

TOMASZ PINDEL

ORCID: 0000-0002-3651-6194

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Correo: tomasz.pindel@up.krakow.pl

Los miedos naturales. Naturaleza y recursos narrativos del terror en la narrativa hispanoamericana: José Eustasio Rivera, Horacio Quiroga y Samantha Schweblin

Palabras clave: terror — naturaleza — José Eustasio Rivera — Horacio Quiroga — Samantha Schweblin.

Resumen

El motivo literario de las relaciones entre el hombre y la naturaleza tiene una larga tradición en la narrativa hispanoamericana. Los elementos de terror aparecen a menudo en sus textos. El análisis de tres ejemplos narrativos (Rivera, Quiroga y Schweblin) muestra tanto los cambios en el tratamiento del tema como los diferentes usos de los componentes típicos de la historia de terror.

Las narraciones de terror son reflejos de las preocupaciones de las generaciones, sostiene Stephen King¹. Tal vez el escritor estadounidense no es un gran teórico (aunque su ensayo *Danse macabre* sigue siendo un punto de referencia para los investigadores del tema), pero conoce el género de terror como pocos. Y a pesar de que se refiere al contexto sociopolítico de su país, su constatación puede entenderse de una forma mucho más amplia, no solo en el contexto de la literatura (y el cine) de terror propiamente dichos. El tema del miedo y los elementos típicos del género de terror aparecen a menudo en la narrativa no-genérica y sirven para expresar las inquietudes de tipo bien diverso. En este estudio presento varias observaciones acerca del tema de la naturaleza en la literatura hispanoamericana y los usos del terror: comparando los textos de la corriente telúrica de los principios del siglo XX (José Eustasio Rivera, Horacio Quiroga) con una de las obras de las primeras décadas del siglo

¹ S. King, *Danse macabre*, Warszawa, Prószyński i spółka, 1996, p. 215.

XXI (Samantha Schweblin), podemos ver no solo un cambio del tratamiento de las fuerzas naturales (que, de ser un peligro, pasan a estar en peligro), sino también una interesante evolución del empleo de los recursos literarios típicos del género de terror.

El género de terror es un caso muy excepcional, ya que sus definiciones se basan en las emociones despertadas en el lector². Una obra de terror supuestamente inspira el miedo. Los personajes de estas narraciones sufren situaciones terroríficas y el lector los acompaña en estos trances. Las definiciones del terror literario se centran en el motivo del monstruo y en la estructura argumental.

En su ensayo clásico sobre los géneros fantásticos (muy comentado, desarrollado y criticado por los autores que llegaron después), Roger Caillois define el terror (aunque no usa este término, lo llama simplemente cuento fantástico; sin duda en su análisis se refiere a las historias de miedo con monstruos) a través del concepto del escándalo: las reglas del mundo representado, visto por el lector como idéntico con el mundo real, se rompen con la aparición de un ser según las leyes de este mundo imposible: el fantasma, el vampiro, el hombre lobo, etc.³ El miedo que despiertan estos seres en los protagonistas (y se proyecta en los lectores) es un miedo metafísico, basado en una experiencia única: experimentar la existencia de algo que sabemos que no puede existir. Los monstruos significan un peligro no solamente material, sino también mental y cognitivo; simplificando la cuestión: que un monstruo devore a una persona es muy malo, claro, lo peor es que exista. Por ello, los monstruos a menudo resultan difíciles de describir y son portadores de una suciedad no solo material, sino también moral. Y si, como ocurre en el caso de las criaturas bien conocidas del folklore o de la cultura de masas, como el vampiro, el zombi o el hombre lobo, su aspecto nos resulta bien conocido, suelen combinar rasgos contradictorios: un muerto vivo (el vampiro, el zombi), un hombre animal (personajes licantrópicos y parecidos). Lo más terrible en los monstruos es que rompiendo con las leyes del mundo conocido, destruyen nuestra visión de la realidad y nos llevan a la locura⁴.

Para obtener el efecto deseado, los autores de las narraciones de terror siguen ciertas pautas argumentales. Para que el lector identifique el mundo representado como el suyo, la mayoría de las historias del género empieza con unas secuencias puramente realistas; a continuación, la ilusión de lo cotidiano se rompe con la irrupción del monstruo. A menudo se subraya el aspecto inquietante del paisaje, aparecen unos detalles que presagian el peligro, pero el protagonista no les hace caso o no los nota. Para empujar al personaje hacia el encuentro con lo insólito, se emplea una serie de trucos, a veces forzados y poco convincentes: justamente a este tipo de conceptos se refería Julio Cor-

² N. Carroll, *Filozofia horroru*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004, p. 35.

³ R. Caillois, "Od baśni do *science fiction*", en: R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, Warszawa, PIW, 2019, pp. 28 y ss.

⁴ N. Carroll, *op. cit.*, p. 65.

tázar escribiendo sobre “la mala literatura fantástica”⁵. Como observa Marek Wydmuch en su trabajo clásico sobre la literatura de terror, el repertorio de estos recursos es muy limitado y los autores se ven obligados a usar siempre el mismo material, refinándolo cada vez más⁶ (o no). La estructura argumental del cuento de terror se puede comparar con la de las narraciones detectivescas, solo que resultan opuestas: en un relato detectivesco o policíaco, primero tenemos un acontecimiento escandaloso, caótico, y a continuación la realidad vuelve al orden; en un relato de terror justo lo contrario: el orden principal resulta destruido al final⁷.

El monstruo que conlleva un peligro cognitivo y la estructura que garantiza el efecto de miedo: estos son los rasgos más destacados y básicos del género del terror.

El tema de la naturaleza y su influencia en el ser humano tiene una presencia muy marcada en la tradición literaria hispanoamericana, sobre todo a finales del siglo XIX y principios del XX, en la llamada corriente telúrica (que, en pocas palabras, describe la influencia de la tierra en el hombre). Según escribe Nina Pluta en *Historia literatur iberoamerykańskich*: “En la mayoría de los textos regionalistas la naturaleza es el espacio de la libertad, pero a veces puede causar terror y poner a prueba los límites de lo humano. Suele presentarse de manera doble: como una fuente de la energía pura, pero a la vez como una fuerza devastadora”⁸. Entre las obras que se centran en el aspecto negativo de la naturaleza destacan sin duda la famosa novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine* (1924), y los cuentos de Horacio Quiroga. En los dos casos podemos detectar un empleo sutil de recursos muy parecidos o incluso idénticos con los recursos típicos del género de terror.

La vorágine tiene fama de ser una novela de la tierra por excelencia. Carlos Fuentes sostiene que la famosa última frase del texto, “¿Los devoró la selva!”, puede servir de resumen de toda la corriente literaria⁹. Rivera denuncia los abusos del sistema de la producción del caucho y al mismo tiempo crea una imagen impresionante de la selva amazónica, un espacio de la naturaleza altamente peligroso para los humanos. La selva es, en palabras de Guiseppe Bellini, un “inmenso infierno verde donde sufre y languidece una humanidad ignorada por el mundo, que deriva fatalmente hacia el crimen y la muerte”¹⁰. Monserrat Ordóñez afirma en su introducción a la novela que el mensaje final de la obra es que “estar en la selva no es humano ni deseable. Es para cruzar-

⁵ J. Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, en: J. Cortázar, *Último round*; versión polaca: “O krótkich opowiadaniach i sprawach ich dotyczących”, en: J. Cortázar, *Ostatnia runda*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1979, pp. 25–35.

⁶ M. Wydmuch, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa, Czytelnik, 1975, p. 93.

⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁸ E. Łukaszyk, N. Pluta, *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 2010, p. 229 (traducción del autor).

⁹ C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México DF, Joaquín Mortiz, 1980, p. 9.

¹⁰ G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castilla, 1997, p. 451.

la en viajes imprescindibles, para explorarla, para vencerla, pero nunca para vivir en ella en armonía”¹¹.

En las descripciones, la selva está presentada como un organismo vivo, casi un ser consciente de sus actos, dotado de cierta inteligencia. Es una criatura decididamente femenina, no solo por el mismo género gramático de la palabra, pero también por las abundantes referencias a lo femenino. “¡Oh selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina”¹², empieza la famosa invocación que inaugura la segunda parte de la novela. Pero con el paso del tiempo el tono retórico cede a la estilística mucho más biológica y sugestiva. En la parte tercera aparece otra descripción más extensa de la selva amazónica en la que abundan elementos y comparaciones que producen repulsión, causan asco, se vinculan con la descomposición y la muerte. El narrador observa “con horror” “la selva inhumana”, la compara con “un saco de podredumbre”, enumera “reptiles ciegos, salamandras mohosas, arañas peludas” y, más adelante, “las hormigas”: son solo insectos, arácnidos y reptiles, es decir, animales con asociaciones culturales negativas. Las plantas ahogan —el matapalo se compara con los tentáculos de un pulpo— y están en un continuo proceso de descomposición. Abundan la referencias a las enfermedades: “comején”, “sífilis”, “lepra”, “miasmas”, “sopor”, todas estas palabras provienen de dos breves párrafos¹³.

Estos aspectos estilísticos pueden explicarse por la influencia del naturalismo: el asco viene de lo biológico, porque todo lo biológico tiende a la descomposición. Pero si analizamos la influencia que produce la selva en los humanos, nos damos cuenta de que su peligro va más lejos de lo físico. Lo expresa literalmente uno de los personajes más importantes de la novela, Clemente Silva: “la selva trastorna al hombre” —le dice a Arturo Cova, el protagonista— “desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincando espino y la codicia quema como fiebre”¹⁴. Y efectivamente, la historia del propio Silva, igual como la de Cova y sus compañeros, ilustra claramente esta observación: la selva destruye no solo física sino también mentalmente. Adentrándose en la Amazonia, Cova sufre varios ataques psicóticos, entra en un estado de catalepsia y pierde los instintos morales: véase la famosa escena de la muerte de varios de sus compañeros en un naufragio en el río; Cova no se conmueve para nada, solo se entusiasma con la belleza del “espectáculo”¹⁵. Otro ejemplo de la fuerza enloquecedora de la naturaleza lo da el viejo Silva, contando la historia de una huida de un grupo de caucheros. Perdidos en la selva, exhaustos y horrorizados, llegan a un momento de pura locura: uno de los huidos mata a su hermano, y todos se echan a correr, se dispersan y se pierden. Silva vaga “dos meses entre los montes, hecho un

¹¹ M. Ordóñez, “Introducción”, en: J.E. Rivera, *La vorágine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 52.

¹² J.E. Rivera, *La vorágine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 189.

¹³ *Ibidem*, pp. 295–296.

¹⁴ *Ibidem*, p. 245.

¹⁵ *Ibidem*, p. 233.

idiota, ausente de sus sentidos, animalizado por la floresta, despreciado hasta por la muerte”¹⁶.

Es una escena que fácilmente podría aparecer en una típica novela de terror: un grupo de humanos frente a la fuerza devastadora pierde la razón y, en consecuencia, la vida. La selva presentada por Rivera tiene muchos aspectos que permiten verla como un monstruo: causa asco y resulta difícil describirla, es como algo que se escapa de las normas de la realidad. Y, sobre todo, su efecto en los humanos es el mismo que en el de los monstruos: no solo pone el peligro lo físico, pero también la cordura.

Pero no solo la presencia del monstruo asemeja *La vorágine* al género de terror; también la propia estructura argumental. Como se ha dicho, el terror lleva al lector de una visión del mundo ordenado a la destrucción del mismo. En la novela de Rivera, el esquema es muy parecido: de la ciudad y la vida normal hacia el caos y la destrucción final en la selva.

Unas semejanzas parecidas se pueden observar en la obra narrativa de Horacio Quiroga. El autor dedicó gran parte de su producción literaria a los temas vinculados con la naturaleza y a lo fantástico; varios cuentos suyos se inscriben directamente en el género de terror y en algunos de ellos hasta aparecen unos monstruos casi propiamente dichos¹⁷. Digo casi porque más bien no se trata de criaturas puramente fantásticas, sino seres reales monstrualizados, como por ejemplo el parásito chupasangre de “Almohadón de plumas”, o fenómenos puramente realistas que aquí cumplen el papel estructural del monstruo. Algunos de los textos del autor uruguayo poseen una estructura argumental idéntica a los cuentos típicos del género, es decir, de lo ordenado a lo caótico.

Sírvanos de ejemplo el cuento “La miel silvestre”, perteneciente al volumen más conocido del escritor: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). El protagonista, Benincasa, es un contador público que, como irónicamente aclara el narrador, “sintió fulminante deseo de conocer la vida de la selva”, aunque claramente es un tipo de ciudad, sin ninguna experiencia del campo, “lo suficientemente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos a quién sabe qué fortuita e infernal comida del bosque”¹⁸. Benincasa se comporta como un típico protagonista de las historias de terror: su ingenuidad y obstinación lo empujan hacia el destino fatal; no escucha las advertencias del padrino experimentado que le habla de unas hormigas carnívoras, muy peligrosas; se adentra en la selva y, cansado, consume la miel de las abejas silvestres. Este hecho es un error fatal, ya que la miel fue producida a base de unas flores narcóticas. El hombre se siente débil, le entra una parálisis y se duerme, para no despertar nunca: de los dos últimos párrafos sabemos que sus huesos, limpiados de la carne por las hormigas, fueron encontrados por el padrino.

¹⁶ *Ibidem*, p. 314.

¹⁷ Véase más sobre los temas recurrentes en la obra de Quiroga en: T. Pindel, *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków, TAIWPN Universitas, 2014, pp. 119–134.

¹⁸ H. Quiroga, “La miel silvestre”, en: H. Quiroga, *Cuentos*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Losada, 2002, p. 115.

La naturaleza —en este caso la selva del norte de la Argentina— no es para Quiroga una fuerza que desafía a la cordura, no posee rasgos monstruosos como la selva amazónica de Rivera: las hormigas devoradoras y las plantas narcóticas no salen de la lógica de lo racional. Pero con el fin de dar cuenta de los peligros de la naturaleza, Quiroga aprovecha un esquema argumental propio de las narraciones de terror.

Un interesantísimo ejemplo del nuevo tratamiento del tema de la naturaleza con el empleo de los recursos del género de terror nos brinda la breve novela de Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014). Pasó un siglo y la naturaleza ya no se ve como un peligro para la humanidad; más bien nos damos cuenta de que somos nosotros los que la ponemos en peligro.

Genéricamente se trata de una novela de terror, el sentimiento de la inquietud y la tensión acompañan al lector desde el principio hasta el desenlace final. Aparecen algunos elementos típicos de género: el mismo esquema argumental (el personaje central de manera inconsciente se acerca al peligro y, aunque lo presiente, no es capaz de pararlo) y también algunos elementos de carácter puramente fantástico (el motivo de un tratamiento de cura, obviamente mágico, y sus resultados: los niños con alma dividida entre varios cuerpos). Pero la estructura del relato y el propio argumento se alejan de los esquemas tradicionales del género de terror.

Cuando el lector es capaz de reconstruir el argumento (que es posible solo al final), se da cuenta de que es una historia sorprendentemente simple. La protagonista —y la principal, pero no única narradora— es Amanda, que junto con su pequeña hija Nina llega a un pueblo en la provincia argentina, rodeado de campos de soja, para pasar las vacaciones. Allí conoce a Carla, cuyo hijo David sufrió una enfermedad y es raro. Amanda siente una creciente inquietud y finalmente le entran ganas de escapar del pueblo y volver a casa. No obedece al primer impulso, tarda en salir (es otro elemento fijo del repertorio del género: los racionalistas resultan equivocados, la razón la tienen los supersticiosos y creyentes¹⁹), y esto trae unas consciencias trágicas: madre e hija sufren una intoxicación causada por los productos fitosanitarios. Nina se salva gracias a un procedimiento mágico de una curandera, pero Amanda muere.

Por un lado, el argumento se parece al esquema de terror: va del orden a la destrucción. Pero, primero, el peligro es puramente racional, no tiene nada que ver con el concepto de un monstruo que rompa con las leyes de la realidad; segundo, la historia se reconstruye paso a paso y no se relata de manera cronológica. Todo el texto es un diálogo entre Amanda y David, aunque en principio el lector no sabe quiénes hablan, ni de qué. La conversación tiene lugar en un espacio no definido, entre las alucinaciones y la agonía de la mujer. David entrevista a su interlocutora, la obliga a contar todo lo que pasó, para llegar al “punto exacto”, es decir, el momento preciso en el que ocurrió la tragedia. Le apremia a Amanda, repitiendo siempre “esto no es importante”, “no podemos perder el tiempo”. En principio, el efecto de miedo se produce

¹⁹ N. Carroll, *op. cit.*, p. 175.

justamente gracias al misterio (el lector se esfuerza por entender qué es lo que pasa), acentuado por la presión del entrevistador (el lector sabe que hay algún “punto exacto” al que hay que llegar).

El espacio presentado en *Distancia de rescate* es bien diferente de lo típico para el terror literario: vastos campos de soja, mucho sol, tranquilidad de un pueblo. Pero con el personaje de David y su historia relatada por Carla aparecen unos elementos más corrientes del género: el ambiente del peligro. En niño se enfermó después de beber agua de un arroyo; un poco antes, de la misma manera se enfermó un caballo que murió, así que Carla lleva a su hijo a “la mujer de la casa verde”, una curandera. Con este personaje se introducen los motivos irracionales, hasta fantásticos. La mujer no solo posee, según la gente local, unas capacidades sobrenaturales, “puede saber si alguien está enfermo y en qué parte del cuerpo está esa energía negativa”²⁰ (aunque, por cierto, la creencia en los poderes de cura de este tipo está bien extendida en el mundo actual y en todos los continentes), pero también realiza un tratamiento, cuyos detalles no se conocen (el rito tiene lugar en una habitación cerrada), aunque se explica su sentido: para salvar al intoxicado hay que dividir su alma y colocarla en varios cuerpos. De esta manera David se salva, pero termina siendo un niño raro, parece mentalmente atrasado y se porta de una manera incomprensible. Lo mismo pasará con Nina, cuando su madre la lleva a la curandera: el cuerpo se salva, pero no es la misma persona, ya que una parte de ella se fue a otro niño.

El personaje de David posee varios rasgos elementales del monstruo. Da miedo a las personas a causa de su comportamiento imprevisible (aparece y desaparece de forma inesperada, habla poco y como un adulto, tiene episodios de sonambulismo, cambia profundamente después del tratamiento, comete algunos actos terroríficos, por ejemplo, sepulta a los animales en el patio), y tiene una existencia doble: es un niño de carne y hueso, pero también existe en otra dimensión (¿como espíritu?), en forma de una voz que habla con Amanda en el espacio no físico. David no encaja en el razonamiento racionalista, desafía la lógica, combina rasgos contradictorios y despierta miedo, su existencia se debe a un procedimiento misterioso y mágico; se podría comparar, hasta cierto punto, con un fantasma o un zombi.

Pero hay aquí una profunda diferencia respecto a los recursos típicos del género: David no cumple el papel estructural del monstruo, no es él quien lleva a la protagonista a la catástrofe. Justo lo contrario: es él quien le permite entender qué es lo que pasó, quien restablece cierto orden, organiza el caos de los acontecimientos. Nina, que pasa por el mismo rito y también se convierte en un ser partido en dos, no despierta miedo, más bien la compasión (en una escena final en la que su padre no es capaz de reconocerla en otro cuerpo). Lo aparentemente monstruoso, de hecho no lo es, nos da miedo hasta el momento que lo entendemos; el peligro real está en otra parte.

En su conversación, Amanda y David llegan al esperado “punto exacto” de los acontecimientos, más o menos a la mitad de la novela. Y el momento

²⁰ S. Schwebelin, *Distancia de rescate*, Oaxaca de Juárez, Editorial Almadía, 2014, p. 24.

es puramente banal: la madre y la hija observan a unos hombres descargando unos bidones de un camión. “Y entonces hay un ruido. Algo se cae, algo plástico y pesado, que sin embargo no se rompe”²¹. Amanda y Nina se sientan en la hierba y al rato descubren que están empapadas. “Es esto. Este es el momento”²², dice David. Así que el momento clave de la historia de terror es el hecho de mojarse la ropa y la piel. En el contexto del género de terror esto suena sorprendentemente banal; pero en realidad nos damos cuenta de que la intoxicación con unas sustancias altamente peligrosas puede causar la muerte: y eso justamente pasa a la protagonista y, por poco, a su hija.

