



# Terror romántico: relaciones amorosas psicodinamizadas hacia la autodestrucción del ser.

Romantic terror: psychodynamic love relationships towards the self-destruction of the being.

DOI: 10.32870/argos.v11.n28.5.24b

Jesús Miguel Delgado Del Águila

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (PERÚ)

CE: [tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)

 0000-0002-2633-8101

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Recepción: 13/03/2024

Revisión: 08/04/2024

Aprobación: 30/04/2024

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:  
(Delgado, 2024, p. \_)

En lista de referencias:  
Delgado, J.M. (2024). Terror romántico: relaciones amorosas psicodinamizadas hacia la autodestrucción del ser. *Revista Argos*. 11(28). 76-98  
10.32870/argos.v11.n28.5.24b

## Resumen:

Autores como Lovecraft, Llopis, Todorov y Carroll han conceptualizado el terror para explicar la recepción que tiene el lector al corroborar un objeto artístico que cuenta con sus propiedades particulares, además de que el resultado que se obtiene es útil como recurso para la Literatura y el Cine. En cambio, al hacer referencia al terror romántico, se alega a una de las múltiples manifestaciones que adopta este paradigma en la actualidad. Para este estudio, delimito su precisión léxica (convencional), que es identificable por abordar los mecanismos que producen la destrucción de la noción del amor, la aniquilación del personaje que se respalda en este dogma y la intervención macabra del manipulador en las obras artísticas de esta índole. Estas peculiaridades se adecúan principalmente al funcionamiento de un psicodinamismo de confrontación del bien con el mal, que es notoria en las estrategias de manipulación que son empleadas en las relaciones de pareja de *Cuentos malévolos* (1904), al igual que la exposición a situaciones de riesgo y la ausencia de criterios ético y religioso.



**Palabras clave:** Romanticismo. Terror. Psicodinamismo. Amor. Manipulación.

**Abstract:**

Authors such as Lovecraft, Llopis, Todorov and Carroll have conceptualized terror to explain the reception that the reader has when corroborating an artistic object that has its particular properties, in addition to the fact that the result obtained is useful as a resource for Literature and art. Cinema. On the other hand, when referring to romantic terror, it is alluded to one of the multiple manifestations that this paradigm adopts today. For this study, I delimit its lexical precision (conventional), which is identifiable by addressing the mechanisms that produce the destruction of the notion of love, the annihilation of the character that is supported by this dogma and the macabre intervention of the manipulator in the artistic works of this nature. These peculiarities are mainly adapted to the functioning of a psychodynamism of confrontation of good with evil, which is notorious in the manipulation strategies that are used in the relationships of *Malevolent Tales* (1904), as well as exposure to risky situations. and the absence of ethical and religious criteria.

**Keywords:** Romanticism. Terror. Psychodynamism. Love. Manipulation.

### **Introducción: panorama conceptual del terror**

A continuación, delimitaré la definición de terror en tres secciones. La primera se vincula con el campo semántico, ya que se abarcarán los términos derivados del significado origen. Por lo tanto, es necesario distinguir estas categorías para asociarlas con elementos pertinentes para la configuración de una noción más directa de terror. La segunda clasificación realizada se refiere a la construcción teórica del concepto. Para finalizar, la última segmentación consiste en la metateorización del terror. Esta se trata de una percepción autónoma para el análisis de *Cuentos malévolos*. En ese sentido, la conexión que se determina tendrá como base la reiteración de ideas expuestas en los relatos de Clemente Palma. Así, este enfoque permitirá observar la conformación de tópicos que integran esta obra literaria, caracterizados por manifestar el triunfo del mal sobre el bien, la descripción de escenas terroríficas, el desequilibrio psicológico de los personajes, la presencia de entidades irreales y malignas, el rechazo hacia el catolicismo y la búsqueda de suspenso en el discurso.

### **Marco teórico**

El concepto que se propondrá y se resemantizará es el de terror, puesto que resulta indispensable establecer un vínculo con la noción de romántico. Para ello, se ha considerado neurálgica la idea de recabar



información acerca de lo que fluctúa la Real Academia Española (2023), Howard Phillips Lovecraft (1995), Rafael Llopis (1969), Tzvetan Todorov (1981) y Noël Carroll (1990), quienes han abordado este paradigma con un tratamiento autónomo y panorámico.

### **Metodología**

Para este artículo, he procedido a la confrontación de la teoría que existe con respecto a los conceptos de terror y romántico, con la volición de que se efectúe una evaluación personal y se formule una categoría que delimite la manera en que se patentiza una modalidad en la Literatura. Una vez que se termine de plantear y precisar esta variante epistemológica, se realizará una constatación con lo que se muestra en los relatos literarios de Clemente Palma; en concreto, en *Cuentos malévolos*. Así, se conseguirá una interpretación que se adapte a la metateoría que he desarrollado.

### **Desarrollo**

#### ***Campo semántico del terror: nociones asociadas con su definición***

Con el transcurrir del tiempo, se ha apreciado la diversidad de términos que poseen el mismo propósito o acepción similar que el del terror, como cuando se remite a sus variantes: el horror, el susto, el miedo, la maldad, el temor, el pavor, lo gótico, los cuentos y el cine de terror, al igual que lo fantástico. Por esta razón, es necesario establecer parámetros diferenciadores para ejecutar adecuadamente la aplicación teórica de un concepto suscitado de esta investigación y confrontación filológicas.

Para empezar, se comprende por terror un requerimiento de producir miedo, suspenso y misterio en un espectador o un lector, que son emociones afines (Carroll, 1990). Según Jacques Barzun, el terror resulta atrayente, debido a que es una liberación de las restricciones que opta cada persona.

Segundo, un término derivado del primero es el horror, que se entiende como un género, que tiene por interés provocar miedo en el receptor. A la vez, es posible que se combine con otros géneros, como el del romance o la aventura, aunque ocasionalmente se detectan componentes de la ciencia ficción. Stephen King (2014) explica que las obras del género del horror pueden funcionar en tres niveles. Los dos primeros son el horror (que causa sensaciones físicas) y el terror (que aborda directamente ideas y especulaciones,



prescindiendo de lo que se teme). El tercer nivel es la repulsión (catalogado como lo más ínfimo del género, puesto que en múltiples circunstancias se articulan historias con demasiada sangre o exhibiciones de cuerpos humanos seccionados). Ante ello, Stephen King (2014) sostiene que uno se somete al horror para afrontar, más adelante, una situación equitativa que se presente en la vida real.

