

---

Garrido, P. (diciembre, 2021). "La poética del miedo en *Planeta Miedo* de Ana María Shua". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 13 (7), pp. 135 - 146.

---

**Título:** La poética del miedo en *Planeta Miedo* de Ana María Shua

**Resumen:** El presente trabajo realiza una aproximación a la poética del miedo de la autora argentina Ana María Shua a través de los relatos contenidos en su libro *Planeta Miedo* (Amaya, 2003 y Sudamericana, 2010). El acervo folklórico de los pueblos le provee materiales genuinos para la construcción de una narrativa enraizada en la simbología de lo prohibido, de la muerte y del deseo. Shua hace una apuesta literaria audaz, repoblando la imaginación lectora con imágenes y descripciones, y explorando en las representaciones culturales y sociales, para generar el efecto del miedo. En literatura, el miedo guarda una estrecha relación con la fascinación de la humanidad hacia lo morboso, la violencia, lo abyecto, lo cual convierte a la narrativa referida en una literatura de contracultura.

**Palabras clave:** Literatura Infantil y Juvenil – relatos populares – Ana María Shua – poética - miedo.

**Title:** *The poetics of fear of Ana María Shua's Planeta Miedo*

**Abstract:** *This paper approaches the poetics of fear of the Argentine author Ana María Shua through the stories contained in her book Planeta Miedo (Amaya, 2003 and Sudamericana, 2010). The folkloric heritage of the peoples provides her with genuine materials for the construction of a narrative rooted in the symbolism of the forbidden, of death and of desire. Shua makes a bold literary bet by repopulating the reader's imagination with images and descriptions, exploring also cultural and social representations to generate the effect of fear. In literature, fear is closely related to humanity's fascination with the morbid, the violence, the abject, which makes of the referred narrative a counterculture literature.*

**Keywords:** *Children's and Young Adult Literature - popular tales - Ana María Shua - poetic - fear*

## La poética del miedo en *Planeta Miedo* de Ana María Shua

Paula Garrido<sup>1</sup>

Al recorrer la producción literaria infantil y juvenil de Ana María Shua podemos advertir que el miedo es uno de los espacios literarios asiduamente visitados por la autora. Este trabajo se propone caracterizar su particular forma de configurar el miedo tomando uno de sus libros, *Planeta Miedo* (editado por Amaya en 2003 y por Sudamericana en 2010), que incluye ocho versiones de cuentos populares de diversas culturas y geografías. Shua aprovecha la riqueza, la libertad y el atrevimiento de la tradición oral para trabajar temáticas ligadas al terror, el deseo, lo demoníaco y la muerte. En palabras de la propia autora, los relatos populares “contienen en sí la esencia de la narratividad” (Shua, 1997, p.34) y “trata[n] con enorme comodidad temas que la pérdida de la inocencia nos hizo casi prohibidos a los autores de literatura infantil” (p.34).

Elementos de la oralidad son preservados en su esencia y actualizados por un lenguaje que recrea el clima de extranjería y nos mantiene aferrados a los escenarios de su historia y a la vitalidad de su simbología. La extensa producción de Shua en los territorios del miedo y la calidad de su narrativa atestiguan su arte en la materia. Algunos de sus libros dentro del género son: *La fábrica del terror 1 y 2*, *Cuentos judíos con fantasmas y demonios*, *El tigre gente*, *Los devoradores*. En todos ellos se observa un formato paratextual que se repite. En su prólogo a *Planeta Miedo*, la escritora se dirige a su público lector esgrimiendo sensaciones, imágenes o caracterizaciones de aquello que nos provoca miedo, en un intento de circunscribir una comunidad lectora que se atreve a vivenciar la experiencia literaria del terror. También declara sus fuentes orales y la raíz tradicional e histórica de los cuentos

---

<sup>1</sup> Doctora en Lenguas Romances y Literaturas y Magister en Arte, Especialización en Literatura Hispana, Universidad de Cincinnati, Ohio, E.E.U.U. Profesora en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, UNRN. Profesora en Enseñanza Primaria, UNCo. Profesora Adjunta, Facultad de Ciencias de la Educación, UNCo. Río Negro, Argentina. Correo electrónico: garridopg47@gmail.com.

contenidos en sus libros. Cada uno de los cuentos es a su vez seguido de un texto en el que la escritora contextualiza la historia y explicita alguno de los elementos retóricos que generan el miedo.

