Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal social en dos obras de Alfonso Sastre

Leticia P. López
Programa de doctorado, University of California, Santa Barbara

¿Cómo puede el miedo penetrar en la mente y cambiar tanto el comportamiento de los seres humanos? Es una pregunta que ha preocupado a pensadores y autores a través de muchos siglos. El tipo de miedo que es capaz de tal alteración y que emplea Sastre en el drama *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990) y en la novela *Necrópolis* (1993) es el típico miedo siniestro de lo que Freud describe como "Das Unheimlich".[1] Para Freud lo "Unheimlich" es todo aquello que despierta un sentimiento de miedo y de horror inquietante: "*Kein Zweifel, daß es [das „Unheimliche"] zum Schreckhaften, Angst- und Grauenerregenden gehört . . . so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt*" (229). Sin embargo, hay límites que distinguen entre lo meramente siniestro y lo que produce un miedo aterrador. Lo siniestro está en una categoría de miedos que, según Freud, hace recordar algo que era muy familiar del pasado de uno ("*das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht*" (231)). También lo siniestro borra la distinción entre la fantasía y la realidad—como en el caso del "Hombre de arena" de Hoffmann: "*der Dichter [macht] bereits zweifelhaft, ob wir . .*

[1] Ver Sigmund Freud, "Das Unheimliche", *Gesammelte Werke*, vol. 12 (London: Imago, 1955): 232. Según Freud, las palabras "uncanny" en inglés y "siniestro" en español son las que más se aproximan al "Unheimlich" en alemán (232). No obstante, aquellas palabras tienen sus limitaciones. Sastre comenta: "En alemán lo tienen más fácil a la hora de hacerse estas reflexiones, en las que nosotros no nos podemos servir de la palabra equivalente—"siniestro"—como base semántica para ese pensamiento [das Unheimlich]: es una palabra la nuestra plana y sin fisuras". Ver Alfonso Sastre, *Necrópolis* (Madrid: Grupo Libro, 1993) 136.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

mit einem ersten Delirium des angstbesessenen Knaben [sehen] oder . . . der als real in der Darstellungswelt der Erzählung aufzufassen ist" (239). La ficción siniestra se nutre de acontecimientos siniestros reales. En *Necrópolis*, por ejemplo, Mirna dice, "hay mucho de ficción en nuestra... estructura... en nuestra realidad, y muchísimo de realidad en la literatura" (124). La verosimilitud de lo siniestro en estas obras de Sastre se obtiene a través de una manipulación de la frontera entre la fantasía y la realidad. El horror ante lo siniestro se nota cuando los amigos en *Necrópolis* sufren una crisis de conciencia, y cuando ocurre una crisis de ciencia en *Demasiado tarde para Filoctetes.*

En *Necrópolis* un grupo llamado los Amigos de Bram Stoker se ve en un ambiente amenazado por los terrores de la apocalipsis del siglo XX. Montan un observatorio cerca del cementerio para ser testigos de la resurrección de los muertos y del inminente final de los seres vivientes. En esta visión apocalíptica de la humanidad, los vivos le tienen miedo a los muertos. La neurosis del miedo es siniestra porque, según Freud, es aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás (231). Cuando los monstruos y pesadillas del pasado vienen a visitarnos, se comienza a vivir el terror y el espanto de la vida.