La tercera modalidad que se deduce del concepto origen del terror es el susto, que se asume, según la Real Academia Española (2023), como la impresión repentina originada por el miedo, el pavor o el espanto, como también se crea de preocupaciones por daños adversos que se temen o generan ansiedad. Para Sigmund Freud (2004), esta palabra se refiere al efecto que conlleva un peligro, cuando una persona se ha preparado previamente por un estado de intranquilidad.

La cuarta acepción se trata del miedo, que, para la Real Academia Española (2023), es la angustia por un riesgo o un daño real o imaginario. Además, se abarca un recelo o una aprensión que alguien posee de que le suceda algo contrario a lo que desea. Freud (2004) arguye que este procede cuando se fija la atención en un determinado motivo objetivo. En el caso de la literatura, bajo la concepción de Lovecraft (1995), esta variante del terror es la principal emoción que se debe ocasionar al lector de este tipo de libros, sin producir que él se distancie mucho de la realidad, como cuando se recurre al ocultismo u otra pseudociencia; pues debe ser creíble y suscitar en él la incógnita de que lo acontecido textualmente (en torno a lo sobrenatural) es factible de que se patentice en situaciones cotidianas; pese a que, para conseguirlo, se adopte el miedo como arte (Llopis, 1969).

El quinto término alude a la maldad, que la Real Academia Española (2023) abarca como la cualidad de algo malo o la acción negativa e injusta.

Otro concepto más es el temor, que, desde la definición de la Real Academia Española (2023), remite a la pasión del ánimo, que hace huir o rehusar lo que se considera dañino, arriesgado o peligroso.

Encima, se encuentra el pavor, que es el temor que conlleva un espanto o un sobresalto (Real Academia Española, 2023).

Como octava derivación de la palabra “terror”, se halla lo gótico, que muchas veces es afín al término base. En consecuencia, Lovecraft lo infirió como el inicio del género de terror. De esta manera, con respecto a la historia literaria, se manifestará en la novela de Horace Walpole, *El castillo de Otranto* (1764).



Según Lovecraft, los patrones constitutivos de lo gótico son un castillo antiguo, con grandes jardines y parajes desolados, catacumbas ocultas y una multitud de fantasmas. Todos estos factores se evidencian con sus propias características que causan miedo. A la vez, muestran rasgos contrapuestos en la configuración de sus personajes. Por ejemplo, al tiránico y malvado noble, lo representan como antihéroe, mientras que, a la delicada y frágil doncella, como heroína, que, coincidentemente, atestigua los hechos pavorosos.

La novena variante del terror se exhibe en sus relatos, que cual permite establecer una tipología. Igualmente, poseen denominaciones como cuentos de horror, miedo o suspenso (como son conocidos en múltiples países de Sudamérica). La peculiaridad que tienen es que asimilan una composición literaria breve, primordialmente, de índole fantástica, cuyo objetivo prioritario es provocar escalofríos e inquietud en el lector. Por cierto, esta definición no excluye en el autor otras pretensiones artísticas y literarias. Un antecedente del relato de terror es la novela gótica, que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX. Esta fue propicia para la articulación del racionalismo y el romanticismo. Para esta, hubo influencias del Marqués de Sade, ya que se incorporan demonios en la trama de *Fausto* (1588) de Johann Wolfgang von Goethe y fantasmas en *Hamlet* (1609) de William Shakespeare. Además, su enfoque se sostiene de lo que propone Stephen King (2014), al afirmar que estos cuentos se basan en historias en las que los personajes en su mayoría saben el peligro de una situación y, que, a pesar de ello, buscan y continúan afrontándolo. En efecto, todo ello posee la finalidad de reafirmar sus valores (respeto, amor, obediencia, etc.). Noël Carroll (1990) plantea que en estos discursos con frecuencia se van descubriendo o reiterando sucesos que implican la existencia de algo sobrenatural (revelación, comprobación, hallazgo o confirmación de monstruos, personajes anómalos, etc.). Esto transmitirá curiosidad, puesto que su permanencia en el mundo real es imposible. Por lo tanto, habrá que suspender la incredulidad para apropiarse del terror, principalmente, si el autor o el productor pretende captar la atención desprevenidamente del lector o el espectador. El resultado debe ser bien realista para que se proyecte esa atmósfera verosímil, sin tener, muchas veces, que recurrir a la fantasía (Lovecraft, 1995).

La décima modalidad es el cine de terror, que consiste en una producción fílmica distinguida por su necesidad de suscitar en el espectador sensaciones de miedo, disgusto, repugnancia, incomodidad o



preocupación. Por último, otro concepto asociado con el terror es lo fantástico, que se considera por Carroll (1990) como lo que pertenece a una subcategoría del mismo, en la que se detectan historias con esa composición. Esto no equivale a que una trama terrorífica sea completamente fantástica o viceversa. Para Lovecraft, un relato es fantástico si se experimenta el terror. Este término se vincula con lo fantástico, pero no es indispensable. Todorov (1981) asevera que lo fantástico es una reacción ante lo sobrenatural. Un ejemplo de ello es cuando se observan seres con condiciones propias de esa realidad ficticia. De esa manera, lo fantástico se articulará.

### ***Construcción teórica del terror***

Este alude directamente a ocasiones en las que se recrean espacios verosímiles, donde se espera alterar el orden de lo establecido. Optando los aportes teóricos y descriptivos convencionales que se desarrollaron en la sección anterior, en esta oportunidad, retomo las definiciones elaboradas por la Real Academia Española (2023), Howard Phillips Lovecraft (1995), Rafael Llopis (1969), Tzvetan Todorov (1981) y Noël Carroll (1990) para precisar sobre la noción de terror. Luego de ello, fundamentaré una argumentación personal de la misma.

Por un lado, la Real Academia Española (2023), según lo propuesto en la 24.<sup>a</sup> edición, designa tres acepciones en torno al terror. Una de ellas se entiende como un “miedo muy intenso” (Real Academia Española, 2023), al igual que se le confiere otra explicación, como al referirse a una “persona o cosa que produce terror” (Real Academia Española, 2023) y “dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: que buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector” (Real Academia Española, 2023).