Comenzaré por trazar los contornos de la relación entre el miedo y la literatura. El miedo es un sentimiento ancestral que nace del desamparo, de la sensación de indefensión del hombre ante el peligro. Desde la cultura y lo social podemos pensar en su eficacia para reprimir, someter y adoctrinar, como un fuerte aliado de la evangelización religiosa y la normalización social a lo largo de la historia de la humanidad. No obstante, hay una tercera faceta; aquello que pertenece a su lado subversivo y transgresor: la fascinación que nos provoca el miedo a través de la excitación y la tensión. A mediados del siglo XVIII, Edmund Burke (1909) explicó por primera vez la correspondencia entre el miedo y el placer en la literatura. La fascinación con el miedo está también sujeta a lo ominoso y a la suspensión del juicio moral en contra de la violencia. La revulsión que genera lo escatológico, lo morboso, las escenas truculentas, la presencia de deformaciones, amputaciones o sangre, transgrede las normas políticamente correctas de la sociedad, por lo que estas temáticas son censuradas o relegadas a los márgenes de la contracultura.

Los relatos de miedo o terror aparecen desde los comienzos de la humanidad en todas las culturas, y pertenecen al acervo popular de los pueblos. El cuento folklórico es una de las formas frecuentes de preservación de estos relatos. Esta universalidad es la que se plasma en las antologías de cuentos de Shua, cuando explicita en su prólogo a los lectores de *Planeta Miedo*:

Las historias de este libro no fueron inventadas por mí. Son cuentos populares, es decir esos cuentos que pasan de boca en boca, que las abuelas les cuentan a los nietos sin saber de dónde salieron (...) Todo lo que hice fue contarlos a mi manera. (Shua, 2010, p.8)

Por su ductilidad y apertura, el cuento folklórico resulta propicio para moldear el contenido e imprimir un sello distintivo en cada nueva versión. Asimismo, cuenta con una serie de recursos que potencian la turbación y el efecto sorpresa. Principalmente, su valor de verdad –en cuanto a evento posible o, en términos de van Gennep (1982), como “objeto de fe” (p.28)– que, refrendado por la

tradición oral, colabora con la deliberada suspensión de la incredulidad que funda el pacto primigenio con la ficción.

Si bien la narrativa folklórica no abunda en descripciones de personajes o espacios, es aquí en donde aparece la marca inconfundible de Shua. Su maestría se funda en la composición de una atmósfera propia del cuento de terror o suspenso, en la configuración del extrañamiento y en las formas de introducir lo insólito.

En “La esposa muerta” el narrador comienza diciendo: “El emperador citó cierto día a su primer ministro para hacerle una pregunta privada y personal” (Shua, 2010, p.11) ¿por qué no tenía esposa? El primer ministro entonces le cuenta su historia. El día de su boda, en el que por primera vez se acercaba a su joven prometida, huye a causa de un desafortunado malentendido, sin desposarla ni dar explicación alguna. Pasan los años y el primer ministro vuelve, por casualidad y sin recordar este hecho, al mismo lugar. Los pueblerinos le piden que diga una plegaria en una de las casas, que aseguran, está visitada por espíritus. Al entrar comienza a reconocer el lugar, y dice:

La casa estaba vacía. Una atmósfera extraña la envolvía. Era un mediodía caluroso. El sol caía vertical, malsano. Las columnas rojas brillaban como untadas con aceite. Al acercarme a la puerta, comprendí de pronto en qué consistía la sensación de extrañeza: era el silencio. El campo y el pueblo vibraban con el sonido de los grillos, la brisa, los múltiples insectos del verano. Pero a pocos metros de la entrada, todos los ruidos cesaban como si la vida misma retrocediera, como si no se atreviera a acercarse a ese lugar maldito. (p.14)

¿Hay algo que represente mejor la ausencia de vida que el silencio absoluto? Esta es la antesala del encuentro con la muerte: allí descubre a su prometida que espera la despedida final, “tal como la había dejado, acostada y completamente muerta” p.14). Lo insólito increpa el orden de la normalidad: “su cuerpo parecía tan fresco y sano, tan joven como si nuestra boda hubiera sido el día anterior. Sus ojos abiertos me miraban resentidos, acusándome” (p.14). Al reconstruir la escena de la noche nupcial advierte la interpretación errónea que lo llevó a escapar. En su intento de obtener el perdón, besa a la joven en la frente:

Pero en el instante en que posé mis labios sobre su piel, su cuerpo comenzó a cambiar ante mis ojos. De golpe perdió el aspecto fresco y rosado y se convirtió en un cadáver del color de la cera, con ojeras como grandes pozos grisáceos. Sus uñas

crecieron rápidamente, marrones, y repugnantes. Las encías se retrajeron mostrando en una mueca horrible las raíces de los dientes. Un olor dulzón a carne muerta impregnó el aire.