Necrópolis está escrita al estilo del *Decamerón* y *Las mil y una noches*. Hilario Olsson, el narrador implícito de *Necrópolis,* comparte relatos siniestros con sus amigos Mirna, Paca, Emmanolo y Julio Pacheco para ayudar a pasar los días y las noches. Sastre usa como fuente de inspiración la ficción gótica que dejó un legado tan marcado a través de los siglos dieciocho y diecinueve. Al estilo de Mary Shelley y Lord Byron que se turnaban para contarse cuentos de terror en la morada de los Shelley en Suiza, Mirna y Olsson se cuentan relatos siniestros sobre "Cómo se hace un ojo" (41), "Los poderes destructivos de la mirada" (57), "No era Jack el Destripador" (108), y "Una mujer en la noche" (147). Más que ser espectadores críticos ante la resurrección de los muertos, los amigos se refugian en el apartamento de Olsson para no hallarse solos durante esos momentos lúgubres. La realidad exterior era la de una fría y muerta ciudad en que "no se veía ni un alma por la calle" (90). Sin embargo, no se trata de una desolación cataclísmica al estilo de *La guerra de los mundos* que describió Wells. Es, más bien, una desolación absoluta en la que reina el silencio. Se eriza la piel al pensar que en esas calles abandonadas esperan unos resucitados para quitarle la vida a uno. El núcleo de amigos se desintegra cuando Julio Pacheco se enferma gravemente y él mismo se convierte en un "resu" (o sea, un resucitado). De forma similar, esta desintegración del grupo de amigos, también la había representado Buñuel en *El Ángel Exterminador*. En los dos casos, los amigos terminan defraudándose mutuamente y cada uno busca su bienestar a costa del prójimo aunque la vida esté en juego.

En su explicación de lo siniestro, Freud expone otros pilares fundamentales de lo que constituye "Das Unheimliche": el miedo a perder la vista ("*Das Studium der Träume . . . hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig*

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

genug ein Ersatz für dei Kastrationsangst ist" (243)), y el miedo a la casa embrujada y/o a los muertos:

> *Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt. Wir haben ja gehört, daß manche moderne Sprachen unseren Ausdruck: ein unheimliches Haus gar nicht anders wiedergeben können als durch die Umschreibung: ein Haus, in dem es spukt.* (254-255)

Estos puntos clave sobre lo siniestro se observan en *Necrópolis* en tres instancias. La primera instancia, el miedo a perder la vista, se detecta desde niño. Cuando los amigos se turnan relatando cuentos, Mirna cita el cuento por excelencia de lo "Unheimlich": "El hombre de arena". En el cuento hay una criada que le advierte a un niño que si no se acuesta y se duerme pronto, el hombre de arena le echará arena a los ojos para luego quitárselos. En su estudio del cuento, el filósofo Eugenio Trías sugiere que la castración de la vista es un miedo primordial de todo ser humano no sólo por la pérdida de la visión sino también por la dependencia que crea. Aunque según Mirna, "un ojo es una herida . . . por la que penetra la luz, y nos informa cruelmente de las amenazas exteriores" (41), la herida de ser ciego es aún más cruel porque uno no se puede proteger ante aquellas "amenazas exteriores". ¿Cómo protegerse o defenderse sin esa facultad de esas amenazas que surgen de un mundo que se convierte más violento a pesar de los avances tecnológicos? La presencia y ayuda de los amigos y/o de la familia alivian el dolor y pacifican la conciencia, pero no eliminan la amenaza exterior.

En espera a que pase el espanto necrofílico, los amigos de Bram Stoker se entretienen con sus cuentos macabros sobre los ojos—"La triste historia de Inocencio Roque Bustamante" (54-59), "Brevísima historia titulada 'Venganza de Cipriano' " (59-62), "Cuento que puede titularse: '¿Pero qué te pasa?' " (62-67). Recuerda la obsesión siniestra que tenía Georges Bataille por el ojo—"el ojo de la conciencia" (David 99). Ya para la "Tercera Noche Lúgubre" se nota que Hilario Olsson ha empezado a perder el raciocinio y padece de los mismos síntomas que Julio Pacheco. Sin embargo, él duda que esté perdiendo la cabeza al decir "me quedé pensando que o yo estaba sufriendo los efectos de un ataque sui géneris de delirium tremens o ellos se habían servido una droga fuerte" (281). Sus ojos perciben el mundo que lo rodea como un mundo fantástico y terrorífico al mismo tiempo. Paca se quita un ojo y juega con él como si fuera una canica. En lugar de pies tiene patas de palmípedo. Y el rostro de Mirna se convierte en estatua de alabastro. ¿Será que Olsson se contagió con la misma enfermedad de Pacheco por lo cual su realidad parece como un viaje onírico a través de un mundo siniestro? Sus amigos se alejan de él y lo abandonan. Una vez que se altera su concencia y su percepción de quiénes y cómo son sus amigos, la salud de Olsson se deteriora rápidamente.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

La segunda característica en la descripción de lo "Unheimlich" en *Necrópolis* es la paranoia ante la casa embrujada. El miedo reside en lo que ese hogar contiene. En alemán lo "Unheimlich" aleja a uno de su "Heim", su casa. En sus cuentos, Mirna cita la morada del barón Frankenstein y Paca cita la isla del doctor Moreau como ejemplos de lugares siniestros. En sus casas, estos doctores conducen experimentos ilegales para satisfacer su curiosidad. Su fascinación científica por crear lo imposible y lo desconocido no sólo los lleva más allá de los parámetros morales aceptados por la sociedad sino que también desafían las doctrinas religiosas aceptadas por la mayoría, haciendo el papel de un pequeño dios. El hogar es frecuentemente la fuente de muchos males sociales. Cuando los amigos de Bram Stoker comienzan a desafiar a la muerte al salir a las calles de la ciudad, y entran en el apartamento de una muerta para satisfacer su curiosidad, la relación entre ellos se vuelve más tensa. Su relación se convierte en un tumor cancerígeno cuando Julio Pacheco se muere y su cuerpo queda tendido en el cuarto adyacente. El pensar que hay un muerto (y quizá un resucitado) en el cuarto de atrás[2] no les permite resolver problemas crítica y objetivamente. Poco a poco, el apartamento se va convirtiendo en una tumba.

La tercera característica de lo "Unheimlich" en *Necrópolis* es el miedo ante la muerte, los muertos, la catalepsia y la reanimación de los muertos. Freud sugiere que una razón por la cual el miedo ante los muertos nos toca de una manera tan fuerte es que se cree que los muertos se convierten en enemigos de los sobrevivientes y quieren poseerlos para compartir su nueva vida:

> *[D]ie primitive Angst vor dem Toten bei uns noch so mächtig ist und bereit liegt, sich zu äußern, sowie irgend etwas ihr entgegenkommt. Wahrscheinlich hat sie auch noch den alten Sinn, der Tote sie zum Feind des Überlebenden geworden und beabsichtige, ihn mit sich zu nehmen, als Genossen seiner neuen Existenz.* (256)

La neurosis de miedo que invade las grandes metrópolis del mundo en *Necrópolis* se origina porque la gente teme si la persona que está a su lado será un "resu" o no. El desenlace llega cuando Olsson descubre lo que pasó con Julio y observa: "Lo que leí se añadió a lo que ya estaba transcurriendo por el angustiado campo de mi conciencia: 'Pacheco estaba muerto. Ha resucitado.' " (284). Freud añade que la gente mantiene una actitud inmutable ante la muerte. De este modo, para este análisis es necesario ver cómo se reprimen los sentimientos hacia la muerte. Por un lado, dice Freud, la gente que piensa que ver muertos vivientes es imposible, en realidad están reprimiendo el tener que enfrentarse a la muerte. Es decir, reprimen su angustia y temor hacia los muertos y hacia la muerte. Por otro lado, aquellos que sí creen en la existencia de espíritus experimentan una forma de represión modificada que consiste en aceptar a ese espíritu como un doble. En el mundo esperpéntico que crea Sastre, los resucitados clandestinos van poblando las

[2] Posiblemente Sastre haya tomado en cuenta algunos elementos fantásticos en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite al describir los acontecimientos que viven los amigos de *Necrópolis*.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

metrópolis poco a poco para al final crear una Necrópolis terrenal. Sombras humanas, espíritus de gitanos, monstruos invisibles que dejan huellas de su presencia, son algunos de los personajes que pueblan la novela y se mezclan con los seres vivientes en un vaivén terrorífico de fin de siglo. En *Necrópolis* el sentimiento personal de lo siniestro se hace social por la manera en que la gente actúa como una masa irracional y frenética cuando llega un momento de crisis. En vez de apoyarse unos a otros, la gente desaparece y se encierra en sus casas. En vez de prestarle una mano a su vecino, se le denuncia o ataca. Se enredan con cuentos de vampiros y muertos en vez de investigar la raíz del desenfrenado miedo de la gente que es una obsesión por las supersticiones, como la resurección de los muertos.

En *Demasiado tarde para Filoctetes* el tratamiento neogótico de los personajes se centra en la idea de cómo los humanos reaccionamos en tiempos de rápidos cambios tecnológicos. Siguiendo el axioma de Heidegger, Sastre muestra que lo que amenaza el espíritu del hombre no es la tecnología sino la manera en la que ésta ha alterado su esencia humana. Por ejemplo, las posibilidades de poder y control que ofrece la ingeniería biológica es lo que pervierte la mente del doctor Carrasco, a quien se compara con los doctores Caligari y Mabuse. El tema recurrente que está presente en las manipulaciones de estos doctores del cine expresionista es el terror que se inculca en los ciudadanos. Del mismo modo, esta arma psicológica también es la preferida del doctor Carrasco.

Demasiado tarde para Filoctetes es un drama que el crítico Fred Botting llamaría el gótico postmoderno (168). Presenta preocupaciones modernas con personajes e imágenes góticas: el héroe angélico, el "padre" tiránico, una búsqueda y/o persecución del héroe a través de un lugar encantado o misterioso. Sastre se apropia del drama *Filoctetes* de Sófocles e introduce un componente filosófico básico de *La vida es sueño* que él llama "Operación Segismundo" (72). Importante de notar es que Sastre propone un distanciamiento fundamental en la trama de Sófocles: Filoctetes no puede volver a la España posfranquista por fidelidad a sus principios ideológicos. En su odisea sastriana, Filoctetes experimenta gran ansiedad, ansiedad que va en aumento al percatarse poco a poco de la realidad moderna. De tal manera, Sastre expone la violencia que ocurre cuando Filoctetes sale del ambiente donde ha estado viviendo en exilio y entra en Madrid, ciudad donde se sacrifica la humanidad individual en nombre del progreso. *Demasiado tarde* es una narrativa siniestra en la cual Sastre enfatiza el misterio y el terror fantástico.[3] Mediante el uso de referencias al cine expresionista[4] y el uso del

[3] Lo fantástico en *Demasiado tarde* consiste en un viaje mental y físico que hace el protagonista desde la realidad hacia lo extraño. Una vez que el territorio familiar linda con lo inverosímil, se le añaden a este texto elementos siniestros que agudizan más el miedo que siente el protagonista. Sastre explica la "gran paradoja de la literatura fantástica" en *Necrópolis* (Madrid: Grupo Libro, 1993) 134.

[4] Unas películas expresionistas a las que el dramaturgo alude son *El gabinete del Dr. Caligari* (1919) de Robert Wiene, *Frankenstein* (1931) de James Whale, y el doctor Mabuse de la serie de Fritz Lang.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

"Unheimlich", logra mantener el suspense a través del drama. Además de las características ya mencionadas al término "Unheimlich" que define Freud, se le puede añadir: el miedo reprimido—"*dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes . . . nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist*" (254); la repetición de una situación idéntica a la primera vez que se presentó—"*Das Moment der Wiederholung*" (249); y el ojo siniestro y vigilante—"*Angst vor dem „bösen Blick"* (252). En *Demasiado tarde* se presentan estas tres características de lo siniestro.

El cuadro de personajes del drama lo componen Pepe Larrea (Filoctetes), Paca Cruz (La Cruz Roja), el Doctor Carrasco (Caligari), El Ministro (Ulises) y los correutas. El protagonista Larrea-Filoctetes contiende contra las fuerzas que lo rodean y atrapan mientras que los otros personajes sirven para agravar o mejorar su situación. Las expresiones de Larrea-Filoctetes son más honestas, más auténticas, y más humanas que las de otros personajes que se esconden detrás de la fachada de la familiaridad y el hábito. Su relación con su "controlador", el doctor Carrasco, simboliza el temor social de cómo el abuso de la tecnología puede llegar a desastrosas conclusiones cuando cae en manos de científicos locos o manipuladores del Estado.

Larrea vive en una isla perdida en el Atlántico llamada Nhule donde los pocos habitantes que hay hablan nhulé, "una lengua antigua y misteriosa, más antigua y más misteriosa que el euskera, el húngaro y no digamos el finlandés" (31). Tanto la isla, como su lengua, y el mismo personaje de Larrea, representan la marginación de las minorías con respecto a la dictadura de las mayorías dominantes. Larrea se refugia en una cueva, emborrachándose. Sus llagas purulentas fueron causadas por las torturas que sufrió bajo el sistema franquista. Cuando el sistema pos-franquista reconoce que lo necesita de nuevo porque se le va a conceder el premio Nobel de Literatura, hace milagros para recuperarlo. Paca Cruz, "La Cruz Roja", se dirige a los espectadores para explicar los motivos de las autoridades españolas: "Operación Filoctetes . . . rebusca en el cubo de la basura, cuando uno piensa que allí habrá ido a parar . . . aquel oro de nuestros mejores recuerdos" (34). Sin embargo, Larrea no permite que el equipo de "Operación Filoctetes" lo reinserte a la vida que conocía en aquella "maldita España" (33). Larrea tiene miedo y ansiedad ante la idea de regresar a España. Viendo la situación de una manera psicoanalítica, Larrea tiene un miedo reprimido de regresar. Siente odio contra España por las memorias que guarda de su experiencia como poeta subversivo durante la dictadura de Franco.

En la segunda parte, quinto acto de *Demasiado tarde*, Larrea se encuentra en un hospital con la pierna curada en España. El equipo que lo rescató le lavó el cerebro antes que despertara y le insertó un aparato en la cabeza para poder controlar sus acciones y sus pensamientos. Cuando despierta, piensa que está delirando; no siente ni el dolor de la pierna ni la borrachera. No puede creer su buena fortuna: puede usar la pierna que antes

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

estaba podrida, tiene una casa en el campo y oye a una locutora de la televisión decir que Larrea está entre los favoritos españoles que figuran para ganar el Premio Nobel de literatura. Piensa que su vida en Nhule fue una terrible pesadilla. Sin embargo una vez que el Premio Nobel es concedido a un gitano canadiense, el ministro, que representa al Ulises de Sófocles, lo visita para revelarle la verdad y decirle que su vida en Nhule no fue un invento ni una pesadilla. Larrea se lanza al ministro y logra asfixiarlo, pero después se desmaya por el dolor que le proviene de la cabeza. En realidad, es el doctor Benito Carrasco, a quien algunos personajes llaman Doctor Caligari, quien precipita el desmayo de Larrea y quien tiene todo bajo control como quien experimenta el desarrollo celular en una probeta. Él y su equipo que habían secuestrado a Larrea toman a éste y lo devuelven a su estado inicial en Nhule. He aquí el "déjà-vu", o mejor "*Das Moment der Wiederholung*", que menciona Freud. De vuelta en Nhule, Larrea no sabe si está delirando, si su experiencia ha sido el producto de un mal sueño, o si realmente las autoridades han sido capaces de usarlo en un experimento psicocientífico para el beneficio del Estado. Como Segismundo, Larrea tiene una crisis de conciencia que no se apaciguará hasta que vuelva tomar control de su vida y sus acciones.

La tercera y última caracterísitica de lo siniestro, el ojo vigilante (o el "*bösen Blick*"), se asocia con lo que Bataille llama "L'Oeil de la Police" (101). Los represores de la obra no tienen conciencia ni de los límites de la sensibilidad ni de qué es la existencia o esencia humana. Los dos manipuladores son "La Voz de Altura" que da órdenes a todos los doctores que participan en "Operación Filoctetes" y, el doctor Carrasco. Este doctor es el que recontruye la pierna de Larrea y luego manda destrozarla. Le explica a su equipo la importancia de callar el asunto de la "Operación Filoctetes" porque: "[estamos trabajando para] los intereses de España, por un lado, y de la Ciencia por otro, puesto que el sujeto humano sobre el que se está haciendo la experiencia es, a todas luces, excepcional" (111). Después de su operación en Madrid, Larrea queda satisfecho pero tiene sus dudas cuando confiesa: "Me encuentro . . . como pegado a la platina de un microscopio, y adivino un ojo monstruoso que me mira desde no sé dónde" (79). Una vez que se entera de las verdaderas intenciones del ojo del Estado con su vida, él estrangula al Ministro. Se quiere vengar de los que supuestamente le han dado todo y después se lo quitan. Tiene la ira del monstruo de Frankenstein que se quiere vengar y matar a la persona que le ha causado la pesadilla que está viviendo. Al volver a Nhule, el único remedio que le queda a Larrea es la solución que usó Cesare al final de *El gabinete del doctor Caligari*. La creación gótica y posmoderna que hace Sastre en su drama apunta hacia un estilo expresionista que se puede asociar con las actitudes culturales y los condicionantes intelectuales de esta época. Ahora, igual que *en El gabinete del doctor Caligari* o *El testamento del doctor Mabuse*, la realidad cotidiana en muchas partes del mundo está dominada por tiranos y por gobiernos que tienen la capacidad de invadir la vida de cualquiera mediante el uso de la fuerza y de la tecnología. Sastre muestra que en nuestra realidad presente un gobierno sin escrúpulos no se detendrá ante nada para usarnos como marionetas de su macabro juego. Por medio de la tecnología y en nombre de la ciencia y el progreso, el Estado puede manipular a su gusto a cada individuo.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes

Para concluir, digamos que el miedo se manifiesta de diversas maneras en el comportamiento del ser humano. No obstante, se puede limitar a los parámetros psicoanalíticos de lo que Freud llama "*Das Unheimlich*" para hacer un análisis del mismo. Volviendo a la pregunta inicial de cómo el miedo influye en la gente, Huxley propone en *Ape and Essence* que éste inmoviliza la inteligencia y la bondad, hasta destruir su propia humanidad. El miedo es, sigue Huxley, el fundamento de la vida moderna, un miedo ante la tecnología que, al tiempo que mejora la calidad de la vida, incrementa la posibilidad de una muerte violenta.[5] En las dos obras que se han analizado aquí, se observa que Sastre también participa de esta opinión. Por esto ambas obras están pobladas de monstruos, muertos y miedo. Ahora vivimos el apocalipsis día a día y seguimos creando nuevos monstruos. A pesar de los avances del intelecto humano y de la tecnología que éste crea, continuamos sin saber cómo eliminar la siniestra situación social en la que nos encontramos.

BIBLIOGRAFIA

Bataille, Georges. *Story of the Eye.* Trans. Joachim Neugroschel. New York: Urizen Books, 1977.

Botting, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1996.

David, Yasha, ed. "Bataille." *¿Buñuel! La mirada_del_siglo.* 99-102.

Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." *Gesammelte Werke.* 1919. Vol. 12. London: Imago, 1955. 229-268.

Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays.* Trans. William Lovitt. New York: Harper Row, 1977.

Huxley, Aldous. *Ape and Essence.* 1948. New York: Bantam Books, 1962.

Jones, Ernest, ed. *Collected Papers.* By Sigmund Freud. Vol. 4. New York: Basic Books, 1959. 368-407.

Prawer, Siegbert Salomon. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror.* Oxford: Oxford UP, 1980.

Risco, Antonio. *Literatura fantástica de la lengua española.* Madrid: Taurus, 1987.

Rogers, Robert. *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature.* Detroit: Wayne State UP, 1970.

Sastre, Alfonso. *Demasiado tarde para Filoctetes.* Bilbao: Argitaletxe Hiru, 1990.

---. *Necrópolis.* Madrid: Grupo Libro, 1993.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre.* Trans. Richard Howard. Cleveland: Case Western U, 1973.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Seix Barral, 1982.

[5] La cita en su forma original es: "Fear . . . casts out intelligence, casts out goodness. . . . For in the end fear casts out even man's humanity. And fear . . . is the very basis and foundation of modern life. Fear of the much-touted technology which, while it raises our standard of living, increases the probability of our violent dying." Ver Aldous Huxley, *Ape and Essence* (New York: Bantam Books, 1962) 38-39.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Leticia P. LÓPEZ. Monstruos y muertos: el miedo siniestro como mal s...
Centro Virtual Cervantes