Por otro lado, Lovecraft (1995) entiende el terror como lo que se causa por el miedo a lo desconocido, como también la repulsión frente a la muerte. En la narrativa, este pavor generado es muchas veces identificable en la relación de los personajes (quienes cumplen un rol espontáneo de víctimas) con los lectores (quienes discernen la verosimilitud extraíble de esos sucesos narrativos). En su mayoría, los personajes que se encuentran en estos cuentos están compuestos por elementos sobrenaturales, tanto físicos como psicológicos (vampiros, demonios, criaturas anómalas o pacientes



psiquiátricos). Esta condición determina que sus descripciones sean temibles al momento de exponerse. Adicionalmente, Lovecraft (1995) complementa en su investigación la predominancia que tienen los acontecimientos en cuanto la construcción de la atmósfera narrativa al remitirse a las historias de terror, ya que hay una orientación hacia el intelecto más que a la imaginación; es decir, resulta impresionista. Esto se entiende por el requerimiento de forjar un *glamour* para que posteriormente se cambie por una tensión maligna o una atribución psicológica verosímil que se asocia con la humanidad y su bienestar. A pesar de ello, estos relatos tratan de ser más realistas al poseer la intención de provocar ese efecto, sin necesidad de recurrir a la fantasía. Como ejemplo notorio, Lovecraft detecta en Edgar Allan Poe el éxito obtenido por la instauración del cuento de terror moderno en su máxima manifestación (en su forma y su fondo). Encima, la técnica narrativa y el estilo son primordiales, según el autor, porque no es equitativo presentar una escena terrorífica, descrita con sencillez, a que hacerlo con suspenso, variadas focalizaciones y sucesos inéditos que luego evidencian una escena fundamental de terror de modo impactante. Al respecto, Lovecraft (1995) señala lo siguiente:

Los mejores cuentos de terror moderno, al amparo de la extensa evolución del género, poseen una naturalidad, convicción tersura artística y diestra intensidad cuyo atractivo está más allá de toda comparación con las fantasías góticas del pasado. La técnica, el estilo, la experiencia y los conocimientos psicológicos, han avanzado tremendamente con el paso de los años, de modo tal que las obras antiguas nos parecen ingenuas y artificiales; redimidas, si acaso, sólo por el genio que puede superar incómodas limitaciones (p. 74).

También, Lovecraft (1995) añade que el terror y lo ignoto están vinculados, porque un espectador, al visualizar algo que no es intuitivo en su campo semántico individual: se desconecta de la realidad. Con estas propuestas, se inicia una complementación en la construcción de la teoría del terror en *Cuentos malévolos*, a causa de que existen dos criterios infalibles: el recurso estilístico y la implementación de las ciencias ocultas. Primero, en función del texto de Lovecraft, al usar el suspenso como técnica literaria junto con otras particularidades, siendo el lenguaje el instrumento que facilita la comprensión de la conciencia del lector, se suscita un efecto más atrayente con el terror. Para justificar esta postura, es válida la inserción de conocimientos cinematográficos, debido a que el terror se trabaja en ambas disciplinas y busca los mismos



resultados. Segundo, la inclusión de la parte temática de las ciencias ocultas (esoterismo, ocultismo, etc.) origina el saber básico de seres sobrenaturales que se encuentran en los relatos de Clemente Palma, pues prevalecen vampiras, el demonio, seres mitológicos, un personaje que puede quitarse los ojos, sujetos desequilibrados psicológica y psiquiátricamente.

Con la finalidad de erigir el significado del terror, Llopis (1969) demuestra histórica y culturalmente su configuración en las obras artísticas. Uno de sus argumentos se basa en que se ha motivado por la crisis de la razón, en la que el racionalismo ha generado el ingreso a lo irracional. Verbigracia, explica por qué escenas o lecturas que se confrontan no producen miedo, pero que remotamente sí ocurría, como acaeció con *La divina comedia* (1321) de Dante Alighieri, que aterrizó a los creyentes al asumir la idea de cómo podría ser establecido el infierno y cómo las personas serían juzgadas luego de su muerte. En conjunto, se aluden a los cuentos de Edgar Allan Poe, quien fundó la narrativa de terror en la literatura.

En el contexto peruano actual, retomo la recepción que tuvo el televidente sobre programas anteriores (en blanco y negro), como *La dimensión desconocida* (1959-1964), las películas de Boris Karloff o las series de Alfred Hitchcock, de los que se cuestiona su eficacia al haber atemorizado a los ancestros. Entretanto, al ser observados en la actualidad uno no atraviesa por emociones similares; es decir, lo que se suscita es una decepción por la expectativa forjada con anacronismo, porque se ha reforzado por error la noción del terror en otro contexto para hallar algo desligado del mismo.

Hoy en día, una persona que sale de las salas de cine al ver *El exorcista* (1973), *Actividad paranormal* (2007), *La noche del demonio* (2010), entre otros filmes, asegurará haber notado instantes en los que se percibió el suspenso y el terror. Esta contextualización remite a la posición que tienen los cuentos de Clemente Palma en relación con lo expuesto por Llopis.

Uno de los factores que intervienen al exteriorizarse el terror desde un objeto artístico es la verosimilitud; otro, la ruptura con la religión; y, el último, el rechazo por parte de la cultura coetánea.

Para el primero, según Llopis (1969), se debe considerar como requisito la idea de sentir que la narración es viable en su totalidad. En otras palabras, la representación y la construcción de esa realidad ficcional tendrán que ser coherentes e indicar su lógica por sí sola, ya que, en el momento de exhibir





singularidades terroríficas, el espectador o el lector conseguirá ese efecto de susto cada vez más intenso y menos suspendible. Por lo tanto, la consolidación del terror es meramente artística.

En función de la segunda condición, Llopis (1969) formula que un criterio más se trata del rechazo que prevalece hacia la religión, pues esta conducirá a la filiación con los mitos o las expresiones simbólicas oníricas, con la intención de que se crea en cualquier deidad, menos en la que protagonizan las Sagradas Escrituras. En *Cuentos malévolos* (Palma, 1904), se critica el rol que tuvo la vida de Jesucristo, cuestionada en “El quinto evangelio”, a través de forjar una vivencia alterna para Él, luego de que sufriera las tentaciones de Satanás y la deshumanización del mundo desde la crucifixión.

En torno al último elemento, el del rechazo de la cultura contemporánea, Llopis (1969) añade que es difícil que los espectadores modernos se sometan y crean en lo sobrenatural, a causa de que, comúnmente, este fenómeno se vincula con lo irracional, lo poco convincente, incluso, el rechazo por el no convencimiento de los hechos y la demasiada ficcionalización con respecto a la realidad, tal como lo asevera en el siguiente fragmento de Llopis (1969): “La explicación meramente sobrenatural cada vez convence menos, aún en un plano estético nuestra civilización se aleja de lo sobrenatural” (p. 21).