Traté de huir, pero una fuerza demoníaca me mantenía inmóvil mientras mi bella novia avanzaba hacia la descomposición. Grandes manchas violetas de putrefacción comenzaron a marcar el cadáver, que se hinchaba, deformándose. Breves estallidos dejaban al descubierto lagunas colmadas de un líquido sucio. Ahora el olor era absoluto, sólido, intolerable.

Los gusanos blancos y hambrientos hacían su trabajo. La carne iba desapareciendo mientras se hinchaban esas larvas repugnantes, pero el pelo seguía pegado al cráneo y desde la calavera pelada los ojos vivos de mi amada seguían mirándome, me atravesaban con la fijeza del odio (p.15)

La desintegración prosigue hasta la desaparición del cuerpo, es decir hasta la nada misma. Lo inquietante, nos dice Todorov (1994), se encuentra en esa falta de explicación por parte del andamiaje narrativo. Nos encontramos aquí en presencia de lo fantástico. La ausencia de explicación del hecho sobrenatural dentro de este cuento está ligada, más que al tópico o tema de la historia, a su semántica, puesto que abre un vacío de significación expresado en la textura del lenguaje. Las palabras evocan sensaciones, componen imágenes, reconstruyen olores. Este poder del lenguaje es el que hace posible la provocación de las emociones. En este relato lo sobrenatural no busca, a diferencia de otros relatos fantásticos, que el lector le asigne un sentido propio a lo inexplicable. Aquí, el lenguaje permite revivir en el lector el sentimiento del miedo sin riesgos.

Otro punto de contacto con lo inexplicable de lo fantástico se encuentra en relación con la cultura. Jackson (1981) propone una lectura de lo fantástico a partir de lo oculto en la cultura, aquello que se erige como tabú, de lo que no se habla. La muerte con su aspecto repulsivo se mantiene al margen de los ámbitos visibles de la cultura. Por un lado, la desintegración del cuerpo se inscribe en nuestra sociedad como algo abyecto, aberrante y perturbador. Por el otro, implica la proyección hacia la desintegración pavorosa del propio cuerpo. No obstante, la descripción detallada y morbosa del proceso de putrefacción del cuerpo suscita una fascinación voyerista que se exhibe subversiva de las normas, las costumbres y el orden social.

Nada sabemos de la muerte. Es el secreto eterno, imposible de descubrir. La muerte, por tanto, corporiza un silencio dentro del signo. En palabras de Cixous (1976), se trata de “un significante sin un significado” (p. 543). Por eso la muerte es la otredad por antonomasia; otredad que busca representarse a través del lenguaje.

En “La forma del silencio” (un cuento sioux), la muerte como paradigma de otredad supone una búsqueda del lenguaje a través de un rodeo por los significantes. Sin embargo, no pretende encontrar un significado preciso y cerrado. Más bien se regodea en esta indagación obscena de la muerte.

En el aire seco de las praderas, sobre las plataformas funerarias, los cadáveres no se pudren ni se los comen los gusanos. La carne se deseca lentamente, la piel se arruga, se oscurece y se pega a los huesos. (Shua, 2010, p.61)

La voz narradora hurga en los sentimientos de los vivos porque la muerte sólo puede asirse por sus opuestos, la vida fundamentalmente.

La madre y el padre miraban el cadáver fresco, todavía parecido a la hermosa muchacha que había sido su hija, su única hija, y no tenían consuelo. Trataban de olvidar lo que pasaría con su cuerpo mortal, trataban de imaginarla feliz del otro lado de esta vida... (p.61)

En este relato la muchacha vuelve a la vida gracias al ungüento mágico de un cazador. Ahora bien, esta ruptura de las leyes naturales trae consigo el castigo de la maldición: cada hombre que desposaba moría trágicamente. El regreso de la muerte conlleva lo ominoso. Aquel que vuelve de la muerte no puede más que ser un Otro. La otredad que aterra pero que a su vez fascina en su misterio escalofriante, en su arista condenatoria, en su diferencia absoluta.

