertas características que legitiman, hasta cierto punto, una sistematización de lo que podríamos denominar género 'fantástico'. Entre estas, se encuentra la escenificación de un escenario real y atingente con la experiencia del receptor (Ferrerías 21); dicho plano de identificación servirá para desmontar las creencias empíricas y cognoscitivas del lector. Sumado a esto, lo fantástico supone una oposición entre dos planos significantes disímiles: uno amparado por la razón y el otro por una lógica incomprensible. Esta confrontación se produce a partir de la irrupción de lo sobrenatural como un desajuste en el marco de representatividad, así como apunta Rosalba Campra:

En la literatura el extrañamiento [...] es irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de causalidad [...] la transgresión de fronteras en el nivel semántico caracterizó lo fantástico clásico. La mayoría de los textos que adjudicamos a este género en el siglo pasado y en la primera mitad del siglo xx, deben su inclusión a la presencia de vampiros, fantasmas, dobles y seres diabólicos, casi todos dotados de las más interesantes perversiones. Hoy, por lo general, esa variedad de lo fantástico se expresa casi exclusivamente en las formas –más o menos innovadoras, más o menos adocenadas– del cine y la historieta (133,135).

La afirmación de Campra nos permite reflexionar sobre la atingencia del terror (miedo o pavor) como esencia de la ruptura sobrenatural en la retórica fantástica, o más precisamente, nos lleva a preguntarnos si el terror es o no una condición *sine qua non* de lo fantástico. Si nos abanderamos por la primera opción, deberíamos aceptar el campo limitante propuesto por Todorov, el cual restringe el desarrollo de la literatura fantástica hasta el siglo XIX, pues el auge del psicoanálisis reemplazaría el potencial simbólico del género. La segunda alternativa, por la cual optamos en la

presente investigación, nos hace suponer que el miedo o el terror, desde un punto de vista estético, es transversal a todos los planos de representación ficcional, pero reconocemos que lo fantástico es el campo de acción más común y propicio para dichos recursos.

Para muchos críticos, el terror se define a partir de su efecto receptivo, siendo el miedo una experiencia natural y hasta objetivable en algunos casos. La forma terrorífica es en sí misma un recipiente de contenido: un discurso que ofrece la experiencia estética de la revelación, aquella que es capaz de extenderse hasta el plano extratextual. De esta manera, según Miguel Carrera, «el terror nos pone ante un más allá, pero no de la existencia o el universo, sino del dique que nos separa de lo desagradable de este mundo y nosotros mismos: una parcela oscura y amenazante, contraria a la razón, la moral y el buen gusto, que sepultamos bajo tabúes y hacemos como si no existiera» (78).

Desde nuestro punto de vista, el terror se caracteriza por la presencia de una amenaza que viola la arquitectura racional y desdibuja la identidad del sujeto, vulnerando a los personajes y estableciendo un punto de conexión con la realidad del lector. Y es por ello que de forma más o menos frecuente, el terror se adhiere a lo fantástico como un parásito que potencia la fractura con el mundo real. Entonces, la gran diferencia entre el terror y lo fantástico, radica en que el primero se define como un componente discursivo y el segundo, como una vertiente genérica. Ciertos rasgos de lo fantástico admiten la permeabilidad de lo terrorífico. Por ejemplo, la escenificación de un mundo coherente con la realidad extratextual, la cual está sujeta a diversas modelaciones contextuales (sociales, científicas, políticas, etc.). En este sentido, el objetivo de lo fantástico, según David Roas, es «desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas [...] cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitido» (35).

Dicho lo anterior, es fundamental precisar dos categorías esenciales para el abordaje de lo terror en el ámbito artístico¹, las cuales no se relacionan necesariamente con el pavor como efecto receptivo, sino con la construcción conceptual de lo terrorífico². La primera es el *terror sustancial o realista*, el cual engloba a aquellas fic-

1. Para un mayor ahondamiento de estas propuestas teóricas, revisar Diamantino, Jesús. «Fronteras de la alteridad. Lo fantástico y sus límites». Ed. Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros. *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015. 15-25; y Diamantino, Jesús. «Transgresiones de la realidad: aproximaciones al cuento de terror chileno moderno (1950-1960)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32, (2019): 17-28.

2. El teórico español, David Roas, en su indispensable libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* propone también dos categorías para explicar la relación entre el miedo y lo fantástico: el miedo físico o emocional y el miedo metafísico. El primero se relaciona directamente con el temor a la muerte y lo físicamente pavoroso, el cual tiene como principal función atemorizar a los receptores a través de dispositivos naturales: asesinos, ataques de

ciones en donde la amenaza se configura en un escenario completamente mimético, reconocible para los receptores según los parámetros de la lógica. En estas obras lo amenazante se manifiesta como una extensión hiperbólica del dominio de la naturaleza, el sentimiento de inseguridad ante la tecnología y la pérdida de la cordura. Por ejemplo: el acecho de asesinos seriales, las ficciones apocalípticas que involucran desastres biológicos o el descontrol de situaciones cotidianas («The tell-tale heart», de Edgar Allan Poe; «The end of the world as we know it», de Dale Bailey o *Cujo*, de Stephen King). Y la segunda, es el *terror sobrenatural*, unidad que engloba a todas aquellas obras en donde el eje articulador es una amenaza extraña que carece de explicación racional, desestabilizando así de forma más evidente el universo lógico, siempre de manera destructiva y angustiosa para los personajes (*Drácula*, de Bram Stoker o *The colour out os space*, de H. P. Lovecraft). Desde esta línea, el escritor Thomas Ligotti sentencia que la ficción de lo extraño (en otras palabras, el terror fantástico) involucra «una sensación de lo que podría ser denominado irrealidad macabra: macabra por la presencia de algo amenazador y horrible, e irreal, por la imposibilidad de definir lógicamente aquella amenaza» (26).

Ahora bien, el terror —independientemente de la clasificación recién propuesta— se despliega a través de tres subcategorías (las cuales se pueden presentar de forma híbrida o dar lugar a otras ramificaciones) que operan según la forma en que se manifiesta la amenaza³: en primer lugar, podemos mencionar *la transgresión*

animales o artilugios pseudofantásticos; mientras que el segundo, se relaciona con aquellos elementos que propician la ambigüedad del mundo representado, poniendo en jaque las convicciones del lector respecto a lo real (95-96). Si bien las definiciones expuestas en este trabajo se asemejan, superficialmente, a los planteamientos de Roas, la diferencia radica en que nuestra clasificación responde a la construcción conceptual del terror, vale decir, a la exposición de elementos visibles en la narración que nos permiten entender el discurso terrorífico como un objeto estético autónomo, más allá de su cercanía con lo fantástico. En este sentido, nuestra atención no está puesta en el miedo como componente esencial de estas obras, sino en las diversas maneras en que la amenaza intratextual se manifiesta (distinguiéndose de otras consabidas vertientes genéricas). De ahí la opción de abordar las diversas transgresiones que se materializan en la ficción (las que se abordarán más adelante) en lugar del efectismo del miedo en función de lo fantástico.

3. Dichas transgresiones no se articulan necesariamente de forma autónoma, estas pueden manifestarse intercaladas unas con otras, sin embargo, una de ellas siempre tiende a predominar. Esta propuesta de análisis nos permite examinar la arquitectura conceptual de la obra y su composición figurativa y, al mismo tiempo, diferenciarla de otras formas ficcionales. Tarea un tanto polémica, ya que necesariamente implica desatender el punto central abordado hasta ahora por la crítica: el efecto emocional. Desde el crucial ensayo de Tzvetan Todorov *Introduction a la litterature fantastique* (1970) hasta estudios relativamente recientes como *Danse macabre* (1981), de Stephen King o *The philosophy of horror or paradoxes of the heart* (1990), de Noël Carroll, el miedo u horror (o también la incertidumbre, vacilación o desconcierto) ante la amenaza irruptora, es lo que definiría esencialmente al terror, desestimando, a nuestro parecer, la compleja naturaleza de este discurso.

cronotópica, la cual expone la alteración del tiempo y el espacio desde diversos modos fantásticos: fracturas dimensionales, fantasmagorías, alteraciones psíquicas de la realidad (*The House on the Borderland*, de William Hope Hodgson o *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson).

En segundo lugar, *la transgresión de los paradigmas sociales*; la cual formalmente se aleja del efectismo fantástico, pero que de igual manera plantea la eventualidad de lo imposible a través de la inexplicabilidad de la violencia, es decir, la imposibilidad de otorgar racionalidad a ciertos actos humanos inconcebibles, siendo el eje articulador la maldad y lo abyecto. Esta categoría integra tópicos como la perversión sexual, el canibalismo, los sacrificios humanos, entre otros («The Lottery», de Shirley Jackson, o la película *Midsommar*, de Ari Aster).

La tercera categoría, la cual denominamos *transgresión del cuerpo*, es la que nos interesa en este artículo, pues se refiere a aquellas obras de terror que escenifican la monstruosidad fantástica. Estas ficciones proyectan el principio de la desproporción y el desequilibrio del sujeto, recayendo en él la connotación primitiva, animalesca e imposible. En otras palabras, la transgresión del cuerpo encarna metafóricamente la dualidad y las pulsiones destructivas del ser humano, las cuales afloran como un reflejo de los miedos ante el desarraigo de la armonía, la interrupción del ciclo de la naturaleza o ante la amenaza de entidades exteriores inconcebibles físicamente (*Frankenstein*, de Mary Shelley o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson). Como señala Noël Carroll:

En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos. Son cosas pútridas o corruptas, o gritan desde lugares espantosos, están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No solo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no solo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia (60).

En este sentido, la resignificación estética de la fealdad en el terror, según Umberto Eco, nos hace discurrir sobre la marginalidad de las minorías y sobre los monstruos que transitan en la vida cotidiana como un espectáculo que negamos, pero que al mismo tiempo nos define como sociedad (418).

Panorama del terror fantástico y lo monstruoso en la narrativa chilena

Chile es un país de monstruos, de eso no cabe duda. Por ello, nos parece curiosa la afirmación que hizo el destacado académico chileno, José Promis, en su reseña para *El Mercurio* sobre *El horror de Berkoff*, de Francisco Ortega, en 2011:

Nuestra literatura nacional no ha manifestado un interés significativo por el género fantástico. Se mantiene apegada más bien a la consabida aseveración de su carácter realista (...) Quienes afirman lo contrario tienen que mirar comúnmente debajo de las piedras y usar el término fantástico como sinónimo de representaciones literarias de tal

amplitud que permiten meter dentro de ellas todo tipo de monstruos y viajes espaciales, mitos y supersticiones, creencias mapuches, terrores nocturnos y alaridos enigmáticos (Promis, «Monstruos bajo la lluvia»).

Promis pareciera olvidar que el monstruo fantástico forjó los inicios de la narrativa chilena, siendo la novela *Don Guillermo* (1860), de José Victorino Lastarria (1817-1888) el ejemplo más paradigmático. En esta se relata la historia del descenso de Guillermo Livingston a la república demoníaca de Espelunco (metáfora del orden monárquico): un espacio infernal donde habitan diablos, chivatos y brujas, seres sobrenaturales y grotescos extraídos del imaginario folclórico colonial.

La obra de Lastarria se sitúa en un contexto en donde confluyen el pensamiento iluminista y el idealismo romántico, dando lugar a un debate sobre la función de la literatura en el contexto de la emancipación tanto política como intelectual. En este escenario, el autor se valdrá del recurso alegórico para criticar al gobierno conservador (pelucones), el cual estanca el progreso del país. Sus relatos no pueden clasificarse estrictamente como fantásticos o de terror, pues el plano metafórico que se impone en sus textos está supeditado a la crítica de la pervivencia del pasado colonial y a la forma rudimentaria con la que los gobernadores ejercen su poder.

Sin embargo, en *Don Guillermo* por primera vez se le otorga un tratamiento literario al Imbunche: una criatura del folclore de la isla de Chiloé y pilar fundamental del bestiario fantástico chileno. Su nombre es de origen mapuche y significa «monstruo» o «enano mítico». Según la leyenda, el imbunche es un niño sin bautizar robado o regalado a los brujos para convertirlo en guardián de sus cuevas o guaridas. Para ello los infantes son sometidos a un proceso de imbunchaje que consiste en una metamorfosis horrible: primero los hechiceros rompen su pierna izquierda y se la adhieren a la espalda, por ello se desplaza con saltos; también le tuercen el cuello y le obstruyen o cosen todos los orificios del cuerpo. La antropóloga, Sonia Montecinos, en su libro *Mitos de Chile*, dice que este monstruo es criado solo y desnudo en la cueva, y jamás escucha una voz humana, por lo cual crece sin poder hablar. Excepto por la panza, que es colgante y lampiña, y los brazos que le llegan hasta el suelo, todo el resto de su cuerpo está cubierto de pelo o cercas blancuzcas (285). En el campo cultural chileno, la figura del imbunche se ha transformado en una metáfora de la identidad chilena, en cuanto a la fractura de la memoria y la represión política. Autores como José Donoso (*El obscuro pájaro de la noche*), Carlos Franz (*La muralla enterrada*) han presentado a este monstruo como un símbolo de nuestra compleja idiosincrasia⁴.

4. La misma idea se replica en el cuento de Lastarria «Peregrinación de una Vinchuca. Cuento de brujas», publicado en 1858, en donde también se exhibe una imagen grandilocuente del infierno. La voz narrativa recae en un insecto (vinchuca) que acompaña a uno de los emisarios de Satanás a un extraordinario coloquio que se lleva a cabo en el averno. Del mismo modo que en *Don Guillermo*, Satanás dirige el yugo conservador sobre Chile y estanca las libertades civiles gracias al actuar de sus embajadores en la Tierra. De esta forma, lo fantástico y el terror son desplazados al ámbito simbólico, ya que el choque entre lo posible y lo imposible es

No obstante, el desarrollo de la monstruosidad no solo se ha manifestado como un tropo de carácter político. Si bien es cierto que el realismo ha sido el sistema de representación dominante en la historia de la narrativa chilena, el monstruo nunca dejó de manifestarse como tópico. A diferencia de otros países latinoamericanos como Perú o Argentina, en donde lo fantástico más puro encontró asidero en el romanticismo, las primeras manifestaciones del relato de terror sobrenatural en Chile aparecieron en el periodo naturalista de finales del siglo XIX.

El movimiento realista surge en Hispanoamérica cuando aún el romanticismo estaba en pleno desarrollo, por ello muchas obras narrativas colindaron con artículos de costumbres y tradiciones populares. En este sentido, el terror sobrenatural abandona la leyenda para adentrarse en el debate en torno a las posibilidades científicas y el descenso de las ideas trascendentalistas. El fenómeno sobrenatural, entonces, es cuestionado por el determinismo naturalista finisecular. En este contexto, los relatos fantásticos, en oposición a la vertiente romántica, manifestarán la pugna entre lo inmaterial y lo pragmático. Los autores se interesan por las corrientes pseudocientíficas europeas, como el espiritismo, el magnetismo y el dominio de la voluntad, percibiéndose una penetración en la dimensión psicológica de los personajes.

Particularmente en Chile, la vertiente criollista, en su afán por exaltar los espacios rurales y la valoración del sujeto campesino, en oposición al ámbito urbano, dio pie a las primeras manifestaciones del cuento de terror en Chile. El primer relato que responde a estos lineamientos estéticos es «Un siglo en una noche» (1899), de Joaquín Díaz Garcés (1877-1921). El texto engloba los elementos más sugerentes de la morbosidad gótica, evocando el espacio sugestivo de dichas ficciones pseudo-sobrenaturales. La vieja casona patronal como reflejo de la tradición familiar y la soledad del protagonista, nos recuerdan la sordidez de los espacios herméticos y ruinosos del romanticismo: «La casa era como todas las de su tiempo: un cañón de piezas al fondo y dos más haciendo ángulo recto con los extremos de aquel; las piezas bajas, con ventanas anchas y pesadas, rejas de hierro forjado a martillo (...) largos corredores con ladrillos húmedos y desiguales, y pilares de madera redondos sobre

minimizado por el dominio de lo maravilloso fundado en el viaje mítico y el mensaje moral. Aun así, cabe destacar los vívidos cuadros imaginativos, el entrecruzamiento de realidades (transgresión cronotópica) y las transformaciones monstruosas a través de la vinchuca que se convierte en mujer, y en el caso de *Don Guillermo*, el imbunchismo (transgresión del cuerpo). Por otra parte, los cuentos «El mendigo» (1842), «Rosa» (1847) y «El manuscrito del Diablo» (1849) incorporan elementos melodramáticos y la atmósfera tenebrista del gótico, recreando espacios sombríos y opresivos que connotan la angustia de los protagonistas. De la misma manera, podemos constatar la oposición maniquea para diferenciar las facciones políticas conservadoras y libertarias siempre en pugna. También la muerte aparece como símbolo del sacrificio en pos de un futuro esperanzador para el país, ya que los héroes personifican valores libertarios. En concreto, a pesar de la ausencia de lo sobrenatural y de los convencionalismos estructurales del relato fantástico, estas obras suponen un punto de partida para el derrotero de la vertiente terrorífica en el canon del cuento chileno.

bases de piedra blanca...» (88) Sin embargo, más que una presencia nostálgica, el caserón del latifundista proyecta las consecuencias de la centralización económica y el estancamiento del poder de las provincias como sistema de pensamiento. La llegada de un extraño en medio de la noche, así como la intempestiva aparición de los brujos⁵ en el imaginario folclórico, presume el advenimiento de lo insólito. La razón: el desconocido busca desenterrar un supuesto tesoro que se encuentra escondido al interior de la casa, el terrateniente después de titubear accede siempre y cuando distribuyan el botín en partes iguales, pero el desenlace los enfrentará a ambos a un horror inesperado.

Por otra parte, el cuento «Los Chunchos» (1907) es el único relato del autor en donde se propone la posibilidad del terror sobrenatural. La narración presenta a un grupo de aristócratas compartiendo una velada en una acomodada casa de campo. Mientras algunos juegan una partida de naipes y otros se deleitan con unas melodías que toca la anfitriona en el piano, de repente son interrumpidos por el graznido de un chuncho. Elena, la dueña de casa y esposa de Ricardo, no oculta su temor supersticioso ante aquel canto que supuestamente anuncia la muerte. Ángel, uno de los invitados a la tertulia, aprovecha la oportunidad para relatar cómo un crédulo amigo suyo de juventud, después de darle muerte al pájaro para acallar sus chillidos en medio de la noche, fallece al día siguiente a causa de una pulmonía fulminante, sugiriendo la veracidad de los presagios de aquellas aves. El relato fabula sobre la influencia maligna que un ave rapaz chilena de costumbres nocturnas a la que los mapuches y campesinos le atribuyen habilidades malignas y sobrenaturales, particularmente, la capacidad de vaticinar la muerte de alguien a través de su canto (Montecinos 175). Díaz Garcés intenta plasmar un efecto irónico extraliterario, confrontando el escepticismo del lector moderno con el saber popular, el cual pareciera imponerse con el trágico de uno de los personajes: «De repente, un graznido metálico, cortante, seco, sonó afuera en uno de los árboles vecinos a la ventana. Elena abrió sus ojos azules, palideció un tanto y exclamó con marcado acento de susto: –¡Un chuncho!» (90) Enseguida, la joven es recriminada por creer en aquellas argucias infundadas, actitud que dialoga con la aprensión de los lectores.

En el mismo contexto generacional, gran parte de la obra del escritor Baldomero Lillo (1867-1923) estará sujeta a los lineamientos del terror, en la que se observan dos inclinaciones: los relatos fantásticos naturalistas y los relatos de terror deterministas.

5. En la tradición popular de la zona central de Chile, se cree que los brujos pueden aparecerse en las casas una vez que se les invoca. Por ejemplo, el tue tue, ave del imaginario folclórico asociada al diablo y a la hechicería, puede tomar forma humana y presentarse en una casa si alguien se lo pide a viva voz. Andrés Barros relata en su libro *Sucesos paranormales*, que en Quintay, un hombre al escuchar el característico canto «tue-tue-tue» del pájaro, lo invitó a tomar té a su casa, y al día siguiente, un sujeto desconocido vestido de negro y con dientes de oro, se presentó en la puerta de su vivienda; comprendió el anfitrión que se trataba del ave transfigurada como un hombre. Tomaron té en silencio y al terminar el visitante se fue (430).

En los primeros destacan piezas como «Juan Fariña» (1903) y «El ahogado» (1907), en donde lo sobrenatural funciona como símbolo de las injusticias de un sistema social corrompido por el poder, mientras que la segunda agrupación reúne textos en donde el terror está influenciado por la fatalidad y la miseria de sujetos determinados por su contexto social. Entre estos se destacan relatos como «Víspera de difuntos» (1907) y «Pesquisa trágica» (recopilado póstumamente por Raúl Silva Castro en 1962). «La chascuda», por ejemplo, relato publicado de forma póstuma en 1942, utiliza de referencia la leyenda de la calchona, un monstruo del imaginario popular chileno descrito como «una oveja con cara y manos de mujer» o «una enorme oveja lanuda y nocturna que, trepada a los árboles, espera el paso de los caminantes o jinetes para caer sobre ellos provocándoles espanto y daño» (Montecinos 87-88). Como es común en los relatos fantásticos del romanticismo, la historia está contada por un narrador homodiegético enmarcado, que da testimonio del suceso aparentemente extraordinario:

Hacia ya dos años que era juez de distrito en X (...) cuando las hazañas de La Chascuda me obligaron a tomar cartas en el asunto para investigar lo que hubiese de verdad en los fabulosos cuentos que relataban los campesinos, acerca del misterioso fantasma que traía aterrorizados a los caminantes que tenían precisión de pasar por la Angostura de la Patagua (367).

Esta premisa servirá para establecer el conflicto entre el hombre y la naturaleza y su determinación social. Lo que dará lugar al terrible desenlace, pues la aparición de esta criatura fantástica no es más que un montaje de unos delincuentes para asaltar a los crédulos campesinos, el hecho se revela cuando uno de los malhechores es encontrado muerto después de ser emboscado por una de sus víctimas: «Conservaba su ridícula vestimenta: una especie de túnica de piel de carnero, teñida con anilina roja, y la grosera peluca de crines de caballo, blancos en un lado y negros en el otro, que le había valido su famoso nombre» (376).

Posteriormente, en el apogeo del superrealismo, podemos mencionar dos piezas terroríficas focalizadas en la amenaza monstruosa: «El colocolo» y «El hombre de la rosa», de Manuel Rojas (1896-1973), ambos publicados en 1957. En el primero, si bien el argumento se desarrolla en un contexto rural, lo insólito entra en pugna con las convicciones de los personajes al tomar como referencia la supuesta existencia de un roedor vampírico que succiona la saliva de los durmientes, produciendo su deterioro físico y finalmente la muerte. El texto nos introduce en el mundo del campesinado y su imaginario folclórico. Siguiendo el clásico modelo de la narración enmarcada (recurso muy popular en el cuento fantástico hispanoamericano), la historia macro del colocolo se construye a partir de anécdotas que giran en torno al universo fantástico rural. Tres amigos se reúnen alrededor de una fogata y comparten vino caliente, recreando el espacio de la enunciación característico del entorno campesino. El anecdotario sobrenatural comienza con la historia de las

candelillas⁶, narrada por el personaje Vicente Montero. Sin embargo, el objetivo textual es fundamentar la racionalización de la realidad, ya que previamente es el mismo personaje quien establece la correlación entre la existencia de un fenómeno y su comprobación materialista:

–¿Tú no crees en el colocolo?

–No, señor, cómo voy a creer... Yo no creo más que en lo que se ve. Ver para creer, dijo Santo Tomás. ¿Quién ha visto el colocolo? Nadie, Entonces no existe.

–¡Psch! ¿Así que tú no crees en Dios?

–Este... No sé, pero en el colocolo no creo. ¿Quién lo ha visto –afirmó José Manuel?

–Sí, con los ojos del alma... ¡Son puras fantasías, señor! Las ánimas, los chonchones, el colocolo, la calchona, las candelillas... Ahí tienes tú; yo creo en las candelillas porque las he visto (97).

Este debate introductorio no solo establece el marco de la hiperrealidad, sino que también antepone el escepticismo frente la dimensión folclórica, la cual desde el criollismo ha cambiado su funcionalidad. En este sentido, lo fantástico ya no está subordinado estrictamente al imaginario popular como referente discursivo; esta vez lo inexplicable entra en pugna con las convicciones de los personajes y por ende, con las propias certezas del lector sobre la realidad. Este nuevo esquema de verosimilitud focalizado en el sistema de creencias del sujeto será el punto de inflexión en la concepción no mimética de la primera mitad del siglo xx:

Por otra parte, «El hombre de la rosa» ofrece una visión distinta de lo sobrenatural, pero no menos perturbadora. El cuento relata la historia de seis monjes capuchinos que emprenden una ardua tarea evangelizadora en territorio chileno. Uno de ellos, el padre Espinoza, recibe a un feligrés que insiste en confesarse solo con él. El personaje declara ser portador de un secreto que lo atormenta: practica y conoce los secretos de la magia negra. El religioso descubre con horror que el feligrés es capaz de desprender su cabeza del cuerpo y visitar de esta forma diferentes lugares. La figura monstruosa del hombre decapitado alude implícitamente a la leyenda del chonchón: ser fantástico que en «el imaginario mestizo, mapuche y chilote [es dibujado] como un pájaro maléfico, trasmutación de la cabeza del brujo que se desprende del cuerpo para echarse a volar y provocar sus males» (Montecinos 169).

El monstruo folclórico aparece también en varios relatos de la escritora Marta Brunet (1897-1967), entre estos destacan «Ave negra» y «La Machi de Hualqui».

6. Según las creencias campesino-mestizas, se trata de una luz fulgurante en la que se ha transformado en brujo, la cual se hace visible a altas horas de la noche. Sus destellos surgen y se pierden entre los árboles y arbustos, provocando desorientación y accidentes a quienes transitan por donde ella está. Para contrarrestarla hay que desvestirse completamente, luego colocarse las ropas al revés y cambiar de pie los zapatos y calcetines. Al terminar de hacer eso aparece un hombre en cuclillas que permanece inmóvil. Se trata del brujo que ha recuperado su condición humana. Quien lo descubre debe acercarse y cortarle con un cuchillo la parte superior de la oreja izquierda, para poder así reconocerlo entre los habitantes del lugar (Montecinos 96).

En ambos relatos se expone una descripción concreta de la hechicera y de sus connotaciones malignas. En «Ave negra» la imagen de la bruja adquiere características monstruosas a través del motivo de la metamorfosis al convertirse en chonchón⁷, animal fantástico perteneciente a la tradición folclórica nacional, definido como una cabeza que se desprende del cuerpo del brujo por las noches, alzando el vuelo con sus orejas. Al respecto, Montecinos señala que la mutación nocturna siempre ocurre en la noche cuando el brujo se encuentra tendido en la cama; este luego de frotarse la garganta con extraños ungüentos espera que su cabeza se destrabe de su cuello para volar y reunirse con otros hechiceros en cuevas o refugios mágicos (170) y por ende, para infringir males a la comunidad:

Una noche, al poquito tiempo después, sentimos gritar el chonchón encima de la casa. No le dimos importancia, porque no creíamos en brujas. Al día siguiente amanecí enferma, con todo el cuerpo adolorido y la cabeza zumbando. No podía estar sino acostada. En cuanto me levantaba todo se me daba vueltas y caía sin sentido. A la semana estaba lo mismo, cuando volvió el chonchón a gritar sobre la casa (487).

Brunet utiliza el recurso de la oralidad para configurar el nivel de verosimilitud fundado en la retórica popular. La narración enmarcada de este relato no termina desarticulándose, estableciendo, de esta forma, la ambigüedad del mundo representado. En este sentido, el choque entre lo posible y lo imposible está determinado por el dialogismo de dos visiones de mundo: la primera proveniente del narrador personaje, quien asume el rol de receptor y al mismo tiempo actúa como puente del mundo civilizado, en donde el orden de la realidad pareciera ser inmutable; versus el sistema de creencias del campesinado, el cual resulta ser el discurso predominante.

En el caso de «La machi⁸ de hualqui», la presentación de la bruja como ser fantástico se hace de forma vertical. El cuento prescinde de la enmarcación testimonial y configura lo sobrenatural desde la experiencia de la propia narradora, textualizando desde un comienzo el carácter macabro de la bruja en contraste con las pautas lógicas por las cuales se rige la protagonista:

7. Marta Brunet utiliza también posteriormente la figura del chonchón en el cuento «La Chonchona», publicado por primera vez en *Ecran*, el 17 de diciembre de 1935; en donde se relata la historia de una bruja que maldice a una muchacha por robar fruta de su huerto. No obstante, el carácter aleccionador del texto y su cercanía con la modalidad maravillosa lo alejan de la dimensión estética del miedo para el presente estudio.

8. La *machi* dentro de la cultura mapuche oficia como líder espiritual y consejera, además es conocedora de las propiedades medicinales de la naturaleza y «de las enfermedades provocadas por los *kalkus* (brujos), los malos espíritus, el aire y otras enfermedades comunes. En el pasado este oficio estuvo también en manos de los hombres, pero luego lo asumieron casi mayoritariamente las mujeres. Estas especialistas adquieren sus conocimientos mediante sueños (peumas) y cuando su llamado es irrevocable acuden a una iniciación con otra chamana» (Montecinos 296).

Sin haberla visto nunca, la muchacha reconoció en la vieja a la Machi de Hualqui, famosa por su leyenda de maleficios y daños. Vivía montaña adentro, en una casa de piedra, refugio para caminantes ahora abandonado, y desde allí repartía su saber diabólico, bien pagada por quienes requerían sus servicios. Se decía de ella esto y lo otro y lo de más allá. Las veladas camperas estaban bajo la sombra medrosa de sus hazañas y en toda voz una pinta de pavura ponía un trémulo de emoción (513).

De esta forma la hechicera adquiere características monstruosas, las que se enmarcan en lo que Ana Casas clasifica como 'metonimia terrorífica', «casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociado a dicho ser y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia» (6-7) No obstante, es importante precisar que las machis, en términos antropológicos, no son homologables a las brujas del imaginario europeo, estas últimas eran ancianas hechiceras que afirmaban conocer hierbas medicinales y otros filtros. Algunas eran pobres intrigantes que vivían a costa de la credulidad popular, otras estaban realmente convencidas de tener relaciones con el demonio. Pero en conjunto las brujas representaban una forma de subcultura popular (Eco 203). Muy por el contrario, la machi para la sociedad mapuche, como conocedora de los beneficios medicinales de la naturaleza y del influjo de las fuerzas malignas, protege a sus congéneres y colabora en el desarrollo armonioso de su comunidad. Sin embargo, la marginación cultural del pueblo araucano, que es asimilada peyorativamente en el retablo imaginario de la época, coincide con la configuración imaginativa de Brunet como proyección de los miedos ante una cultura desconocida y antípoda frente al sistema capitalista postcolonial. Así lo precisa el profesor de la Universidad Católica de Temuco, José Quidel Lincoleo:

[En el cuento «La machi de hualqui»] se equipara abiertamente a la machi con la bruja europea del aquelarre. Asoma así la demonización europea de las religiones otras. En general, los invasores intentaron homologar la espiritualidad de los pueblos originarios a lo que dice su propia religión. El saber de Occidente se relaciona con la luz. Los otros pueblos son la antítesis. Sus saberes son oscuros y diabólicos. Ahora, el problema del demonio: el demonio no existía en América, llegó junto con los europeos. No hay ninguna conexión entre los saberes chamánicos y el diabolismo, pero pareciera que el cristiano requiere la presencia del demonio. Los primeros trabajos de los sacerdotes de la religión imperial fueron mostrar imágenes del infierno, del diablo, de los tormentos infernales a los indígenas. El demonio, según la religión católica, guiaría la espiritualidad mapuche. La ecuación que se ha expresado en diversas oportunidades: indígena=demonio, se hace carne en el texto (Rodríguez y Quidel Lincoleo).

Aun así, en ambos relatos de Brunet la bruja se define por su nivel de asociación con animales, utensilios mágicos y un espacio macabro alejado del orden de la civilización. Doña Bernarda vive en la «Montaña Negra», un lugar con evidentes connotaciones negativas, y la machi «entre los altos robles de la montaña», en donde

habitaba «aislada por el pavor de los demás, sin otro contacto con los humanos que los breves momentos en que aquellos iban en busca de amuletos, de brebajes, de ensalmos» (514). Ambas figuras guardan una estrecha relación con la naturaleza y sus misterios instaurando un distanciamiento con el mundo civilizado.

De la misma forma, la subversión del cuento de hadas que propone María Luisa Bombal en su novela breve *La historia de María Griselda* (1946), representa un punto de inflexión interesante en la historia de la narrativa de terror en Chile. El cuento retrata la historia de una joven mujer que trae consigo la desgracia de una belleza maldita, que desencadena la tragedia en su entorno familiar invirtiendo las líneas argumentales del relato maravilloso clásico. María Griselda pareciera siempre irradiar energías que corrompen indefectiblemente las pasiones de los individuos trayendo consigo el amor, el odio y la tragedia. En esta heroína convergen la gracia y el deseo de un amor inasequible para los sujetos de la hacienda, los que sucumben ante la huella de un encanto sobrehumano. Fred hace notar su desdicha ante la condena de contemplarla a diario: «¡Oh mamá! ¿La ves? ¿La ves con su tez pálida y sus negros cabellos, con su cabecita de cisne y su porte majestuosos y melancólico, la ves vestida de blanco y con una dalia amarilla en el escote? (...) ¡Oh mamá, todos los días una imagen nueva, todos los días una nueva admiración por ella que combatir!... No, yo no puedo quedarme ni un día más» (111).

Además, María Griselda pareciera tener el poder de manifestar las más extraordinarias transformaciones, desencadenando un maleficio fatal en los personajes masculinos, adquiriendo rasgos que confluyen en la 'fisión', emanación monstruosa que brota «cuando se funden, condensan o superponen elementos categóricamente contradictorios que se distribuyen en identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas, como ocurre con la figura del doble o el hombre lobo» (Casas 6), dando paso al tópico de la dualidad. Se desatarán, entonces, pasiones indomables en medio de un espacio idílico, representado a través de una hacienda perdida en el mundo, condicionada por la exuberancia y la atmósfera selvática; una dimensión aislada de la civilización. Esta unidad espacio temporal es el escenario propicio para el desarrollo del vínculo entre la materia y el espíritu.

Desde 1950, la narrativa chilena manifiesta profundos cambios en el sistema de representación. Los autores se distancian de la estela naturalista, universalizando los motivos literarios y adentrándose en la otredad fantástica para desarticular las superficies de la realidad. En este sentido, los asuntos imaginarios comienzan a proliferar en el formato del cuento. A pesar de que fueron pocos los autores que dedicaron su producción a la fabulación macabra, muchas piezas literarias aparecieron en diversas antologías para dar cuenta de los albores de la sensibilidad postmoderna. La subversión de los sistemas aparentemente inmutables, junto con la diversidad de temas en torno a lo no mimético, ratifican el desarrollo de una directriz centrada en lo insólito y, particularmente, en lo monstruoso. Al respecto es importante destacar las dos primeras recopilaciones de relatos no miméticos: *El cuento chileno de terror*

(Publicidad y Ediciones S.A., 1986) y *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía* (Editorial Andrés Bello, 1988), de Andrés Rojas-Murphy.

Entre los factores más determinantes en el auge de la literatura de terror del siglo XXI en Chile, podemos mencionar: la reivindicación de la imaginación ante el realismo sociopolítico, la herencia del horror arquetípico y el influjo de las producciones cinematográficas y televisivas norteamericanas de los últimos diez años.

Respecto al primer factor, la fuerte presencia del *Boom* latinoamericano y la alegorización de los cambios políticos en el discurso literario, impulsaron nuevas formas de representación que problematizaron el sistema mimético de referencia, como una concreción del proyecto de las vanguardias literarias que influyeron a los escritores de mediados del siglo XX. Autores como José Donoso, Diamela Eltit, Roberto Bolaño desarrollan «una narrativa que responde a otros condicionamientos de la verdad del discurso literario, unos ya posmodernos, pero a la vez fuertemente arraigada en esa experiencia de los efectos demolidores del poder dictatorial sobre el sujeto» (Morales 22). Entonces, la matriz del discurso de la posmodernidad, que instalará en el sistema literario un descreimiento de los valores utópicos frente a la esterilidad del objeto artístico como acceso a la verdad, llevará a cabo una serie de transformaciones estéticas ligadas a la fragmentación, la reducción de la experiencia humana y la completa desestabilización del discurso realista como máscara de la historia, sembrando el camino para nuevas articulaciones del terror. Esta visión, según Fernando Burgos, se traducirá en:

las más disímiles representaciones posibles, entre las cuales destacan las poliédricas desconstrucciones narrativas, reformulaciones de la noción de género literario, usos de silencio y vacíos de la escritura; las apocalípticas visiones sobre el escalamiento de la violencia, la sostenibilidad del planeta y el creciente control del Estado y de corporaciones sobre el ser humano; las desesperanzadoras plasmaciones del predominante registro de simulaciones socioculturales; los espectrales enfoques de los abrumadores dispositivos sociales de control e intencional alienación del individuo; y la refutaciones sobre la posibilidad de realización de la historia como progreso y conquistas sociales (24).

Así, el relato chileno de terror del siglo XXI, caracterizado por la subversión de la memoria histórica y el diálogo con los imaginarios transmediales, configura mundos de ficción en donde se fusionan tópicos cinematográficos, la dimensión arquetípica y el resquebrajamiento del discurso realista, siendo la ironía y la hiperbolización de la violencia algunos de los móviles predilectos. En este prolífero conglomerado, en gran medida propiciado por el auge de las plataformas digitales, abogan por el descreimiento del sistema político y el reciclaje cultural como praxis de una retórica transgresora. Observamos en esta generación de escritores, a los que denomino autores de lo post-fantástico, la reapropiación del terror arquetípico, la exposición de la violencia como recurso estético y el tema apocalíptico como símbolo de los nuevos miedos colectivos.

Lo anterior sumado al auge de las editoriales independientes (Forja, Triada, Puerto de Escape, entre otras), ha incrementado significativamente el repertorio de publicaciones sujetas al ámbito del terror. Entre estas destacan *Alucinaciones TXT. Literatura fantástica chilena para el siglo XIX* (Puerto de Escape, 2007), los volúmenes de Poliedro (2006-2014); *Machetazos* (Ediciones B, 2013), *Cuentos chilenos de terror* (Editorial Norma, 2010), *Los volúmenes de Chile del Terror* (Austrobórea, 2015 y 2017), *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (Cuarto Propio, 2015), *Rutas inciertas. Nuevos cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (Cuarto Propio, 2017), *Monstruos Chilenos. Cuentos fantásticos y de terror* (Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2019) y *El legado del monstruo* (Zig-Zag, 2018). Esta última recoge relatos de varios autores hispanohablantes como Patricia Esteban Erlés, David Roas, Laura Ponce, y también a escritores chilenos como Jorge Baradit, Carolina Melys, Julio Gutiérrez, Álvaro Bisama, quienes ofrecen originales miradas en torno a *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Sin embargo, la producción de Francisco Ortega es tal vez la más prolífera respecto al tratamiento del terror y lo monstruoso en este nuevo contexto. Su novela fantástica más conocida, *Salisbury* (2017), incorpora referentes de la literatura de terror arquetípica y los motivos del cine fantástico contemporáneo. Dicho diálogo intertextual sitúa la obra dentro de las dinámicas de la cultura de masas, respondiendo a la tendencia de una nueva generación de escritores por expandir el imaginario folclórico; un afán que se sustenta en la transgresión de la historia oficial, la burla hacia el conservadurismo y los discursos vedados y, por sobre todo, la revalorización de la identidad nacional.

La novela cuenta la historia de Martín Martinic, un actor en decadencia que vuelve a su pueblo natal, Salisbury, para asistir al funeral de su mejor amigo, Juan José Birchmeyer (Juanjo), quien murió trágicamente en un sospechoso accidente automovilístico. Una vez allí, el protagonista deberá enfrentar a los fantasmas del pasado y develar el misterio de la terrorífica mansión Berkoff. La obra se desarrolla a través de dos perspectivas: una expuesta por el narrador protagonista (Martinic) y otra contada por un narrador omnisciente creado por la pluma de un excéntrico personaje, Pércival Birchmeyer. La primera de ellas narra el retorno de Martín a su lugar de origen, su reencuentro con el amor de su vida, Emilia Geeregat, viuda de Juan José, con sus vecinos, compañeros de colegio, y con el Ojo, un hombre deforme y repugnante, perteneciente a una de las familias más poderosas de Salisbury y principal sospechoso de la muerte de Juanjo. La segunda historia, narrada simultáneamente por uno de los personajes centrales, cuenta también la llegada de Martinic a su pueblo y sus reencuentros, pero una vez ahí deberá lidiar con duendes maléficos, maldiciones mapuches, licántropos y, por sobre todo, con el gran horror que esconde la mansión Berkoff: una entidad maléfica que amenaza con destruir a la humanidad entera.

En la obra, el discurso religioso encubre las fuerzas malignas que subyacen en el pueblo y actúa además como símbolo de las represiones sexuales y los tabúes de los

personajes. Del mismo modo, otro rasgo esencial es la inserción de los elementos sobrenaturales que emergen desde la mansión Berkoff; símbolo de los miedos y las oscuras pasiones del trío protagónico: Martín, Pécival y Emilia. Manifestándose así la transgresión cronotópica.

Pero el texto más sugerente de Ortega en cuanto a la escenificación de este nuevo paradigma estético es la novela breve *Historia monstruosa de Chile* publicada en agosto de 2020 por Sietch Ediciones. La historia trata sobre una expedición militar que un grupo de soldados hace a un centro de reclusión de presos políticos ubicado en la isla ficticia de Santa Graciela, al interior del Golfo de Arauco. Al llegar ahí se encuentran con el presidio aparentemente abandonado. La razón: una criatura vampírica y parasitaria ha devorado prácticamente a todos los individuos que se encontraban allí, salvo un grupo pequeño de supervivientes. Sin duda, la historia es una reinención chilena de la película *La Cosa*, de John Carpenter, pues se replican elementos fundamentales en el argumento: un lugar alejado de la civilización, el carácter hermético y asfixiante del espacio y un monstruo polimorfo capaz de copiar la identidad de sus víctimas.

De esta forma, se puede evidenciar un desarrollo temático y cronológico de la ficción terrorífica en Chile, la cual responde a los cambios socioculturales acaecidos en el país desde el establecimiento de los valores nacionales, hasta el dominio de los flujos de comunicación en el contexto de la globalización. Creemos que este corpus plasma de manera evidente la inestabilidad y la desintegración del sujeto vulnerado por las ansiedades de un sistema económico, religioso y político, que moldea el fracaso de un discurso hegemónico, en donde «los miedos individuales son expresión de los miedos sociales, colectivos, que están simbolizados en el horror al otro, en el miedo a lo monstruoso, al desborde de la razón, o la incapacidad del ser humano para controlar la realidad» (Honos 11).

Para terminar, y retomando los dichos de José Promis en un inicio respecto al desarrollo de lo fantástico en Chile, creemos firmemente que la producción literaria no mimética en nuestro país, espacialmente el terror sobrenatural, no se oculta bajo las piedras, muy por el contrario, se hace visible desde los albores de la narrativa. Lo que sí se oculta bajo las sombras, es el interés por revitalizar la crítica en torno al canon literario nacional más allá del fantasma del realismo.

Referencias bibliográficas

- BOMBAL, María Luisa. «La historia de María Griselda». *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 2005: 134-135.
- BRUNET, Marta. «Doña Tato», «La Chonchona», «La Machi de Hualqui», «Ave negra». Natalia Cisterna (ed.). *Obra narrativa. Cuentos*, tomo II. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- BURGOS, Fernando. *Una temporada en la posmodernidad latinoamericana*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2017.

- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento, 2008.
- CASAS, Ana. *Las mil caras del monstruo*. Sevilla: Bracket cultura, 2012.
- CARRERA, Miguel. «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética». Natalia Álvarez y Ana Abello (eds.). *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2015: 75-84.
- CARROL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 2005.
- DÍAZ GARCÉS, Joaquín. Raúl Silva Castro (ed.). *Obras Escogidas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1969.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- FERRERAS, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Editorial Vosa, 2000.
- HONORES, Elton. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: El lamparero alucinado Ediciones, 2013.
- LILLO, Baldomero. Raúl Silva Castro (ed.). *Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1968.
- LIGOTTI, Thomas. *Noctuario. Relatos extraños y terroríficos*. Madrid: Ediciones Valdemar, 2016.
- MONTECINOS, Sonia. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2005.
- MORALES, Leonidas. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- PROMIS, José. «Monstruos bajo la lluvia.» *El Mercurio* (Santiago, Chile). 30 Oct 2011: E19. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347552.html>. Consultado el 27 May 2021.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- RODRÍGUEZ, José Miguel y Quidel Lincoleo, José. «Discusión sobre la presencia de la brujería europea y del chamanismo mapuche en un relato de Marta Brunet». 18 Jul 2017. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000200009. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482016000200009>
- ROJAS, Manuel. «El colocolo». Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros (eds.). *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 133-146.
- ROJAS, Manuel. «El nombre de la rosa». Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros (eds.). *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 147-158.