Lo que hace Schweblin en su relato es revertir la lógica del terror. El peligro no está en lo irreal o lo fantástico; al contrario: es la magia que salva a los niños y un pseudomonstruo que aclara los hechos. Lo horroroso es totalmente real y realista: son los productos químicos usados en la agricultura, la contaminación producida por los humanos. En este contexto, *Distancia de rescate* se acerca al gran tema de la relación de los humanos con la naturaleza, solo que en su visión los polos resultan opuestos en comparación con la tradición literaria telúrica. No es una selva gigantesca e inabarcable la que nos amenaza, sino unos cultivos de la soja de apariencia pacífica, hasta idílica. Se trata de una naturaleza completamente domada por el hombre y artificialmente controlada. Schweblin creó una historia de terror que se basa en dos miedos generales: uno de siempre, que es el miedo de la madre por sus hijos, y otro nuevo, de carácter ecologista, el miedo de que nos estamos envenenando a nosotros mismos. La autora argentina usa los componentes propios del género, pero los recoloca de una manera innovadora; y no se trata de un juego gratuito con las convenciones literarias: el uso diferente de los elementos de terror corresponde a una visión y un sistema de valores diferentes. De paso, el género recobra las fuerzas emocionales: al contrario de la mayoría de los relatos de terror actuales que, por muy convencionales, resultan incapaces de despertar la inquietud en los lectores, *Distancia de rescate* cumple también con las expectativas emotivas.

El análisis de esta pequeña selección de los textos hispanoamericanos que tratan el tema de la naturaleza y su influencia en los humanos parece demostrar que los recursos literarios del género pueden servir de portadores de las ideas bien diferentes y a pesar de las aparentemente limitadas posibilidades, la evolución de la narrativa de terror todavía no ha terminado.

Referencias bibliográficas

BELLINI Giuseppe

1997 *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castilla.

CAILLOIS Roger

2019 “Od baśni do science fiction”, en: Caillois R., *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, Warszawa, PIW, 2019, pp. 26–57.

²¹ *Ibidem*, p. 62.

²² *Ibidem*, p. 64.

CARROLL Noël

2004 *Filozofia horroru*, Gdańsk, słowo/obraz terytoria.

CORTÁZAR J.

1979 "O krótkich opowiadaniach i sprawach ich dotyczących", en: Cortázar J., *Ostatnia runda*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 25–35.

FUENTES Carlos

1980 *La nueva novela hispanoamericana*, México DF, Joaquín Mortiz.

KING Stephen

1996 *Danse macabre*, Warszawa, Prószyński i spółka.

ŁUKASZYK Ewa, PLUTA Nina

2010 *Historia literatur iberoamerykańskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo.

ORDÓÑEZ Montserrat

1998 "Introducción", en: Rivera J.E., *La vorágine*, Madrid, Cátedra, pp. 11–71.

PINDEL Tomasz

2014 *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków, TAiWPN Universitas.

QUIROGA Horacio

2002 "La miel silvestre", en: Quiroga H., *Cuentos*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Losada, pp. 115–119.

RIVERA José Eustasio

1998 *La vorágine*, Madrid, Cátedra.

SCHWEBLIN Samanta

2014 *Distancia de rescate*, Oaxaca de Juárez, Editorial Almadía.

WYDMUCH Marek

1975 *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa, Czytelnik.

Natural fears: Nature and narrative devices of horror in Hispanic American literature: José Eustasio Rivera, Horacio Quiroga and Samantha Schweblin

Keywords: horror — nature — José Eustasio Rivera — Horacio Quiroga — Samantha Schweblin.

Abstract

The literary motif of the relations between men and nature has a long tradition in Hispanic American Literature. Elements of horror fiction often appear in such texts. The analysis of three examples (fiction by Rivera, Quiroga and Schweblin) shows both the changes in the treatment of the subject and the different uses of typical horror story components.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 16 de abril de 2020