El deseo, la sensualidad, el erotismo construyen el escenario del cuento “Casi-mujer”, un relato africano. Un grupo de jovencitas namibianas “ya-mujeres” han concertado un encuentro clandestino con muchachos foráneos. Fanice es acompañada por su hermana Koka, una pequeña “casi mujer”. Al llegar al sitio pactado, las adolescentes se encuentran rodeadas de cuerpos masculinos, bellos y sensuales, que las envuelven en una danza hipnótica. Koka, en su inocencia, es la única que percibe el macabro canto de los tambores: “san-gre-san-gre-san-gre”, y es por ello que logra poner a salvo a su hermana mayor. Ocultas en una madriguera serán testigos ciegos de un horroroso espectáculo:

[Las] voces pidiendo ayuda o gritando de dolor. Escucharon los golpes y ruidos de lucha. Escucharon el terrible silencio. Y después escucharon el ruido más atroz: el

de varias bocas sorbiendo al mismo tiempo. Interrumpiéndose para lanzar suspiros de placer o relamerse. Sangre. (p.23)

Las imágenes se compondrán a partir de las descripciones sonoras. Insinuación, evocación, simbología. La pluma minuciosa de Shua sondea el imaginario lector, apelando a los tabúes culturales sobre el deseo carnal y sus aleccionadores castigos.

En este cuento, como en varios otros, el signo heroico de los personajes resuelve el desenlace venciendo al mal con su astucia e inteligencia. En tal sentido, el orden se recompone, ubicándonos en los territorios del miedo. Según señala Gómez Grueso (2017), el horror “no vislumbra ninguna opción satisfactoria para el personaje” (p.34). De sortearse la amenaza, se define dentro del ámbito de la aventura. El miedo, que no es privativo de ningún género, requiere, en palabras de Aristóteles, “que quede una cierta esperanza de salvación por la que sentimos ansiedad” (p. 37).

En otros de los cuentos incluidos en *Planeta Miedo*, la magia se alía a la especie humana para combatir y finalmente triunfar sobre el mal. Este es el caso de “El espíritu del mal”, cuento australiano, en el que el rito de iniciación pone a prueba la fortaleza, madurez e inteligencia de los jóvenes. El Valle Hechizado es el último desafío del ritual. Marmu, el espíritu del mal, vive en el valle y asesina sin piedad, invadiendo los sueños de sus víctimas para alojarse como deseo y manejar sus mentes. En este cuento aparece el extrañamiento de sí mismo, como un Yo vuelto Otro. La pareja de prometidos nunca concreta su unión por efecto de lo sobrenatural: luego de finalizar su ritual de iniciación el joven Mirragen envejece repentinamente y tiene que vivir como ermitaño, escondido en el valle. Al cruzar El Valle Hechizado para convertirse en mujer, su prometida Palpinkale es poseída y sacrificada por el espíritu del mal. El relato se asienta en sus orígenes tradicionales para proponer su explicación de las cosas y el mundo:

Los hechiceros estaban convencidos de haber hecho su tarea bien a fondo. Nunca más podría el espíritu del mal tomar la forma de un animal o de un pájaro, de un insecto o de un reptil. Y, sin embargo, no pensaron en el hombre. No pensaron en sí mismos, no miraron sus propios corazones. Así, escondido en el centro mismo del ser humano, de cualquier hombre o mujer, Marmu, el espíritu del mal, sigue existiendo, causando daño y dolor, perpetuando la existencia de la maldad en el mundo. (p.37)

Esta presencia ontológica o primaria del Mal como agente puro, tan ubicua en la historia de las religiones, es en cambio invocada en el cuento bretón “Katel, la condenada” por el comportamiento disruptivo, anómalo, del personaje, que atenta contra el orden moral y social. Katel es una muchacha que reúne atributos y comportamientos tradicionalmente considerados desestabilizantes o peligrosos en la mujer: belleza, juventud, gracia, desenfreno, sensualidad y pasión. A Katel no había cosa que le gustara más que bailar. Para animar a sus compañeros de baile los besaba en la boca y les producía una sed tremenda y una sensación de éxtasis que los hacía bailar hasta la muerte. Así, su fama de “hermosa hechicera” o “belleza maldita” la coloca como aliada del mal.

Su tío, el conde Morris, la encierra en una torre de la que escapa para encontrarse con su pretendiente, Salaün, en una romería. Comienzan a bailar y tras varias horas el joven suplica que se detengan. Katel suelta su mano y el muchacho se desploma.