En resumen, la propuesta de Llopis es apoteósica, debido a que presenta una visión panorámica de cómo se ha ido desarrollando el terror en el arte, en especial, en la literatura. Sin embargo, resulta divergente referirse al concepto a partir de un tiempo disímil. Posiblemente, al especificar que el terror se manifiesta por el alejamiento de la religión, no es tan creíble en la actualidad, porque son muchos los países que viven bajo una ideología atea y otras que se caracterizan por la negación de los dogmas del catolicismo. Después, las propiedades contemporáneas que se emplean para generar el terror literario en este contexto deberán someterse a una interrelación y una combinación con cualidades pertenecientes al cine. De esa manera, se obtendrá esa percepción anhelada en un tiempo actualizado.

Asimismo, en torno al terror, se aluden al suspenso y el efecto de extrañamiento, que son tratados por Tzvetan Todorov (1981) para este tipo de cuentos de terror. particularmente, él considera que el término se asocia con la aceptación que realiza el lector de la ficcionalización que de los relatos; es decir, es una inmersión o una virtualización que adopta criterios afines para provocar ese proceso de verosimilitud condicionada, tal como se aprecia en la siguiente cita de Todorov (1981):



Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico (p. 24).

Adicionalmente, el autor define “terror” y “fantástico”, para hallar entre ellos una diferencia exacta. Por ejemplo, menciona que Lovecraft distinguió adecuadamente el cuento fantástico, ya que en este se encontraban elementos de terror, aun, seres y fenómenos sobrenaturales (Todorov, 1981). Sin embargo, esa delimitación no es suficiente, puesto que una narrativa de temática fantástica prescinde de los rasgos antes recapitulados; no por eso deja de ser fantástico. Entonces, cuando se precisa el terror, es indispensable relacionar lo extraño, que se representa por coincidencias o experiencias que atentan contra los límites de la realidad, que deben manifestarse con sus caracteres peculiares y propios. Verbigracia, las acciones y los comportamientos de los personajes son respaldados racionalmente y actúan bajo un efecto, como el consumo de una droga (para el caso del protagonista de “La leyenda del hachisch” de *Cuentos malévolos*, quien sufre una serie de alucinaciones originada por la inserción de un estupefaciente en su organismo), como también atraviesan por el sueño o la locura (en su mayoría, poseen alteraciones mentales: gozan y disfrutan de los sentimientos de dolor o la muerte, al igual que tienen ideologías anómalas que los conduce a optar por la maldad).

Tzvetan Todorov (1981) distingue tres funciones del terror, basadas en sus dimensiones pragmática, semántica y sintáctica. La primera se valida por la noción de que lo sobrenatural conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector. Al respecto, en el texto de Clemente Palma, hay acotaciones tenebrosas al exponerse la realidad, como sucede en el cuento “Las vampiras”, en el que las víctimas de estas mujeres diabólicas que succionan sangre enflaquecen al máximo, hasta morir; o, como transcurre en las narraciones en las que se aprecian alteraciones mentales en los personajes, con pensamientos distorsionados y malévolos que suscitan la muerte en sus acompañantes. La segunda, la semántica, se diferencia por la constitución de lo sobrenatural con su propia exteriorización; es decir, se trata de una autodesignación. Esto se observa en *Cuentos malévolos*, a causa de que la ficción se sostiene por sí sola. Por ejemplo, en “Los ojos de Lina”, nadie pensaría que una persona, luego de haberse vaciado los ojos, esté



absolutamente normal, además de que sus órganos visuales se muestren en un cofre para su amado, con la intención de complacerlo desenfrenada e inusualmente. La última modalidad es la sintáctica, que se caracteriza por la intervención de lo sobrenatural en el desarrollo del relato. Encima, se vincula con la totalidad de la obra de forma más directa que las otras dos funciones. Para el caso de las narraciones de Palma, la temática aludida anticipa al lector de lo que se ostentará posteriormente. Verbigracia, en “El príncipe alacrán”, se exhibe cómo un número considerable de alacranes surge después de que uno de los personajes asesina al rey alacrán. Bajo esta presentación, el lector acepta ese criterio y se involucra en el cuento, con la finalidad de apropiarse de la lógica que se desenvuelve a través de las conversaciones ficticias que se generan entre una persona y una reina alacrán, al igual que asumir que su procreación es factible.

El terror adopta una configuración artística; por eso, su construcción se encuentra propugnada por la aceptación de ese criterio: es un terror en el arte, un “terror-arte”. La palabra “terror” deriva del latín *terror* y del francés antiguo *terroure*, y estos de *terrere*, que significa “espantar” o “aterrar” (Carroll, 1990). Este no se evidencia solo de manera inmediata. Para esta ocasión, mencionaré cómo se articula en otras instancias, desde la propuesta de Noël Carroll (1990), quien detecta la participación de este elemento por medio de la función que cumplen los personajes terroríficos, el suspenso, el objetivo de las historias de terror y la paradoja del mismo.

Sobre la primera, basada en el desempeño de los personajes terroríficos, el autor asevera que el terror produce en los lectores un sobresalto, reacciones impredecibles, suspenso y misterio. Todo ese conjunto de emociones involucra un sentimiento de estupor. De ello, cada quien exterioriza de algún modo una sensación que puede dominar: se autocontrola (Carroll, 1990), ya que se trata de un terror en torno al arte (terror-arte), que conoce esa ficcionalidad a la que se somete el lector. Al ser expuesto un personaje de terror (ya sea anómalo o sobrenatural, como fantasmas, zombis, vampiros, momias, monstruos, entidades que carecen de algún miembro del cuerpo, como la ausencia de ojos, cabeza, piernas o brazos; en su mayoría, poseídos por el demonio), el lector lo asume con todas sus características, así no esté representado en la realidad: lo adopta como tal y lo introduce en el contexto de la historia narrada,



sincroniza lo ficcional con lo real. Por ello, uno se adapta a la línea temática de este tipo de narraciones, sin cuestionamientos de la existencia verídica o ficcional acerca de uno de estos seres.

Para Carroll (1990), al calificar a estos entes terroríficos como tales, ya se opta como eje el prejuicio con respecto a las expectativas de los mismos, quienes suelen convivir con malestares, enfermedades y plagas (parásitos infecciosos como ratas, insectos y otros semejantes). Son amenazantes, pese a que no se crea en su pervivencia. Por otro lado, la segunda modalidad se enfoca en el suspenso, comprendido como un elemento narrativo ineludible en la mayor parte de las historias de terror (Carroll, 1990). A su vez, se trata de un estado emocional que es inherente a una escena que muestre esas condiciones terroríficas. Eso no supone que el suspenso sea solo visible en el género de terror: este puede estar en cualquier otro, incluso en comedias, melodramas e historias policiales, wésterns, etc. Sin embargo, lo que lo diferencia es la relación que surge entre el terror y el suspenso, que resulta contingente, aunque también su omnipresencia es inevitable.

La tercera función referida por Carroll (1990) es la intencionalidad de las historias de terror, que está orientada al hallazgo de los procesos de descubrimientos de los fenómenos evidenciados en la literatura, con formulaciones de hipótesis e intereses por probar lo que el público piensa que puede suceder en el transcurso de lo narrado o lo visualizado. Esta peculiaridad es notoria mediante un análisis, en el que se exponen la prueba, la revelación, el descubrimiento y la confirmación de la existencia de algo imposible, detallado por irrumpir con los esquemas conceptuales tradicionales. Por ejemplo, cuando aparece un monstruo en un cuento, primordialmente, es el lector quien se entera de este hecho y va asimilando ese proceso creativo fantástico. Inmediatamente después, reconoce con mayor facilidad a otros personajes que se exterioricen, y los valida. Ese mecanismo de lectura perdurará hasta el final de la trama. Por último, la cuarta función que plantea Carroll (1990) se asocia con la paradoja del terror. Esta variante se origina por la producción de atracción de las personas por ver o leer textos de terror, retomando la idea de que estos objetos artísticos posean con un propósito maligno (asustar y atemorizar) e intrascendente (no es real y sus enseñanzas no son aplicables moralmente).

Una de las explicaciones que le otorga el autor es que esta afinidad se ocasionará, ya que los espectadores aprecian en los personajes terroríficos situaciones de poder, pues ellos satisfacen deseos y



causan admiración, pero son repulsivos. Otra alternativa brindada por Carroll (1990) es que, al captar el terror, conlleva en el espectador una imaginaria que, en ciertos momentos, conecta con sus miedos. En una primera instancia, el terror surge y se consume en tiempos que no están respaldados por la crisis social y el miedo: tiene su público particular. Por el contrario, no es una forma popular triunfante. Además, la representación de los miedos sociales por sí sola no es exactamente lo más apremiante para atraer: importa el modo como se patentiza.

En suma, el terror se adapta al espectador o el lector siempre y cuando se cumpla en él el deseo de querer someterse a ese acto de asimilación cabal de su ficcionalización, porque, de ser así, el suspenso y la pretensión de las historias de terror se originarán.

Con respecto a las cinco propuestas mencionadas, las de la Real Academia Española (2023), Howard Phillips Lovecraft (1995), Rafael Llopis (1969), Tzvetan Todorov (1981) y Noël Carroll (1990), el terror se basa en el miedo que provoca en los personajes o el lector al momento de identificar sucesos anómalos, asociados con la disolución del ser (física y mentalmente, como la locura, la muerte, la violencia, etc.). Adicionalmente, se deduce la variedad que existe para exponer a los personajes con propiedades terroríficas, caracterizadas por ser poco habituales y naturales. Verbigracia, destacan por sus defectos físicos repulsivos o las transformaciones anómalas o similares a las de animales o monstruos inexistentes de la realidad, que cuentan con la intención de acabar con los humanos o deteriorarlos. Por último, conjuntamente, se suscita el terror cuando hay ausencia de intervención religiosa, como también si es insuficiente para contrarrestar las fuerzas malignas y diabólicas.

### ***Construcción metateórica del terror para el análisis literario de Cuentos malévolos***

Con la finalidad de localizar elementos que resultan terroríficos en las narraciones de Clemente Palma, he realizado una conexión de ideas reiterativas, que permiten el tratamiento autónomo de los relatos. Estos tópicos son el éxito del mal sobre el bien, la descripción de escenas afines, el desequilibrio psicológico en los personajes, la presencia de personajes irreales y malignos, el rechazo del catolicismo y la búsqueda de suspenso.



Primero, el triunfo y el goce de lo malévolos en torno a lo bueno es un tema propio y progresivo en *Cuentos malévolos*: si algún personaje desea adoptar la maldad como prioridad, no tendrá oportunidad de reivindicarse. Es más, fenecerá con ese criterio ideológico. Eso acaece en “Los canastos”, en el que el personaje principal Marcof disfruta la maldad cuando se encuentra en temporada de invierno: suele golpear a su esposa y sus hijos y se comporta de manera indiferente ante el sufrimiento humano, pues se inmuta frente a lo adverso que le ocurre a Vassielich, un anciano sordo.

Segundo, la descripción de escenas terroríficas es un requisito para causar efectos repulsivos en el lector, como pasa en “Los ojos de Lina”, cuando el narrador-personaje describe los órganos visuales de su amada tenebrosa y hasta demoniacamente. Transcurre similar con el cuento “Las vampiras”, al acotarse ese acto de canibalismo, que facilita que las mujeres extraigan la sangre de un joven; y equitativo que en “El hijo pródigo”, en el que se realiza el prototipo de Satanás.

Tercero, el desequilibrio psicológico en los personajes se asocia con la locura o el deseo de asesinar. Esto acontece en “Idealismos” al mostrar a un personaje que piensa que la muerte en su pareja es una liberación y una proyección abundante del amor. De igual forma, sucede con “La leyenda del hachisch”, en el que hay un personaje que requiere que la mujer utópica y amada sea maligna y diabólica.

Cuarto, los personajes irreales poseen un rol maligno, como se cerciora explícitamente en “El último fauno”, en el que este ser mitológico secuestra a una de las monjas adolescentes para que sea su mujer; “El quinto evangelio”, al patentizarse el Diablo para burlarse de Jesús crucificado y hacerle ver que todo su proyecto salvador fue en vano. Además, “La granja blanca” se caracteriza por revelar a un personaje femenino que tiene dimensiones heterogéneas en su representación textual: ha fallecido, pero es notorio por uno de sus parientes y sentido con mucha naturalidad. Adicionalmente, se trata de una reencarnación de su hija y, en un instante de la historia, ha asumido su identidad y la de su hija también (todo eso al mismo tiempo).

Quinto, se rechazan los dogmas del catolicismo. Esta posición suscita que se cuestione o se niegue el mensaje bíblico. Por ejemplo, en “Parábola”, “El quinto evangelio” y “El nigromante”, existen alusiones directas al Diablo como protagonista y héroe de las tramas planteadas.



Para terminar, el suspenso se desarrolla en estos relatos para buscar la proliferación del terror en los personajes, como ocurre en el cuento “Las vampiras”, al desconocerse el motivo del enflaquecimiento del personaje que ha sido víctima del ataque de una vampira, tal como pasa en la película española *El maquinista* (2004), en la que se observa que el protagonista Trevor Reznik atraviesa por una situación crítica que le impide conciliar el sueño y permanecer en un estado saludable (su condición física es la de un anoréxico). Encima, este rasgo acaece en “Una historia vulgar”, al crearse el suspenso en los diálogos, puesto que así se ralentiza el conocimiento del origen de los padecimientos del personaje, lo que ocasiona que el protagonista que indaga se someta a refutaciones apresuradas.

### ***El terror romántico***

En la literatura universal, esta concepción parte de la idea de asociación entre dos términos de carga semántica contradictoria: el “terror” como un elemento que percata emociones repulsivas y degenerativas; junto con el de “romántico”, que tiende a una acepción basada en la ostensión decorosa de la palabra y la actitud para conllevar la unificación óptima y empática de dos seres. Por ende, la conexión de estas palabras provoca un replanteamiento de lo estético (la estructura del lenguaje en lo literario, junto con los espacios representados que se logran erigir desde las palabras) y lo ideológico (la utopía de la construcción de un amor eterno e infinito, propio de los valores sobrellevados por la religión católica, que justifican la unión heterosexual en su máximo apogeo de interrelación).

En conjunto, al producirse el enlace, se posibilita una percepción distinta del terror. Es diferente de la noción tradicional que ha sido propuesta y narrada en la literatura, afianzada en tres criterios primordiales: la estructuración del personaje, la atmósfera de las ambientaciones y la ideología afines al terror.

En primer lugar, se exteriorizan caracteres en personajes que están constituidos grotescamente en el plano literario (como la configuración de Satanás, las vampiras o los dementes que tienen en sí conductas amenazantes para su entorno). Esta estructura facilita un efecto de horror en quienes confrontan textualmente con los mismos, pues su cercanía se evitará o, simplemente, se negará, ya que no existen preferencias por no alterar la tranquilidad de una comunidad.



En segundo lugar, los espacios que infunden terror o suspenso se diferencian por sus degradaciones sensitivas (malos olores y ornamentos toscas o arruinados) y originan suspenso, tensión y rechazo desde los personajes involucrados, quienes concuerdan con esas ambientaciones, a causa de un requerimiento (rescatar a alguien, probar su valentía o porque es parte de la ruta por la que atravesarán) o una amenaza (se encuentran en ese lugar por secuestro o por ser necesaria la lucha contra un enemigo). Esa decoración antiestética permitirá asociar cualidades negativas con las conductas de los personajes terroríficos. Verbigracia, el color negro se refiere a la maldad; la fealdad, a lo repulsivo, etc.

En tercer lugar, lo ideológico en el terror tradicional se expone ampliamente: no solo se emite de los personajes, sino de los componentes del texto (el lenguaje, la trama, los escenarios, el manejo de técnicas literarias, como el suspenso o el efecto sorpresivo, entre otras). En esta oportunidad, la intromisión en el terror se rige mediante atributos que conllevan miedo, susto o suspenso: el pensar en la muerte, el ser amenazado o secuestrado, el escapar de un asesino o un monstruo, el hecho de visualizar sucesos paranormales, el pasar por situaciones de riesgo, etc.

### **Resultados y discusión**

La construcción del paradigma de terror romántico se vale de la literatura que se localiza en Edgar Allan Poe (abordó tópicos como la reencarnación, la muerte, el suicidio, la maldad, las violencias física y psicológica), Tzvetan Todorov (fundamentó el terror y lo fantástico), Óscar Wilde (publicó en 1890 una obra con esa variante, titulada *El retrato de Dorian Gray*), Alfred Hitchcock (singularizó este elemento en el cine) y Stephen King (recurrió a la novela y la adaptación cinematográfica basadas en lo terrorífico). Prioritariamente, ellos se apropiaron de la literatura de esa índole para plasmarla en los filmes, además de destacar ideas básicas propagadas en una obra de arte de esa naturaleza, como, por ejemplo, plantear la noción de suspenso o efecto sorpresa.

En la actualidad, en Lima, la capital del Perú, específicamente, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se hallan estudios afines y creaciones literarias, como las de Moisés Sánchez Franco con su tesis *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma* (2007) y su libro de cuentos *Los condenados* (Sánchez, 2016), más la investigación





académica de Elton Honores con su ensayo teórico *La civilización del horror* (2013). Ellos han afianzado sus conocimientos, por medio de la percepción personal que adoptaron del terror y lo fantástico.

La propuesta desarrollada con el concepto de terror romántico busca rescatar particularidades del romanticismo universal, tales como las siguientes: primordialmente, retoma el tópico del amor. También, enfatiza lo estético a través de componentes vinculados con ese tema. Esta peculiaridad se demuestra por cuatro principios ineludibles.

El primero se avala del conocimiento preestablecido del amor. Antes de que exista ese accionar terrorífico, se requieren personajes que sepan muy bien los ideales católicos y unificadores del amor. El segundo abarca la configuración terrorífica en los personajes, propugnada por una conducta anómala e inesperada, debido a la maldad. El tercero arguye la manipulación ideológica hacia el creyente fiel del amor. Por ello, un personaje con esas cualidades será objeto de reprimenda y desviación, con fines perversos e irracionales del manipulador. El cuarto sostiene el psicodinamismo del terror romántico, que consiste en la intencionalidad del término, distinguida por su propia representación bidireccional: la lucha constante entre el bien y el mal, siendo este último el que más protagonismo posea.

Primero, la concepción asumida del amor es entendida como la unión carnal y espiritual de dos personajes (hombre con mujer), con el propósito de que se concrete en una sola entidad, producto de la sensibilidad incondicional entre ambos. Históricamente, la religión católica ha prevalecido y garantizado el matrimonio como una modalidad para patrocinar este enlazamiento emocional. Esto ocurrirá hasta antes del siglo XIX, ya que, luego de ese periodo, se empieza a deliberar la racionalidad y el ateísmo como mecanismos de resistencia ideológica y, sobre todo, religiosa, tal como quedan registrados en los periódicos *La Prensa* (Castro, 1904; Ulloa, 1905), *El Comercio* (Miró, 1900), *Variedades* (Palma, 1908, 1909 y 1910), *El Peruano* (Anónimo, 1900) y otros más. Con ello, se tiene la expectativa de asegurar la descendencia y el fomento de valores leales en el ámbito familiar. En este criterio, no se pretende una intención materialista, sino que se aborda una entrega mutua por los implicados. Por lo tanto, la representación del amor resulta totalmente bella, al igual que hacerla partícipe al exterior, desarrollarla, testificarla, etc.; es decir, la manera de patentarla transferirá lo ético, junto con el empleo de diversas



demostraciones de lo estético como canales (el lenguaje como vía para exponer lo ideológico artísticamente, como también lo material y lo subjetivo).

Segundo, la configuración terrorífica en los personajes es un requerimiento para abarcar este planteamiento. En ese sentido, no es necesario que una entidad sea representada a través de una figura deforme y tormentosa para causar terror (un muñeco diabólico, Godzilla, Frankenstein, el monstruo del lago Ness, Drácula, vampiros, zombis, humanoides, hombres lobos, poseídos, alienígenas, el Diablo o sus manifestaciones heterogéneas). Más bien, se considera que estos monstruos son caricaturizados o no ejercen ni un rol trascendental en función de la trama. Por ello, solo basta ofrecerle una apariencia amenazante para que la percepción se modifique: una expresión diabólica, un actuar irracional, un desequilibrio afectivo desde su desorden ideológico con respecto a la realidad exhibida, además de contar con un poder que sobrepase los límites de lo natural. Un personaje terrorífico tiene mucha aptitud, su aparición suscita miedo, temor, suspenso y angustia: su sola presencia. Por ese motivo, se le evita. Por otro lado, son importantes las palabras que enuncia, junto con el impacto desastroso que origina con lo poco que emprende.

La vinculación que supone todo ello con el terror romántico se basa en el énfasis que otorga a la construcción negativa de la psicología de estas entidades, pues están condicionadas a las atribuciones contraculturales; es decir, su constitución no se halla de acuerdo con la noción tradicional de asumir ideales regidos por un contexto sociocultural ético. Verbigracia, los conceptos de amor, violencia, criminología, brujería o religión se han proliferado en la gente de esa época específica. En consecuencia, pensar distinto, confiriendo una designación negativa como eje central, resulta una imprudencia o una rebeldía (apostasía). Principalmente, al referirse a una renuncia del yo (de sus propios ideales y su determinación ensimismada), se adopta lo que en el psicoanálisis se predecía como la capacidad que asimila una persona al momento de entregarse plenamente a su ser amado (concepción aceptada por la religión católica). Al plantear este dogma, se toma en consideración la no refutación del contenido de las Sagradas Escrituras. Sin embargo, en el instante de establecer una relación o aludir de inmediato a quienes componen las historias internas de la Biblia, se manifiesta un atrevimiento distinguido de la época (inicios del siglo XX).



Las exposiciones persistentes de la personificación de Dios o la de su antagonico, el Diablo (quien termina siendo, incluso, más poderoso que Él, por su capacidad para poder destruir y alterar el mundo según su criterio), son algunas particularidades de ese intento de querer patentizar una ideología contraria y rebelde de la época. Esa actitud no solo es personificada por estos personajes intertextuales, sino que también abarca el trasfondo de lo que se cataloga como pecaminoso, patrocinado primordialmente por antivalores religiosos, como la perversión, el ateísmo, el asesinato, el egoísmo, el gozo por los placeres, entre otras acepciones.

La brujería, el esoterismo y las ciencias ocultas llegan a ser terroríficos, ya que de estos se esperan réplicas sobrenaturales, que se desligan de fundamentos y razones humanas y lógicas. El que resulte inverosímil explicarlo provoca terror; además de que muchos de sus elementos surgen repentinamente y con sumo terror (los conjuros, los exorcismos, los pactos, la magia negra, el vudú, la invocación a Satanás, etc.). No hay forma de evitarlos: están cargados de mucho poder y demasiada negatividad. Ante esa situación, la religión se incorpora en ese ámbito como un mecanismo de resistencia; pero, en su mayoría, en relatos terroríficos que destruyen las fuerzas oscuras y negativas. No serían historias terroríficas si el mal no ganara: el mal se va extendiendo y, aun, invade la zona subconsciente (los sueños son convertidos en pesadillas).

El terror es explícito por la difusión de la maldad de esta naturaleza irracional. Con el terror romántico, ocurre igual: predomina un temor y un suspenso generados, debido a que no se adopta la expectativa de que suceda algo coherente por parte del manipulador, porque está fuera de su raciocinio y ha asimilado toda la maldad consigo: el terror no es en él un accionar, sino que lo define desde su propia esencia (su representación en tanto expresión e ideología).

Tercero, la manipulación ideológica que se ejerce en torno al creyente fiel del amor predomina por la existencia de un aprovechamiento de la entrega de la persona que ama hacia el amado (el manipulador). Al prevalecer esa reciprocidad amorosa, los fines y los proyectos que tienen ambos se justifican. Por consiguiente, no se prioriza un modo para que el personaje manipulado forje un criterio que cuestione la veracidad o la utilidad de las propuestas de su pareja. Si sobresale la manipulación, se tergiversan tres



talantes: la concepción pura y utópica del amor, quien se halla embelesado ilusoriamente y es consecuente a sus dogmas religiosos y, por último, el manipulador.

El primer componente perjudicado es la percepción del amor puro e idealizado, pues se retoma la noción pulcra desde la misma atribución religiosa, en la que la fidelidad y el amor trascendente son sus objetivos prioritarios. Adicionalmente, el acto de amar implica sacrificio, ya que mediante este se otorga la felicidad y el apoyo a la pareja.

No obstante, con la inclusión del terror romántico, lo que se produce es la aniquilación del amor, porque este ya no conduce a la optimización de una de las partes, sino a la degradación total de los implicados y un efecto aterrador a quienes testifican su pervivencia. Al no ser percatado bajo esa naturaleza por los integrantes, ni uno de ellos se encuentra capacitado para discernir esta paradoja de manera racional, por el hecho de que han depositado su emotividad a partir de una perspectiva afín del romanticismo (la prioridad de la subjetividad sobre lo material).

El segundo elemento transgredido resulta el más dañado de todos, puesto que se trata del personaje que realmente está enamorado utópicamente y asume con responsabilidad los dogmas religiosos. Esto acontece a causa de que la implicación es una mera exposición o personificación de todos los ideales católicos y románticos, que requieren la perfección del alma y, en su mayoría, la purificación del ser mediante la unión sincera del amado (se asimila mucho con el sacramento del matrimonio). Este personaje perturbado por error, inocencia o tergiversación también de la noción del amor (debido a que ha sido exitosamente manipulado por su ser amado) será conducido por una de las vías repulsivas que le ofrecerá el manipulador: la muerte, el sufrimiento o el suicidio, con la excusa de que el amor surgirá en su totalidad al concretarse uno de estos actos terroríficos.

El tercer factor alterado está dirigido hacia quien ha ejercido la manipulación, porque ha cometido la deficiencia, inicialmente, de adquirir una visión muy limitada y contracultural del amor: no hay forma de entender su manifestación tradicional. Eso se ha incrementado al transferir esa misma ideología a su pareja; aún más, conllevar que ella tome una decisión errónea y actúe caóticamente desde su criterio anómalo. En este caso, la degeneración por la que atraviesa el manipulador es notoria, ya que, de algún modo, luego de la aniquilación de los dos rasgos anteriores, la representación de su propia existencia no



está justificada: su soledad persiste y la mirada de los demás lo hacen sentir asesino, malvado o terrorífico. Por ende, el último procedimiento es la autonegación, la autodestrucción y la autoaniquilación morales o físicas.

Cuarto, el psicodinamismo del terror romántico es un concepto que logra patentizar una relación amorosa en los personajes implicados en la trama, tanto para el manipulador como a la pareja manipulable. Recibe una designación psicocognitiva, porque la manera como se realiza esta conexión presenta un indicador negativo de por medio: quien está orientando o manipulando la unión es un personaje que posee un desequilibrio emocional —está afectado psicológicamente, tiene un desorden ideológico y negativo de la realidad, asocia el terror como parte justificable de su accionar, además de contar con reacciones inesperadas y desconocidas, etc.—. Enseguida, sus intenciones con respecto a establecer un enamoramiento son emocionalmente peligrosas. La idea del amor en ellos alega un propósito positivo: posiblemente, ambos han explicitado la finalidad de erigir un vínculo amoroso inseparable, aunque el personaje manipulador sea quien aproveche este momento para dirigir a su pareja hacia espacios y situaciones degradantes, contraculturales y éticamente repulsivos. Al fin y al cabo, lo harán todo por amor. Por ejemplo, se hace creer que la muerte o el suicidio son vías para engrandecer su supuesto amor. De forma equitativa, la dinámica del terror romántico suscita suspenso por la trama que la integra, a causa de que los instantes románticos, en los que los dos se demuestran su amor eficaz y con elegancia, son invisibilizados por la tensión existente del personaje manipulador, pues él se encuentra fuera de sí: tiene una percepción alterada de la realidad, justificada por su conocimiento que, bajo su criterio, supera las normas tradicionales del amor (estas son insuficientes para él y su pareja, ya que no hay una entrega completa de por sí).

### **Conclusiones**

En síntesis, el terror en la literatura pervive. Sus manifestaciones han variado con respecto al tiempo: son cercioradas no solo en los relatos de esta índole, sino en representaciones ideológicas o culturales. Por consiguiente, no se asume lo que señalaba Rafael Llopis (1969) al mencionar que el terror, con el transcurrir de los años, atraviesa por un descenso progresivo que acaba históricamente con su



desaparición. Ante la confirmación de la presencia del terror en la literatura, la revelación del terror romántico se muestra como una de las múltiples exteriorizaciones de terror posibles y vigentes en la actualidad. Este se distingue por generar solo la destrucción de la idea del amor, que se explye con la aniquilación, en una primera oportunidad, del personaje que cree con objetividad en la unión espiritual y carnal de la pareja en un tiempo diacrónico y trascendente.

Como resultado, el manipulador también se perjudica, puesto que, al contar con el soporte emocional necesario, prácticamente, se ausentará. Sin embargo, como bien se indicó, no importa considerar la consecuencia última del terror romántico, sino cómo este se adecúa a un psicodinamismo de confrontación del bien con el mal, visible en la relación de pareja expuesta: el intento de manipulación, la derivación a situaciones arriesgadas y peligrosas por parte del manipulador, la ausencia de personajes que pretenden reorientar esa atmósfera tensa y de suspenso a ambientes más sociables y tradicionales, etc. En fin, la terminología entendida como terror romántico gestiona la manera de representar el trato de pareja, caracterizado por una dicotomía entre la concepción íntegra del amor frente a su distorsión, junto con conductas anómalas y de riesgo para la vida de un personaje.

## Referencias

- Anónimo. (1900). *El Peruano*. Lima, Perú.
- Carroll, N. (1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Vilar. <https://bit.ly/3cG3lrP>
- Castro, E. (Dir.) (1904). *La Prensa*. Lima, Perú.
- Honores, E. (2013). *La civilización del horror*. Lima: El Lamparero Alucinado.
- King, S. (2014). Documental. Los horrores de Stephen King (video). <https://youtu.be/icZOqKGptA8>
- Llopis, R. (Comp.) (1969). *Los mitos de Cthulhu: H. P. Lovecraft y otros. Narraciones de horror cósmico*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza Editorial.
- Lovecraft, H. P. (1995). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial. <https://bit.ly/30mdxsD>
- Miró, A. M. (Dir.) (1900). *El Comercio*. Lima, Perú.
- Palma, C. (1904). *Cuentos malévolos*. Barcelona: Impresión Salvat.



Palma, C. (Dir.) (1908). *Variedades*. Lima, Perú.

Palma, C. (Dir.) (1909). *Variedades*. Lima, Perú.

Palma, C. (Dir.) (1910). *Variedades*. Lima, Perú.

Real Academia Española (2023). *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://www.rae.es>

Sánchez, M. (2007). *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis de licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/591>

Sánchez, M. (2016). *Los condenados*. Lima: Agalma, 2016.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Premia.

Ulloa, A. (1905). *La Prensa*. Lima, Perú.