

**XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana**  
**Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2020**

**Terror, grotesco y unheimlich en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones**

Elsa Drucaroff

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Buenos Aires, Argentina.

Después de varios años de trabajar la poderosa presencia de lo fantástico y de géneros relacionados con el terror en la narrativa argentina actual (y también después de haber experimentado, como narradora, en este tipo de escritura), quiero compartir algunas sistematizaciones, preguntas y posibles hipótesis, ordenadas por el momento en los siguientes items: 1. cuestiones teórico-literarias; 2. histórico-literarias; 3. enfoque de género y 4. enfoque sociopolítico. En ponencias anteriores y en otros trabajos analicé obras específicas y planteé algunas reflexiones (Drucaroff, 2005; 2006; 2011; 2019; 2020). Luego de estas aproximaciones inductivas, inicio con esta ponencia el camino hacia una sistematización.

**Cuestiones teórico-literarias.**

¿Toda literatura de terror es fantástica? ¿Qué relación tienen fantástico y terror? Parece claro que el terror es un género literario: existen tópicos y procedimientos característicos, colecciones editoriales, etc. ¿Pero se puede hablar de género fantástico?

Por otro lado está el problema fundamental que plantea la gran presencia del grotesco en los relatos contemporáneos literarios y audiovisuales de hoy. El humor ácido y oscuro ligado al terror es una insistente novedad del género en las últimas décadas. En el espacio limitado de esta ponencia no puedo abrir el problema, dejo planteadas algunas preguntas en cuyas respuestas estoy trabajando: ¿qué relación tienen la risa con el miedo, el grotesco literario y la narrativa de terror?; ¿hay relación entre grotesco y efecto fantástico?

Ya consultada la bibliografía típica sobre fantástico, me detendré sólo en un clásico donde ya está dicho casi todo lo que la crítica dirá: desde la vacilación fantástica de Todorov (1970) hasta el problema de la verosimilitud, desde la subversión de los presupuestos culturales de normalidad de Bessière (1974) o Barrenechea (1972), hasta la contundente advertencia de no confundir -como confunde Jackson (1986)- la perturbadora inquietud que produce lo fantástico, con los géneros literarios que construyen mundos con reglas internamente coherentes, aunque subviertan las del

nuestro (lo que llevaría a considerar como variantes de lo fantástico obras como *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien o la *Saga de los confines*, de Liliana Bodoc, pese a que la consistencia de sus mundos construidos está muy lejos de generar el desasosiego y la incertidumbre que genera lo fantástico).

El clásico al que me refiero, donde lo esencial está dicho, es el famoso artículo de Freud (1982), *Das Unheimliche*, traducido “lo siniestro” a falta de palabra adecuada. Allí Freud, no obstante plantear claramente lo ya mencionado, tampoco examina las relaciones específicas entre el género literario terror, que ya existía, de lo que, como ya propuse y justifiqué (Drucaroff, 2005), creo conveniente llamar *efecto* (nunca género) fantástico.

Imitando a Freud, partiré de la etimología de dos adjetivos que se eligen para nombrar lo *Unheimlich* en nuestra lengua: siniestro y ominoso. Siniestro proviene del latín, sustantivo *sinister, -tri* (mano izquierda, lado izquierdo), que a partir de una práctica greco-romana (leer el destino en el vuelo de los pájaros: si aparecían a la izquierda, eran malos presagios; si lo hacían a la derecha, buenos), adquiere connotaciones malignas. Como adjetivo significa: inclinado al mal, avieso, funesto. Ominoso viene del verbo *ominor, -aris, -ari, ominatus sum*: augurar, presagiar, vaticinar, decir pronósticos por medio de augurios. *Omen, -minis* es presagio y ab-ominable, el presagio que es mejor alejar de uno mismo; *ominossus, -a, -um* es azaroso pero la idea de mal agüero le da connotación negativa.

En ambas etimologías hay dos semas comunes que nos sirven para pensar tanto la generación de relatos ominosos/siniestros como un procedimiento que aparece típicamente al narrarlos. Podemos nombrar esos semas comunes a los adjetivos ominoso y siniestro así: lo presagiente y lo dicente; es decir: ambos aluden a *pronunciar* o *escribir como modo de anunciar* algo malo, que sería mejor no haber articulado con lenguaje. Esto nos lleva al procedimiento narrativo de la anticipación, uno de los recursos más usuales para dar miedo en los relatos de terror. Pronunciar palabras desata el mal: pedir deseos es obtener un cumplimiento trágico en “La pata de mono”, de W.W. Jacobs (2009); escribir en un facebook el gusto por los zombies es volverse zombie en *Chicos que vuelven*, de Mariana Enríquez (2010). “No niego la posible existencia de espectros”, dice la misteriosa niña de “El ataúd de ébano”, de Diego Muzio (2015: 94, 115), y decirlo da lugar a que en esa Buenos Aires de 1871, reconstruida con verosimilitud realista, ella esté muerta, así como al decirle a Vega (cruel, ladrón y asesino) “usted es un buen hombre”, ella construya una bondad que el propio Vega terminará descubriendo.

La anticipación es un lugar común en el terror y muestra hasta dónde lo ominoso/siniestro/*Unheimlich* es convocado por una pulsión humana, un temor que encubre un deseo: la tentación de *pronunciar, decir el deseo* siempre resulta una transgresión, ya porque el inconsciente habló sin que el consciente lo supiera, ya porque se lo dijo con consciencia de que no

se debía pero no se pudo resistir, lo cual se relaciona con el concepto aristotélico de *hybris*, esa voluntad transgresora y excesiva que arrastra a la fatalidad en la tragedia griega. La anticipación es, entonces, en el terror, pronunciar/escribir lo que se cumplirá.

Ahora bien: ¿toda anticipación es ominosa?; ¿todo mal presagio, siniestro? Si leemos:

“Juan salió apurado. Las calles estaban atoradas por el tránsito, supo que sería difícil llegar a tiempo a su reunión”, y Juan llega tarde, o “la anormal quietud del aire y el cielo encapotado presagiaban una gran tormenta que las chozas no podrían soportar”, y se derrumban las chozas, estamos ante malos augurios pero no ante el efecto siniestro. Aquí es donde Freud da en la médula y muestra por qué las etimologías de siniestro u ominoso son insuficientes para precisar en qué consiste lo *Unheimlich*, algo que sin embargo experimentamos como sentimiento en cualquier lengua y aparece en innumerables literaturas nacionales, aunque no exista la palabra exacta.

Como se sabe, Freud explica *Unheimlich* por su etimología: el adjetivo *heimlich* significa lo más íntimo, familiar, dulcemente hogareño. Y el prefijo *un-*, negativo, apunta a lo más alejado de lo propio, lo más radicalmente ajeno a mí. Pero *heimlich*, sin prefijo, también tiene otro significado: íntimo por secreto, clandestino, que debe ocultarse. Así lo más hogareño y familiar adquiere ahora connotaciones inquietantes; “*heimlich* posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, *unheimlich*.” (Freud, 1982: 18)

Un relato produce efecto *unheimlich*, entonces, cuando ocurre algo ajeno, extraño, que no debería estar pasando o no deberíamos estar viendo, pero intuimos allí la oculta palpitación de lo más profundamente nuestro, un secreto espeluznante de nuestras entrañas que negamos -en el sentido psicoanalítico-, que no podemos, no soportamos, no debemos reconocer como propio. En esa imposible coexistencia de lo más profundamente nuestro y lo más horrorosamente irreconocible Freud encuentra la explicación de por qué un mal presagio se vuelve abominable o siniestro, revela el factor preciso que nos produce ese sentimiento estremecedor. Para que el mal presagio genere en una ficción efecto ominoso tiene que enredarse con algo muy atávico y negado de quien escribe pero también de quien lee: la sensación de que lo que se pronuncia no es sólo malo, *no debería pronunciarse, debería quedar oculto*.

En el siglo XXI encuentro un aporte crítico nuevo a este problema. Mark Fisher (2018) retoma lo *Unheimlich* para mostrar que, para Freud, lo atroz está en el interior del sujeto. Propone en cambio lo que llama *erie* (traducido en la edición española como *espeluznante*<sup>1</sup>) y contempla así el terror desde el lado de la sociedad, más que del sujeto que lo siente. Fisher se pregunta por un horror *exterior* a las subjetividades, social, no personal, y que sin embargo las coopta y arrasa subjetivamente. Es un mal que no podemos comprender de dónde viene; aunque venga de afuera,

---

1 Mientras “espeluznante” alude al efecto corporal del miedo (es lo que eriza el pelo), *erie* remite a la causa misma: es el adjetivo del miedo, lo “miedante” podríamos decir, eso que acobarda, la manifestación desnuda del mal, lo malvado en sí mismo.

no podemos entenderlo porque ahí afuera deberíamos ver una causa para lo que vemos pero no aparece nada o, al contrario, aparece algo que no debería estar allí (un espectro, por ejemplo). Fisher llega a esto desde el concepto de lo “raro” en las ficciones recientes, sosteniendo que lo que no encaja, lo que nos descoloca, hoy se ha vuelto en ellas algo natural. Remite, claro, a un adjetivo que tiene cada vez más presencia en la crítica actual: lo bizarro. Y en contraposición con lo raro, Fisher define lo *erie*. Si lo raro estaba marcado por una presencia que no encajaba, lo *erie* se constituye por una falta de ausencia o por una falta de presencia, si hay una presencia cuando no debería haberla o si no la hay cuando debería haber algo. Entonces lo *erie* no proviene del interior de las personas pero consigue, no obstante, volverlas ajenas a sí mismas, como lo *Unheimlich*.

¿Hay *erie* en nuestras vidas cotidianas reales? Basta leer el tratamiento que la prensa da a los atentados terroristas o al coronavirus y observar las manipulaciones masivas del miedo para entender que sobra. Lo *erie* en nuestra contemporaneidad es el capital:

“Lo espeluznante [*erie*] está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?) pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial.” (Fisher, 2018: 13).<sup>2</sup>

Es estéril discutir si Fisher o Freud tienen razón, si lo *Unheimlich* / *erie* proviene del interior o del exterior; son dos miradas que no se oponen, se complementan. Más productivo es señalar que las dos categorías describen al mismo tiempo, por un lado, un estremecimiento pavoroso de la subjetividad y por el otro, un efecto estético que despierta ese sentimiento. En literatura, lo que nos importa no son situaciones potencialmente *unheimlich/erie*, sino que los textos despierten en los lectores ese efecto y analizar cómo y por qué. Una situación que cumpla, para la subjetividad, con las precisas definiciones *unheimlich/erie* puede estar contada de un modo que no produzca esos efectos. En el abuso intrafamiliar, por ejemplo, la persona más íntima que debería cuidar y proteger se le vuelve desconocida a la víctima. La situación es *unheimlich* pero si está narrada desde el realismo psicológico, no da miedo. La alienación lleva a millones de personas a negar que la lógica del capital es una fuerza imparable de contaminación y muy inminente destrucción del planeta. Es una situación *erie*, pero una novela de Ballard produce angustia, no terror. Es decir: lograr el miedo no depende solamente de la situación en sí, sino de la escritura. Mi hipótesis es que para que haya terror hay que conseguir una *pronunciación disruptiva de lo unheimlich/erie*. Veamos dos ejemplos.

---

2 El subrayado y los corchetes son míos.

Una anamnesis psiquiátrica o una novela realista pueden relatar un abuso familiar y no producen efecto *unheimlich*. *It*, de Stephen King (1986) sí lo consigue, porque hace irrumpir la menstruación de una adolescente como manifestación de una *hybris* incontrolable e inevitable que traerá el horror. La niña se ha fijado en un chico, le llegan juntos la menstruación y su deseo. Entonces de pronto la sangre borbotea en su baño, la escupe a ella como una voz que eructa desde las cañerías, lo inunda y en esa contaminación menstrual del espacio arriva la posibilidad letal que venía estando latente: el abuso de un padre perverso y cruel se presenta como la temida fatalidad que castiga el deseo nuevo de ella y nuestro propio deseo de lectorxs.

La relación entre el aumento de deformaciones y cáncer en las zonas agrarias de Argentina y las tecnologías que se utilizan en el cultivo de soja, entre la irracionalidad de asesinar seres humanos, agotando además la productividad de la tierra y la imparable avidez de la producción capitalista, señala hacia algo que no se ve pero debería estar: el capital es la causa objetiva del crecimiento de la enfermedad y la muerte en las zonas agrarias. Un relato que testimonie esta realidad espantosa narrando la tragedia de alguien que vive en el campo puede angustiarnos, pero no produce efecto *erie*. Sí lo hace *Distancia de rescate*, de Schweblin (2014), donde la enfermedad es un enigma incomprensible que irrumpe en lo más cotidiano del entorno campestre. Hay pasto, barro, arroyo, un niño que ríe en el agua... y de pronto se le inflaman los ojos, se le hincha el cuerpo, está mortalmente enfermo. En *Distancia de rescate* jamás se escribe “agroquímico”, “glifosato”, se señala este real social cuidando que haya una irrupción disruptiva que lleve a la fatalidad.

*Unheimlich* – *erie* son herramientas que sirven para trabajar textos literarios pero además remiten a sentimientos. ¿Cómo se relacionan con lo fantástico? Lo fantástico es solo una categoría estética y contra lo que suele plantearse, no es un género literario sino un *efecto*. Como ya mostré (Drucaroff, 2005), es una irrupción que jaquea un verosímil, puede aparecer en cualquier género. Lo fantástico se entiende en relación con la verosimilitud y su súbito temblor, como ya entendió Freud: es una fuerza de *negatividad* que se ensaña sobre el verosímil y pone en cuestión las leyes en las que se apoyan los lectores para creer en el mundo construido, sea este realista o no.

Pero aunque *Unheimlich* y *erie* no son categorías necesariamente estéticas y lo fantástico sí, lo fantástico está ligado siempre en sutil medida a lo *Unheimlich/erie*, a sensaciones de profunda perturbación. Produce siempre algún grado de miedo y por eso, aunque no todo texto fantástico es de terror, sí todo texto de terror tiene al fantástico como componente inevitable.

### **Cuestiones histórico-literarias**

El miedo es histórico, que los textos den miedo, también. Leer hoy pilares extraordinarios del género gótico del siglo XIX, como un cuento de 1816, “El hombre de arena”, de Hoffman (1978), una novela de 1817, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (2001), o de 1897,

*Drácula*, de Bram Stoker (2006), produce interés, suspenso, emociones, pero no miedo. Es cierto que hoy el inconsciente y la oscuridad de los deseos inconscientes están naturalizados, la irrupción de lo irracional no transgrede en un mundo que ya no idolatra a la razón (Vax, 1965) y que sabe de la importancia del lenguaje en la construcción-percepción de lo real (Roas, 2001, 2011). Sin embargo siguen contándose y leyéndose relatos que nos aterrorizan, hay fuerte oferta y demanda. Las preguntas son, por un lado, por qué obras que dieron miedo ya no lo dan y por el otro, por qué tantas obras y lectores siguen buscando dar/sentir miedo. Sobre lo primero, creo que *una retórica alejada de la nuestra atenta contra la verosimilitud realista y por eso atenta contra el efecto unheimlich/erie*. Ya Freud señalaba que para generar *Unheimlich*, quienes leen deben reconocer primero el mundo cotidiano donde se sienten seguros:

“Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos. El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad (...), no pueden provocar (...) una impresión *unheimlich*, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos. (...) El poeta también puede haberse creado un mundo que, si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparte, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. Todo el carácter *unheimlich* que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética. Las ánimas del infierno dantesco o los espectros de Hamlet, Macbeth y Julio César, de Shakespeare, pueden ser todo lo truculentos y lúgubres que se quiera, pero en el fondo son tan poco *unheimlich* como, por ejemplo, el sereno mundo de los dioses homéricos. (...) Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo *Unheimlich*, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo *Unheimlich* mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto” (Freud, 1982: 60-62)

Dicho con Lovecraft (2010): miedo y verosimilitud forman un círculo virtuoso. Temer nos hace creer, creer nos hace temer. Si la escritura tiene marcada distancia histórica, el miedo retrocede.

También retrocede cuando trae *relatos muy codificados por la industria cultural* (zombies, vampiros, Frankenstein); el masivo conocimiento evita la disrupción necesaria para sentir miedo.<sup>3</sup>

Dice Roas (2011: 33) que lo fantástico “evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Esto explica que mientras los escritores del siglo XIX (...) escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que (...) se consideraban fijas y rigurosas, los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo.”

Concuerdo, pero además sigue vigente lo *Unheimlich*, pese a saber que no es la razón lo que domina, porque igual queremos que lo sea y lo inconsciente continúa siendo incontrolable. Por eso el más antiguo tópico *unheimlich* funciona si se lo inserta en el contexto realista de quienes leen hoy. En cuanto a lo *eerie*, encuentra en la locura capitalista una veta inagotable. Con ambos trabaja el terror social de Mariana Enríquez, inmerso en las guerras de género y de clase de la Argentina y el mundo contemporáneos. En *Chicos que vuelven* (Enríquez, 2010) se da el lujo de dar miedo con los hiper codificados zombies, sortea el problema con solo dos recursos: nunca escribe esa palabra, demasiado de moda en la industria cultural, y contamina a los zombies con nuestra presente culpa social. Más *unheimlich/eerie* que el regreso de la muerte es la reacción de los ma-padres, que rechazan a sus hijos, y de una sociedad que odia: nadie quiere ver su propia responsabilidad en el silencioso retorno de esos niños y niñas asesinados por la policía, la trata, el descuido. Buenos Aires observa a esos chicos y chicas que volvieron como la terrorífica presencia de lo que debería estar ausente, y la terrorífica ausencia de algo que debería estar presente, que debería pronunciarse o mostrarse: la objetiva denuncia política en la presencia silenciosa de quienes volvieron. En esa dinámica de *hybris* que reconocemos propia, surge el miedo, algo que sin embargo cede cuando la propuesta es otra. En *Los muertos del Riachuelo*, de Hernán Domínguez Nimo, también hay zombies y también tienen que ver con la condición *eerie* del capital, pero a la *hybris* se le agrega la risa e ingresa lo grotesco, una estética que hace retroceder el efecto fantástico y que hoy es una tendencia notable en el género terror. Este es el problema que investigaré en la continuación de este trabajo.

---

<sup>3</sup> Esta idea está formulada por Fisher (2018), aunque desde otro punto de vista, cuando señala la naturalización de lo monstruoso en la industria cultural.

## Bibliografía

Barrenechea, A. M. (1972). "Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". En *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh, Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>

Bessiere, I. (1974). *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, París, 1974.

Domínguez Nimo, H. (2018). *Los muertos del Riachuelo*. Buenos Aires, Interzona.

Drucaroff, E. (2005). "Fantástico desencantado. Los nietos de Julio Cortázar". En Abbate, Florencia (editora) *Homenaje a Julio Cortázar (1914-1984)*. Buenos Aires, Eudeba, OJO PÁGINAS

\_\_\_\_\_ (2006). "El sin fin de lo mismo. (Mercancía, alienación y exilio en "Hacia la alegre civilización de la capital", de Samanta Schweblin). En: Noé Jitrik (comp.). *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*. Buenos Aires, Alción Editora ILH Instituto de Literatura Hispanoamericana, 121-128 pp.

\_\_\_\_\_ (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.

\_\_\_\_\_ (2018). "La cicatriz de lo que no se pronuncia. (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin)". En: *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispaoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras UBA.

[http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa\\_2.pdf](http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf)

\_\_\_\_\_ (2019). "Siniestro, creación y carnaval. Algunas ideas en voz alta". En: Gutiérrez, Eugenia y Rizzi, María [ed.], *Extensión de 'lo siniestro' en el psicoanálisis, el arte y la cultura*. San Miguel de Tucumán, TRIEB Institución Psicoanalítica.

\_\_\_\_\_ (2020). "Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin". En: Zangrandi, M. (ed.). *Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires, NH Editor (capítulo del libro aceptado, libro en prensa).

Enríquez, M. (2010). *Chicos que vuelven*. Villa María, EDUVIM.

Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona, Alpha Decay.

Freud, S. (1982). *Lo siniestro*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

Hoffman, E.T.A. (1978). *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires, Corregidor.

Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.

Jacobs, W.W. (2009). “La pata de mono”. En *Axxón*. N° 197, mayo.

King, S. (1986). New York, Viking Press.

Lovecraft, H.P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid, Valdemar.

Muzio, D. (2015). "El ataúd de ébano". En: *Las esferas invisibles*. Buenos Aires, Entropía.

Roas, D. (2001) (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco-Libros, 2001.

\_\_\_\_\_ (2011). *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.

Shelley, M. (2001). *Frankenstein*. Buenos Aires, Colihue.

Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Buenos Aires, Alfaguara.

Stocker, B. (2006). *Drácula*. Madrid, Cátedra.

Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Vax, L. (1965). *El arte y la literatura fantástica*. Buenos Aires, Eudeba.