- ¡Demonios!- Gritó Katel, mirando con desprecio el cuerpo inmóvil de Salaür y a los músicos, que parecían completamente agotados-. ¿Dónde hay músicos, dónde hay bailarines capaces de seguir mi ritmo?  
A su horrible conjuro, las ramas de las encinas vibraron, enrojecidas por una brisa de fuego. En medio del círculo de espectadores aparecieron dos hombres. La multitud parecía controlada por el terror. (p.45)

Y fue esta vez Katel quien continuó danzando hasta morir, atenazada por los brazos del misterioso hombre de negro y hechizada por “la gaita que desgranaba una música dolorosa y maldita, interminable como el infierno” (p.46). La isotopía satánica aparece en la descripción de la escena que los campesinos encontraron al alba del día siguiente: dos cadáveres pálidos sobre la hierba, los de Katel y Salaür, las huellas enormes de un macho cabrío, y el paje de Katel, un enano repugnante, que festejaba con una risa diabólica. El mal, lo demoníaco, es la representación de lo que las diversas culturas consideran como amenaza. Katel es expresión de deseo, un deseo insaciable que lleva a la muerte no sólo a sus pretendientes, sino a ella misma. Su último desafío será con el propio Demonio, la encarnación del deseo.

La presencia de lo demoníaco aparece también en “La sombra robada”, cuento araucano, que comienza diciendo: “Era septiembre, primavera en el



hemisferio sur. Para los mapuches (indios araucanos), el mes de la luna que engaña, época de enfermedades y maleficios” (p.71). Nos presenta a Kalfulemu, un hombre grande y fuerte, que camina entre las montañas y el río en una noche clara. El cruce de un zorro advierte un presagio que Kalfulemu descuida por falta de atención. El narrador también nos hace saber que se trata de un espacio que ha sido recorrido múltiples veces por el personaje. En su camino encuentra un árbol solitario. Las lajas que lo rodeaban habían sido movidas hacia un costado, dejando ver la boca de un pozo. El berreo de una cabra y el vuelo simultáneo de los pájaros del lugar lo alertan. De repente todo el paisaje se vuelve desconocido. Echa un vistazo a la boca del pozo, y repentinamente se hunde hacia el fondo de la montaña. El espacio se torna cavernoso hasta que al final llega a un sitio amplio, con una luz a lo lejos. Una muchacha que conocía de otro pueblo, desnuda y montada en un macho cabrío, lo lleva a corneadas hacia el lugar de donde provenía la luz. “Se oían risas fuertes, jadeos, gritos, aullidos de dolor, sonidos de animales salvajes” (p.73). Todos estos elementos no pueden menos que aludir al averno.

Kalfulemu es seducido por las brujas desnudas con caricias, bebidas alcohólicas y manjares. A pesar de que él sabe que es un engaño, no puede resistirse. La enajenación de uno mismo, la pérdida de voluntad sobre los propios actos, generan un sentimiento de alienación aterrador. Cuando lo encontraron, Kalfulemu “[t]enía una gran herida en la cabeza y el cuerpo deshecho a mordiscos y arañazos” (Shua, 2010, p.75). Kalfulemu volvió, pero sin sombra; era un no-hombre. La definición de lo demoníaco es expresada aquí por la negación, por el no-ser. Es la representación de lo abyecto, aquello que se expulsa hacia las márgenes de la cultura, de lo social, de lo propio. Kalfulemu vive, pero al ser lúgubre su destino su vida se torna un tormento.

Me referiré finalmente a otros dos cuentos incluidos en *Planeta Miedo*; “Cariño de gata”, un cuento japonés, y “El gusano”, un cuento judío. En ambos el mal destruye al malvado, con lo cual el orden queda restaurado. En “Cariño de gata,” Sachiko es una huérfana que sufre los maltratos de su patrona. Su única alegría es la amistad con su gatita, a la cual apenas disfruta, a cuenta de los excesivos quehaceres que le impone su patrona. Un día la gatita desaparece y un profeta le informa a Sachiko que la misma está en la Montaña de los Gatos. Sachiko parte en su búsqueda

y pacta con su patrona dos días sin recompensa a cambio de cada día que estuviera afuera.

Llegará entonces a un poblado al pie de la montaña en el que moran todos los gatos del Japón que han sido maltratados. Descubre allí que las jóvenes de kimono son mujeres con cuerpo humano y cabeza de gata, y que su gatita es una de ellas. Antes de partir, la gata le entrega una bolsita como talismán protector para su camino de regreso.

Al contarle su peregrinación, la patrona se burla, incrédula, pero al ver que la bolsita de Sachiko contenía monedas de oro, movida por la codicia, decide ir en busca del tesoro. Sachiko compra su libertad y establece una pequeña tienda de tortas de arroz. Cuando su patrona llega a la montaña no encuentra jovencitas con kimono y cara de gata, sino gatos del tamaño de seres humanos que “poco a poco y con deleite, se la comieron entre todos” (p.57). Como en este cuento, muchas veces lo sobrenatural actúa como reparador de la injusticia. El maleficio cae sobre los crueles, procurando un alivio, una catarsis al lector ante las penurias sufridas por los inocentes.

El cuento “El gusano” nos presenta a Mendel Bielinsky, un truhán que se divierte haciendo bromas pesadas con sus amigos, no cumple con sus deberes religiosos, y se jacta de “no tenerle miedo a nada ni a nadie: hombre, fantasma o demonio” (p.79). Aquí vemos otro elemento, la incredulidad, que se repite en estos dos últimos cuentos. Los malvados son aquí incrédulos de lo supernatural, no hacen caso de las creencias supersticiosas. La incredulidad es parte de su soberbia y los posiciona por arriba de los crédulos ignorantes. De alguna manera, la literatura de terror se nutre de la incredulidad. Como en toda literatura, y llevada a su extrema intensidad en el terror, la ficción exige del lector una entrega total a su juego.

Al igual que otras expresiones artísticas, la literatura abre la posibilidad de experimentar el miedo sin riesgos. La representación del miedo mediante la palabra encuentra en la fantasía un bagaje simbólico y de apertura de sentidos que proveerá los elementos liberadores del subconsciente. Una vez que el racionalismo se ha instalado en el inconsciente colectivo, lo maravilloso y lo fantástico han sido exilados de la esfera de lo real y pertenecen al dominio de la imaginación. El miedo, como

efecto estético en la obra literaria, no es exclusivo de ningún género, pero requiere, no obstante, de un lector que se preste al juego ficcional que éste propone.

Lo folclórico, en este caso, es el sustrato del que se desprende la sustancia anecdótica. Esta trae consigo los rasgos de su cultura de origen, sus paisajes, y las costumbres, modos de vida y creencias espirituales de sus personajes. Con su discurso, con el uso de la voz narrativa, con la filigrana descriptiva, Shua incita en el lector no sólo el placer liberador del miedo, sino también el placer por el lenguaje. En su propuesta de enriquecimiento de lo imaginario a través de lo foráneo, lo oculto, lo tabú, Shua procura lo que Sánchez Corral (1995) califica como “la semanticidad de sus materiales” (p. 135).

Se trata de una propuesta audaz. Ingresar a la literatura juvenil el tema de la muerte, la transgresión, la violencia, el deseo, la sensualidad, que supone sin duda una apuesta arriesgada. El miedo y el terror están ampliamente representados en la literatura comercial, en el cine y en la televisión. Sin embargo, el valor estético y artístico de estos productos es muchas veces dudoso, en tanto prima el efectismo, antes que la indagación interior acerca de nuestros miedos. La propuesta de la escritora argentina difiere fundamentalmente, dado que apuesta a construir sentidos contrapuestos a la identificación mimética de la realidad al sondear en los niveles emocionales y simbólicos de nuestro inconsciente. El miedo permite confrontarnos con nosotros mismos. Esto necesita de una literatura que asuma su función estética, y al mismo tiempo, que enfrente al sujeto con lo inquietante, lo desconocido, lo siniestro: que plantee un desafío al lector dispuesto a entrar en juegos ficcionales y realizar distintas lecturas aún a expensas de la razón y el conocimiento, estimulándole a encontrar los sentidos implícitos en la literaridad del lenguaje.

## Referencias bibliográficas

- Burke, E. (1909) *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*. *Harvard Classics*. Recuperado de <https://www.bartleby.com/24/2/>
- Cixous, H. (Spring, 1976) "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The "Uncanny")" *New Literary History*. Recuperado de <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/HeleneCixou/suncannynoteondollFictionanditsphantoms.pdf>
- Gómez Grueso, F. D. (2017) "El horror en la literatura". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Recuperado de <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>
- Jackson, R. (1981) *Fantasy, The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Sánchez Corral, L. (1995) *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Shua, A. M. (noviembre, 1997) "Los caminos del cuento popular. *La Mancha*. 5. pp. 34-35.
- Shua, A. M. (2010) *Planeta Miedo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Todorov, T. (1994-2003) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.
- Van Gennepe, A. (1982) *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla.