

Transcribir lo inquietante: variaciones de lo siniestro en Herta Müller y Aglaja Veteranyi

LORENA SILOS RIBAS
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES
lorena.silos@uah.es

Recibido: 15/07/2022

Aceptado: 24/02/2023

La vida y la experiencia pueden prestar a ciertos vocablos un acento totalmente ajeno a su significado cotidiano y coronarlos con un nimbo de espanto que solo pueden comprender aquellos que hayan conocido su sentido más aterrador.

Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947)

RESUMEN:

La capacidad del arte y del cine de crear sensaciones de inquietud y angustia en los espectadores ha recibido una gran atención crítica en los últimos años (cf. Masschelein 2012; Lehmann 2016). Si bien la literatura posee las mismas herramientas que las artes visuales para trasladar tales sensaciones de desasosiego, hasta el momento los estudios literarios no han abordado con la misma extensión el estudio de la categoría estética de lo inquietante más allá del análisis de la literatura de terror (cf. Kühn-Rudenko 2011; Anderson, 2017). A partir de las tesis de Freud y de Jentsch, este estudio pretende es-

tablecer una metodología para el análisis de lo inquietante en el ámbito literario y examinar los recursos y estrategias estilísticas que contribuyen a materializar en un texto tales sensaciones. Con este fin, se han escogido dos textos de Herta Müller y Aglaja Veteranyi, ambas autoras de origen rumano cuya lengua literaria es el alemán y cuyos textos destacan por integrar experiencias de dislocación, extrañamiento y ruptura.

PALABRAS CLAVE: *Herta Müller, Aglaja Veteranyi, literatura de lo inquietante, exilios literarios, recuerdos infantiles.*

Transcribing the Unsettling: Variations on the Sinister in Herta Müller and Aglaja Veteranyi

ABSTRACT:

The ability of artworks, films and other media to create a sense of the uncanny in viewers has received a great deal of critical attention in recent years (e.g. Masschelein 2012; Lehmann 2016). However, although the written word is just as capable as these visual media of arousing such feelings in readers, the strategies that are used to achieve this remain relatively unexplored. To that end, employing both Freud's and Jentsch' theory of the uncanny, this article sets out to examine the tools that are available to writers to convey notions of uncanniness. Focusing on texts by Herta Müller and Aglaja Veteranyi, two writers whose lives and works have been shaped by feelings of dislocation, strangeness and rupture, this article will analyse the methods used, both individually and cumulatively, to create feelings of unease in the reader.

KEYWORDS: *Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Literature of the unsettling, Literary exiles, childhood memories.*

1. Introducción

Desde que Sigmund Freud publicase en 1919 su ensayo *Lo siniestro*¹ (*Das Unheimliche*), esta categoría ha sido empleada, es-

¹ El término «siniestro» figura por primera vez en un diccionario de lengua castellana en 1495 (Vocabulario español-latín, Antonio de Nebrija) y su presencia en textos literarios se evidencia desde el siglo XVI, aunque resulta especialmente profusa — como sucede con sus equivalentes lingüísticos en otras lenguas, como el inglés y el alemán — durante la época romántica. En las siguientes páginas, se empleará el término «siniestro» cuando se haga referencia a Freud o a textos en torno

pecialmente desde la década de los años setenta (cf. Lehrmann 2016:9; Masschelein 2011:4), para definir la estética de obras de arte de toda naturaleza —en el ámbito de la literatura, del arte, del cine o, incluso, más recientemente, de la publicidad—, pues la ambigüedad del término se presentaba como una categoría adecuada para calificar las tendencias estéticas en el marco de las teorías deconstructivistas, cuyos autores, por otra parte, realizaron también relecturas del texto de Sigmund Freud o derivadas del mismo. Notables son, en este sentido, las discusiones sobre el término de Hélène Cixous, Julia Kristeva o Jacques Derrida. De acuerdo con la literatura consultada —de forma específica, Jentsch, Royle, Freud, Masschelein o Lehmann, entre otros—, lo siniestro —lo inquietante, lo raro o lo misterioso— sería, entre las categorías estéticas, aquella que genera en el sujeto que la experimenta una sensación de incertidumbre e inseguridad ante la realidad de su entorno. Tal sensación puede venir generada por una serie de experiencias, tales como la presencia de un elemento inesperadamente familiar en un contexto ajeno o, por el contrario, de un elemento extraño que, por insólito o abstracto, perturba una situación familiar; una coincidencia inesperada; el diálogo entre cordura y locura; la incapacidad de establecer con certeza la cualidad de animado o inanimado de un sujeto; o la pérdida de control del individuo ante una amenaza desconocida, ya sea el avance tecnológico o un estado autócrata. De acuerdo con Anthony Vidler, lo inquietante sería la metáfora de una condición moderna que es fundamentalmente invivible, de un desarraigo y una desconexión generada a veces por la guerra, otras por las desigualdades sociales, económicas o culturales (Vidler 1997). En este mismo sentido, Homi Bhaba se refiere a la calidad de inquietante (*unheimlich*) que tiene la experiencia de la emigración, especialmente cuando esta es forzada: el exilio, el asilo

a su ensayo, pero se preferirá su sinónimo «inquietante» que permite un juego de palabras entre «aquietar» e «inquietar», similar al que se produce entre los vocablos «heimlich» y «unheimlich» en alemán.

político o la diáspora son, según Bhaba, contextos «inquietantes por antonomasia» (Bhaba 1994:9²). Así, lo inquietante no estaría vinculado únicamente a las expresiones artísticas asignadas al género del terror, sino que permearía otros ámbitos y se asomaría con especial frecuencia en productos literarios o cinematográficos que tienen por objeto expresar la alienación del individuo en relación con su entorno y/o consigo mismo o plasmar la «inseguridad intelectual» (Jentsch) del sujeto ante una experiencia concreta. No obstante, mientras que diversos estudios sobre literatura de terror sí han recogido elementos y tendencias que consolidan la experiencia de lo inquietante en este género (véase, entre otros, Kühn-Rudenko 2011; Anderson 2017), no resulta, sin embargo, sencillo establecer una taxonomía de la categoría estética de lo inquietante en otros ámbitos y géneros literarios ni tampoco acotar una definición o identificar sus límites, como ya admitió el propio Freud en 1919 (1990:219) y refrendó más recientemente Todorov (1994). Pese a todas estas dificultades, las siguientes páginas pretenden dar respuesta a este vacío metodológico y ofrecer una tipología para localizar rasgos estilísticos en la literatura contemporánea —más concretamente, en las narrativas de memoria— que permitan referirse a una semántica o a una estilística de lo inquietante.

2. En busca de una definición

Como se ha mencionado, ya los primeros estudios relativos a la categoría de lo siniestro abordaban la dificultad de acotar la experiencia de lo inquietante y establecer parámetros para analizarla. Cuando Ernst Jentsch publicó su análisis *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) trece años antes de que *Das Unheimliche*, el seminal ensayo firmado por Sigmund Freud, saliera a la luz, su exposición subrayaba ya la escasez de herramientas para definir

² Si no se indica lo contrario o se cita la traducción española, las traducciones de textos cuya lengua original es el inglés y el alemán están realizadas por la autora del artículo.

esta categoría: la calidad individual de la experiencia de lo siniestro (Jentsch 1906:195) y la imposibilidad de clasificar tal experiencia con «categorías lingüísticas convencionales» mostraban la necesidad de agrupar tales experiencias en lo que Jentsch denomina «incerteza o inseguridad intelectual» por parte del lector:

Einer der sichersten Kunstgriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen, beruht nun darauf, dass man den Leser im Ungewissen darüber lässt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, dass diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlasst werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hierdurch, wie gesagt, die besondere Gefühlwirkung leicht schwindet. (Jentsch 1906:203)

También Tzvetan Todorov recoge en sus deliberaciones sobre el género de la literatura fantástica una condición similar que él denomina «vacilación del lector» (Todorov 1994:31)³. Tal inseguridad o vacilación, a pesar de permanecer en un segundo plano narratológico, impide a los lectores ordenar el texto en los sistemas que conocen y que son capaces de manejar. Ejemplos ilustrativos son, entre otros, la presencia de una figura que no permite determinar su naturaleza humana o inanimada, los personajes

³ Tzvetan Todorov se refiere también a este «momento de incerteza» para abordar su teoría de lo fantástico y establecer la diferencia entre los géneros relativos a esta categoría: si lo fantástico requiere de un momento de vacilación (Todorov 1994:32), lo maravilloso se rige por sus propias leyes, mientras que en lo extraño el evento que produce vacilación puede explicarse de forma racional: «La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente.» (Todorov 1994:34)

que asemejan dobles —el célebre *Doppelgänger* de la literatura gótica— o los límites imprecisos entre realidad y fantasía o sueño y vigilia. Tales elementos, si bien no asumen un papel central en la narración, contribuyen, como se verá a continuación, a recrear un tono o atmósfera determinada en la misma. Aunque cuestiona la argumentación de Jentsch —que considera insuficiente o poco exhaustiva (Freud 1990:219)—, también Freud aborda la incerteza y la ambigüedad, así como la falta de categorías lingüísticas definidas en relación con la recreación de lo inquietante en el texto literario, si bien las achaca a la resistencia del consciente a recuperar aquellos recuerdos o imágenes que han sido reprimidos en el nivel inconsciente: concretamente, Freud identifica lo siniestro con aquello conocido y familiar, que habíamos reprimido en nuestro inconsciente y que regresa a la consciencia de forma inesperada⁴. En su estudio, tras discutir las estribaciones lingüísticas de la palabra *unheimlich*⁵, Freud ofrece un repertorio de situaciones que solo comparten entre sí que son fuente de una sensación siniestra, inquietante o alienante, y establece que el ámbito literario constituye una provincia especialmente provechosa para su estudio, pues la ficción ofrece muchas más vías para recrear tales efectos que las que existen en la realidad (Freud 1990:233-234). Así, desde los inicios mismos de la investigación en torno a la experiencia de lo siniestro, esta categoría ha estado ligada al

⁴ En este sentido, lo inquietante ha sido un motivo prevalente en la historia del arte occidental y, como tal, experimentó un apogeo en la literatura del siglo XIX, pero nadie antes que Freud había establecido el vínculo con el inconsciente y, en este sentido, engarzado la teoría del psicoanálisis con los estudios literarios, si bien sería necesario que teóricos como Hélène Cixous and Jacques Derrida profundizaran en las tesis freudianas para que el análisis de lo siniestro adquiriese la relevancia que tiene hoy en día.

⁵ Son numerosos los análisis sobre el estudio de Freud y la categoría de siniestro que profundizan sobre la etimología del vocablo *unheimlich* y su curiosa relación con su antónimo *heimlich*. La lectura y análisis del estudio de María Tatar, incluido en la bibliografía, resultan especialmente ilustrativos en este sentido.

plano literario, pues este contexto permite recurrir a mascaradas o subterfugios lingüísticos que velarían una experiencia negativa (Leitgeb 2020:119), si bien no podrían desfigurar por completo su capacidad para generar angustia o desasosiego.

En este sentido, y si bien la literatura de terror ha jugado desde sus inicios en el siglo XIX con la categoría estética de lo inquietante, en el ámbito de lo literario, el universo de la memoria resulta también un excelente campo de estudio de esta categoría. Según Freud, el inconsciente y el consciente constituirían diferentes formas o procesos de desarrollar o de reelaborar el pensamiento o el recuerdo, que concurren en el día a día. Esta coexistencia tiene lugar a lo largo de toda la vida, pero, de acuerdo con las tesis freudianas, determinaría en la infancia la personalidad, los miedos o las obsesiones, pues el niño, por una parte, no es capaz de diferenciar las barreras existentes entre estos dos ámbitos, de tal manera que el mundo simbólico se entremezcla con las estructuras del mundo real, y, por otra, dada su incapacidad para verbalizar sus miedos y sus aflicciones, tiende a ocultarlos (cf. Masschelein 2011:44). Así, siempre de acuerdo con el filósofo austriaco y sus discípulos, la consciencia se permitiría bloquear un recuerdo de infancia aciago, que afloraría tras ser reprimido durante un tiempo, empujado por un elemento motor que lo activaría y generaría un estado emocional que se traduciría en ansiedad o en pánico. Nicholas Royle resulta especialmente clarificador en este sentido, pues, de acuerdo con sus reflexiones, lo inquietante solo existe en la medida en que es autobiográfico, en que está relacionado con las experiencias propias, a pesar de que tal expresión de sentimiento, si bien debería resultar familiar y conocida, venga acompañada de cierta discrepancia con la propia identidad (Royle 2003:16). Tal vínculo entre lo inquietante y la construcción de la identidad propia explicaría la presencia de motivos o figuras inquietantes en la narrativa de recuerdos infantiles, más especialmente cuando estos recuerdos son de carácter traumático (Masschelein 2011:138).

Las siguientes páginas tienen, por tanto, como propósito establecer qué recursos y estrategias literarias y qué patrones es-

tilísticos permiten recrear en el texto una atmósfera inquietante o son responsables de generar en los personajes —y, con ellos, en los lectores— las correspondientes «respuestas emocionales [de inquietud] a situaciones ficticias» (Kühn-Rudenko 2011: 89). De acuerdo con las propuestas teóricas de Kühn-Rudenko, las diferentes estrategias narrativas —la perspectiva elegida, las técnicas de *foregrounding* o la focalización— contribuyen a recrear un «efecto siniestro» en un texto y funcionarían también cuando, aunque la situación no ostente «objetivamente» (Kühn Rudenko 2011:88) ningún elemento siniestro, el personaje —narrador o narrado y, a través de él, los lectores— sí perciba esta situación como inquietante: se trataría aquí, por un lado, de lo «inquietante subjetivo» (Kühn-Rudenko 2011:88 ss.), que se construye a través de la «focalización interna» y que permite a los lectores conocer los procesos sensoriales y emocionales de la voz narradora, y, por otro lado, del empleo de una narrativa de percepción imaginaria (*narrated imaginary perception*) y de percepción distorsionada (*narrated distorted perception*), como modos cruciales de expresar sentimientos de terror, angustia e inquietud (Kühn-Rudenko 2011:177). En la primera se entremezclan realidad y fantasía, si bien será la última la que termine dominando el arco narrativo; mientras que la percepción distorsionada revela «una intensa sensación de *duda* en torno al mero hecho de la percepción» (mi cursiva, Kühn-Rudenko 2011:95) en la narración. Siempre según Kühn-Rudenko, tales estrategias narrativas estarían también estrechamente vinculadas a la narración del trauma, pues replican en el contexto literario los procesos mentales de recreación verbal ante un recuerdo o imagen traumáticos (Kühn-Rudenko 2011:179). Igualmente, los rasgos lingüísticos apuntalan la naturaleza inquietante del texto. En este sentido, las repeticiones⁶, el empleo poco normativo de la lengua

⁶ Es este, las repeticiones, un aspecto que Freud discute en su estudio: en su opinión, las repeticiones involuntarias funcionarían como un recurso estilístico que permitiría recrear la sensación de siniestro en el texto (Freud 1994:236).

y la presencia —especialmente numerosa, pues es la acumulación de los mismos lo que determina el tono⁷— de determinados vocablos o referencias contribuyen a crear en el texto un tono o una textura particular a la que se le ha venido otorgando la calidad de inquietante. De nuevo, tales vocablos o referencias no deben ser necesariamente oscuros o inquietantes *per se*, pero sí *resultarlo*, de tal manera que generen en los lectores una sensación de incomodidad. Así, la sintaxis y el léxico confieren al texto un valor que acompaña el contenido de la narración y refuerza la capacidad de inquietar del mismo (Kühn-Rudenko 2011:174; Royle 2003:51). Si bien el contenido comprende lo «inquietante objetivo» (Kühn-Rudenko), es en el empleo de la lengua y sus estructuras donde reside lo «inquietante subjetivo», aquel que solo se revela a través del sujeto que lo experimenta y es posible plasmar en el contexto literario. Este análisis pretende mostrar cómo, lejos de ocultar o disimular, el lenguaje contribuye a recrear la calidad de inquietante en el contexto de una narración. Como bien argumenta Masschelein,

In fiction, the uncanny is also frequently related to the distortion, fragmentation, and blend of fiction, history, and photography. The protagonists are haunted by melancholia, wandering amidst the architectural traces of the past, searching for fragments of a lost identity. They struggle with trauma and literal and metaphorical homelessness⁸. (Masschelein 2011:149).

⁷ De acuerdo con Stockwell, el tono o atmósfera del texto contiene un valor más connotativo o asociativo que denotativo y depende, por tanto, de la interpretación del lector y de sus propias experiencias, si bien viene apuntalado por la elección del vocabulario o por los patrones sintácticos y discursivos del texto (Stockwell 2014: 365-367).

⁸ Nótese aquí cómo Masschelein recupera las imbricaciones lingüísticas de la palabra y retorna a ese «no-hogar» que encierra el vocablo alemán *unheimlich*, en el que el prefijo negativo *un-* acompaña a *Heim*, hogar.

Por lo tanto, lo inquietante no debe verse como una mera subcategoría del gótico contemporáneo, sino como una herramienta literaria que, la mayoría de las veces, articula experiencias subjetivas postraumáticas (Eckhard 2011:20), como las que se dibujan en los textos de Herta Müller y Aglaja Veteranyi, en las que aquello que aterra o *inquieta* se localiza precisamente en el ámbito de lo más cercano, a saber, de la familia y del hogar.

3. Herta Müller y Aglaja Veteranyi: la poética de lo innombrable

Entre las narrativas de Herta Müller y Aglaja Veteranyi es posible establecer diversas convergencias más allá de su país de nacimiento y de su lengua literaria de elección. Ambas autoras nacieron en Rumanía, pero su obra literaria está escrita en alemán⁹: aunque de origen rumano, Müller proviene de una comunidad de lengua alemana de la región del Banato y escribe, por tanto, en su lengua materna, mientras que Veteranyi emigró a Suiza siendo niña y adoptó el alemán como lengua literaria desde su primera publicación. Más allá de estas similitudes biográficas, ambas autoras optaron por códigos autobiográficos en sus primeras obras —Herta Müller en *Niederungen* (1982-1983¹⁰) y Aglaja Veteranyi en *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999)— en las que recogieron sus recuerdos de infancia y los plasmaron sobre el papel con un lenguaje altamente visual y metafórico que, no obstante, revela la vulnerabilidad y el desarraigo experimentado en estos primeros años de niñez: tanto Müller como Veteranyi describen su infancia como un tiempo de «Heimatlosigkeit» [desarraigo] (Schifferle 2004) y en sus textos es posible localizar motivos comunes que contribuyen a desarrollar tal sentimiento.

⁹ En este sentido véase también el estudio de Katja Suren *Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkant: Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi* (Taunus, 2011).

¹⁰ Esta colección de relatos vio la luz en Rumanía en 1982 tras una fuerte intervención de la censura. Su versión íntegra no se publicaría hasta dos años después en Alemania.

Como pretende demostrar este estudio, la representación de esta experiencia de desarraigo se concreta en el texto a través de elementos vinculados a la categoría estética de lo inquietante.

En *Niederungen* Müller recoge los recuerdos de una infancia en una comunidad germanófona en la Rumanía más rural: una minoría cultural y lingüística que habita un enclave apartado y constituye un universo definido por el miedo, la intolerancia, el odio y la violencia (cf. Zehschnetzler 2021). Quizá fuese esta descripción cruenta del supuesto idilio rural lo que despertó las críticas más feroces en la prensa rumana: los reseñistas consideraron que la novela era un ataque a la comunidad alemana (Acosta 2011: 427-428) y se mofaban también del lenguaje metafórico «enredado en exceso» (Günther 1998:159) y que, años después, promovería la candidatura de Müller al premio Nobel de Literatura. Es curioso que no sea el régimen dictatorial de Ceaucescu la causa de la opresión que el personaje protagonista de *Niederungen* —una voz infantil que se deja acompañar por su réplica adulta— denuncia en la novela: «die erste Diktatur, die ich kannte» fue, según la autora, su propio pueblo, su educación, el contexto cultural del Banat y su familia (Haines 1998:17), donde la experiencia de exclusión, de la otredad y de los traumas generados por la violencia y el secretismo generan en ella una sensación de extrañamiento con su entorno: «Es war ein Schreiben gegen diese Identität [...], gegen diese sprachlose Kindheit, die alles unterdrückte» (Haines 1991:11). Por su parte, el volumen *Warum das Kind in der Polenta kocht* sí relata desde la distancia la dictadura de Ceaucescu, «der Diktator», que provoca que la familia de la protagonista tenga que abandonar Rumanía. Se narra aquí una infancia sin estructuras ni estabilidad: además del desarraigo cultural, emocional y lingüístico que supone el exilio y el continuo deambular con la compañía de circo, en la que trabaja su familia, la niña no conoce a su verdadero padre y es víctima de abusos por parte del hombre —o de los hombres— que su madre escoge como pareja. De nuevo, el texto revela la alienación del personaje protagonista con su realidad. Como en Mü-

ller, también en las páginas de *Veteranyi* se recurre a mascaradas lingüísticas para verbalizar lo innombrable y resulta patente la relevancia que la autora otorga a la lengua: además de los recursos simbólicos y estrategias estilísticas, destaca el uso poco normativo de las letras mayúsculas, pero también el ritmo que adopta la narración, cuya cadencia pausada se interrumpe hacia el final, cuando este ritmo medido se suspende y el discurso fluye sin obstáculos, se precipita y la lectura se ve dominada por una sensación de ahogo y angustia. Tales recursos lingüísticos apuntan también a la recreación de una ruptura en el texto que refuerza en los lectores una sensación de desorientación, ya que, como indica Zimmerman (2015:88), se crea un espacio liminar cuyas coordenadas no pueden descifrar.

4. La representación de lo inquietante: *Niederungen* y *Warum das Kind in der Polenta kocht*

A continuación, se establecerán las estrategias empleadas por ambas autoras para dotar a sus personajes protagonistas de una reacción emocional que responda a lo que la crítica ha venido definiendo como inquietante. En este sentido y como se ha mencionado, tanto Jentsch como Freud y Todorov señalan la ambigüedad —local, temporal, emocional— como un escenario susceptible de generar—en personajes y lectores— sentimientos de inquietud, pues impide desarrollar la certeza intelectual necesaria para dialogar con la realidad —tanto en el marco como más allá del contexto literario—. De acuerdo con Eckhard, este precepto presente en la teoría sobre lo siniestro desde sus inicios se mantiene en la crítica contemporánea (Eckhard 2011:35). Tal ambigüedad se materializa, por ejemplo, como se verá en las siguientes páginas, en la relación con las coordenadas espacio-temporales o con el binomio fantasía-realidad. Asimismo, la presencia de elementos que incitan los miedos más esenciales, aquellos que se establecen en la infancia —tales como el miedo a la muerte, a las lesiones o a la pérdida de la seguridad— es recurrente en ambas obras y contribuye a recrear el tono o la at-

mósfera del texto a través del empleo profuso de sustantivos o adjetivos que se refieren a ellos.

4.1. *Extrañamiento: relación con el espacio*

La falta de «certeza intelectual» se refleja de forma recurrente en estos textos en la relación fallida de la protagonista con su propio espacio: como se ha mencionado al inicio de esta exposición, ambas autoras se refieren a sus textos como narrativas de «desarraigo». Tal desarraigo no es solo geográfico o cultural, sino también emocional, pues la estructura familiar, lejos de proporcionar un espacio seguro y constante, constituye un elemento que subraya la alienación de la persona y su realidad: «MEINE FAMILIE IST IM AUSLAND WIE GLAS ZERBROCHEN» (Veteranyi 1999:132)¹¹. El paradigma de que la experiencia o la percepción del espacio está siempre determinada por un proceso mental o por dinámicas psico-emocionales constituye uno de los principios fundamentales en torno a los cuales se construye la categoría estética de lo siniestro (cf. Eckhard 2011:40). Tal idea viene refrendada también por Vidler, que sostiene que «[t]he ‘uncanny’ is not a property of a space itself, but rather a representation of a mental state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a *disturbing ambiguity*, a slippage between waking and dreaming» (Vidler 1997:11, *mi cursiva*). A este respecto, resultan especialmente útiles las propuestas de las teorías de la memoria según las cuales los recuerdos se sitúan en estructuras espaciales, de modo que resulta imposible evocar o representar imágenes del pasado en un vacío espacial (véase, en este sentido, la bibliografía en torno a la topografía del recuerdo que incluye a Bachelard y a Nora) y, al mismo tiempo, la percepción de un espacio determina el recuerdo de ciertos acontecimientos y afecta también a su representación literaria. Los sentimientos de miedo, afecto,

¹¹ La autora emplea en ocasiones únicamente mayúsculas, cuyo uso se mantendrá en las citas necesarias para este análisis.

nostalgia o rabia que se vinculan a las imágenes recordadas de los espacios determinan la percepción y posterior descripción de dichos lugares. Así, en las narraciones de la memoria, el espacio no se describe simplemente, sino que se interpreta en función de los sentimientos que transmiten ciertos recuerdos. El espacio literario no es, por tanto, un mero contexto físico, sino que constituye un marco cargado de connotaciones. En particular, en el caso de los relatos literarios sobre el exilio y la migración, la representación de los espacios sirve para componer una metáfora biográfica de una persona —y, muy probablemente, de una identidad— que se recompone o se desmiembra en el proceso de reconciliar los diversos fragmentos espaciales en los que se ha estructurado su existencia.

En el caso de Herta Müller, todas las narraciones que componen *Niederungen* tienen el pueblo como espacio central de la narración: la casa, la iglesia, las calles. Aunque no hay referencias concretas a la situación, nombres ni hitos o descripciones objetivas que permitan localizar este lugar, sí se describe el pueblo de forma subjetiva como frío, hostil, extraño e inquietante. No se presenta como un lugar seguro, sino que, una y otra vez, se vincula con símbolos que aluden a la muerte y a una angustia claustrofóbica: el pueblo se define, por ejemplo, como una enorme caja rodeada de verjas y muros («Das Dorf steht wie eine riesengroße Kiste aus Zaun und Mauer, N 38»), en la que los jardines son «yermos y fríos» (N 39)¹². En este sentido, cabe destacar que, por lo general, las ventanas de la casa están siempre cerradas, subrayando el aislamiento de la voz narradora, así como la sensación de claustrofobia que en ella provoca su propia comunidad: «Die Fenster bleiben zu, die Rolläden bleiben zu. Es ist kein Mensch im ganzen Dorf zu sehen» (N 38). Desde el primer relato, «Die Grabrede», la narración apunta asimismo a un espacio que se desin-

¹² En lo sucesivo, se empleará la abreviatura N y P para referirse, respectivamente, a la edición del año 2017 de *Niederungen* (Herta Müller, 1982) y a la edición de 2019 de *Warum das Kind in der Polenta kocht* (Aglaja Veteranyi, 1999).

tegra y en el que la protagonista no encuentra referencias fiables y carece de orientación. Así, tras el funeral de su padre, en el que la figura de su progenitor revela su vis más funesta, se describen momentos de completa desubicación: «Ich fiel um und erreichte den Boden nicht» (N 11) o, pocas páginas después, en una imagen que no permite establecer si la narradora sueña o está despierta: «Das Zimmer drehte sich. Ich lag in einer Kugel aus weißen, zerfledderten Blumen und war eingeschlossen. Dann hatte ich das Gefühl, dass der Wohnblock umkippt und sich entleert in den Boden.» (N 12) Esto sucede también en «Niederungen», el relato más extenso del volumen y que da nombre a la colección, en el que el patio de la casa, en el que la niña se refugia de la violencia que se respira en su hogar, gira en torno a sí mismo (N 17), se desvanece (N 40) y es también el conducto por el que los sueños llegan de noche: «Nachts kommt der Traum durch den Hinterhof ins Bett» (N 40). La sensación de que las estructuras espaciales tienen vida propia, son orgánicas y el individuo no puede controlarlas es recurrente en todo el texto. Si bien en ocasiones desaparecen —«Der Hof verschwindet, die Gärten verschwinden, das ganze Haus verschwindet im Stroh. Man sieht kein Fenster mehr, keinen Zaun, keine Bäume, kein Dach.» (N 40)—, por momentos parecen oprimir a la protagonista y hacer que sea ella quien desaparezca: «Ich fühle, wie schwer der Hof mir auf den Zehen liegt, der Hof lastet mir auf den Füßen, der Hof schlägt mir beim gehen. Der Hof ist hart und groß und wild verwachsen.» (N 95).

También en *Veteranyi* se refleja esta relación fallida con su entorno¹³: la protagonista se encuentra en un espacio liminar entre el «Zuhause» [hogar] y el «im Ausland» [en el extranjero],

¹³ *Veteranyi* plasma también tal relación de liminaridad en la lengua: no puede dialogar libremente con su nuevo entorno porque desconoce su lengua —alemán—y describe cómo sus muñecas también sufren cuando no entienden lo que otros niños dicen (P 54). Sin embargo, si es ella la que aprende la nueva lengua, no podrá comunicarse con su madre que no la habla: «Was nützt es mir die fremde Sprache zu lernen, wenn meine Mutter sie nicht richtig versteht?» (P 102)

donde ahora se encuentra, y que plasma, como Müller, en descripciones que apuntan a una incapacidad de confiar en las estructuras espaciales.

Ein gebürtiger Ausländer hatte seine Schuhe verloren. Er hatte sie in seinem Haus liegenlassen und das Haus in einen Fluss geworfen. Oder hatte sich das Haus selbst hineingeworfen. Der gebürtige Ausländer ging von Fluß zum Fluß [...]

Das Haus tauchte dann wieder auf, aber an einem ganz anderen Ort.

Und wahrscheinlich war es ein anderes, denn es konnte sich an die Schuhe des Ausländers nicht erinnern. Später verlor das Haus seine Tür. (P 57-58)

Se describen aquí casas que se pierden, que aparecen en otros lugares, cuyas puertas se extravían y, con ellas, el acceso al hogar: la sensación opresiva de no pertenecer, de carecer de refugio o de estar abandonado resulta evidente en esta imagen. No obstante, cuando es enviada a un internado y entra por primera vez en contacto con un mundo de estructuras convencionales, se amplifica este sentimiento de soledad y desarraigo y, de nuevo, el texto ilustra cómo su realidad —el paisaje o el camino que permitirían asegurar su orientación— se desvanece:

Die Fahrt im Auto dauerte mehrere Jahre.

Ich wollte mir den Weg merken, um zurückkehren zu können. Aber je mehr ich mich anstrenge, desto ähnlicher wurde alles, als hätte jemand die Landschaft aufgeräumt. [...]

Ein großes Haus, umgeben von Bergen. Kaum stiegen wir aus, wußte ich nicht mehr, aus welcher Richtung wir gekommen waren. Die Straße, auf der wir gefahren waren, war verschwunden. (P 83)
Alleine auf der Straße darf ich nicht, und wenn ich ginge, würde ich mich verlaufen. Ich kann mir nicht merken, wo die Häuser stehen und wie die Straßen heißen, dauernd habe ich das Gefühl, daß sie auf- und abgebaut werden. (P 138)

Y, tal como sucede también en el texto de Herta Müller, también el espacio resulta opresivo y amenazante para la protagonista: «Hier muss man dicker werden, sonst wird man von den Bergen zerdrückt» (P 86).

4.2. Ambigüedad: realidad y fantasía

La presencia de elementos fantásticos constituye también un pilar esencial para apuntalar un texto con una sensación inquietante (cf. Kühn-Rudenko o Masschelein, entre otros autores). En el caso de textos contruidos desde la perspectiva infantil, la fantasía ayuda a crear un mundo paralelo que regula y ordena la mente del niño y contribuye a dar forma, pero también a desdibujar sus miedos y sus recuerdos dolorosos (Coe 1994:145-148). De este modo, también en los relatos de Müller y Veteranyi es posible encontrar personajes que se revisten de rasgos simbólicos y permiten materializar los temores de la niña. Así sucede, por ejemplo, con la señora Hitz, la directora del internado suizo de donde la protagonista desea escapar y en la que la niña intuye brazos de goma que se estirarían para impedir su huida: «Sie hat sicher Gummiarmen, wenn wir jetzt wegrennen, streckt sie den Arm aus und fängt uns wieder ein» (P 83) o, más adelante, en el que se imagina a este personaje como una estantería en la que se alojan pequeños policías provistos de cuadernos: «[i]ch trete in Frau Hitz ein. Frau Hitz ist inwendig voller Regale, auf denen kleinen Polizisten mit kleinen Notizblöcken und kleinen Bleistiften hocken» (P 111). La fantasía en el texto de Veteranyi aparece frecuentemente unida a la idea de la muerte, sobre todo en relación con la figura materna: su madre es artista circense y su número principal consiste en colgarse de un cable con su cabello. Desde el inicio de la novela se intuye en la voz de la narradora infantil una y otra vez este terror, que, no obstante, parece incapaz de verbalizar —o lo hace a través de sutiles alusiones como muestran estos ejemplos «AN DEN AUSGEFALLENEN HAAREN KÖNNEN WIR DIE GEFAHR ABSCHÄTZEN» (P 44) o AM SCHÖNSTEN WÄRE ES, WENN MEINE MUTTER

IMMER SCHLAFEN WÜRDE (P 73)— y se escuda en otros para no hacerlo: «Sie [la hermana] verbot mir, die Angst um meine Mutter auszusprechen» (P 131). No obstante, la niña no es capaz de esquivar emocionalmente el miedo y este temor determina su relación con la realidad. Con el propósito de escapar de esta obsesión que la aterra, la niña se refugia en la fantasía y crea un mundo paralelo que le permite regular y ordenar sus pensamientos, pero también reprimir aquello que le causa miedo y angustia: sueña, por ejemplo, con plantar a la madre en el campo, cuando muera, para que así las fresas que crezcan tengan su sabor (P 83) o se muestra convencida de que la madre le dejará su corazón en una cajita tras su muerte para que siempre pueda tenerla cerca (P 93). Para dominar el miedo a que su madre sufra un accidente, se concentra en la truculenta historia del niño que se cuece en la polenta. Este cuento —al estilo de la literatura infantil— que da título a la novela es un acto que deriva de una atávica superstición: la niña está convencida de que al narrar una historia donde suceden cosas terribles, éstas ya no pueden suceder en la vida real. Con la ayuda de su hermana, la protagonista construye con su relato —en el que cada vez incorpora finales o motivos más espeluznantes— un universo propio, donde ella determina el grado de crueldad o tristeza y haciendo al niño del cuento sufrir, aspira a proteger de todo sufrimiento a sus seres queridos y a ella misma.

Im Bett denke ich ständig daran, daß meine Mutter jetzt an den Haaren hängt. Meine Schwester muß beim KIND IN DER POLENTA immer grausamere Dinge erfinden. Ich helfe ihr nach: SCHMECKT DAS KIND WIE HÜHNERFLEISCH? WIRD DAS KIND IN SCHEIBEN GESCHNITTEN? WIE IST DAS, WENN DIE AUGEN PLATZEN? Dann weine ich. Und meine Schwester hält mich fest und tröstet mich. (P 92)

En el caso de Müller, sus miedos reales se traducen en pesadillas, que, no obstante, resulta difícil diferenciar de la realidad

narrada. Los ejemplos más notables son, por un lado, un extraño («der knochige Mann») que «vive a las afueras» del pueblo y se introduce en sus sueños: «Dieser Mann war nächtelang bei mir im Zimmer. Immerzu seh ich ihn hinter dem Vorhang, unterm Bett, hinterm Kasten, im Kachelofen. Wenn nachts der Schlaf verscheucht war von meiner Angst, wenn ich aufstand und die Möbel im Dunkeln abtastete und ihn nicht fand, wusste ich dennoch, dass er da war» (N 26). Por otro lado, las vivencias violentas se materializan también entre el sueño y la realidad, como sucede con el sacrificio de un cerdo que la narradora transfiere a su propia persona, de tal forma que el texto describe cómo el cuchillo atraviesa su garganta, cómo es engullida por el corte (N 34), como si de su propia angustia se tratara.

Se plasma aquí lo inquietante en la forma clásica en la que lo había descrito Sigmund Freud: aquello que debería haber permanecido oculto, se revela en el marco de la narrativa —en su sentido más amplio—, ya sea esta el lenguaje metafórico de la infancia, el proceso creativo de un relato o de la representación del sueño¹⁴.

4.3. Prevalencia de vocabulario e imágenes asociados al miedo y a la angustia

La causa de tal «incerteza intelectual», que se materializa en el texto en la desorientación en torno a las coordenadas espacio-temporales y la dificultad de diferenciar entre la fantasía y la realidad, se localiza en el estado de angustia que provoca en las protagonistas la falta de estructuras emocionales y la desubicación en su entorno. Esta angustia se materializa en el texto a tra-

¹⁴ Cabría notar también aquí que el relato del niño que se cuece en la polenta subraya la relevancia de los ojos («¿Qué pasa si estallan los ojos?»), como también hace Freud en su estudio: «En cambio, la experiencia psicoanalítica nos pone sobre aviso de que dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que la de cualquier otro órgano.» (Freud 1990:231).

vés de elecciones lingüísticas que dotan al texto de una calidad y un tono concretos —por su presencia numerosa y localizada en momentos determinantes del texto— y que permiten generar en personajes y en lectores una respuesta emocional (cf. Kühn-Rudenko 2011:89) de desasosiego e inquietud.

Por un lado, abundan en los textos las referencias a la muerte, a la sangre, a la descomposición de los cuerpos como matriz de sentimientos angustiosos y que resultan especialmente reveladoras en este estudio por el impacto que provocan en la voz narradora. La protagonista de Müller, describe así las sensaciones en su cuerpo y las emociones que estas generan tras un incidente en el campo en el que es atacada por un animal:

Wo die Haut von meinen Knien abgeschürft war, brannte das Fleisch, und ich hatte Angst, dass ich vor so viel Schmerz nicht mehr am Leben bin, und gleichzeitig wusste ich, dass ich am Leben bin, weil es so schmerzte. Ich hatte Angst, dass durch diese offenen Knie der Tod in mich hineinfindet, und legte rasch die Hände auf die Wunden.

Und weil ich noch am Leben war, kam der Hass.

Ich wollte ihren großen behaarten Bauch mit den Augen durchbohren, mit den Händen in ihrem Gedärme wühlen, ihr bis zu den Ellbogen unter die Haut greifen. (N 25)

Otras imágenes se refieren a insectos muertos (P 19) o a aquellos animales que, como se ha indicado con anterioridad, son sacrificados (P20, P23):

Ich zog mich an. Meine Hände zitterten beim Zuknöpfen. Meine Ärmel, meine Hosenbeine waren wie ein Sack. Meine ganzen Kleider waren wie ein Sack. Das ganze Zimmer war wie ein Sack. Ich selber war wie ein Sack.

Ich ging in den Hof hinaus. Dicht über dem Schnee war eine kreisrunde blutende Nase, wie ein Gehäuse. [...] Blutflecken auf dem Schnee, Schneewittchen hatte Haut, so weiß wie Schnee, und Wan-

gen, so rot wie Blut. Schnee mit Blut bespritzt, Schnee und Blut über sieben Bergen. (N 34-35)

También en el texto de Veteranyi se suceden las referencias a animales muertos y la identificación de la protagonista con ellos, como muestra de su sentimiento de vulnerabilidad extremo: se siente como los pescados muertos del mercado (P 35), se refiere de forma recurrente a los pollos que sus padres sacrifican y que integra también en la historia del niño que se cuece en la polenta (P 22, P 56 y P 94) y describe así la muerte de su perro, cuyo proceso refiere de forma orgánica y en el que se implica también ella misma:

Der Hund ist tot. Den Hund in die Schuhschachtel legen, die Schachtel in den Kühlschrank. Die Haare vom toten Hund wachsen, überwuchern den Hund, die Schachtel, den Kühlschrank, *mich*, das Zimmer. Ein Engel verkleidete sich als Hund, Hund geköpft, toten Engel ausstopfen. Der Engel fletscht mit den Zähnen. Mein Engel lacht Blut. (P 173, *mi cursiva*)

Como en el caso de la muerte, ambos textos son ricos también en referencias directas a la sensación de ahogo, que se materializa de forma recurrente en la boca y la garganta y en la incapacidad de hablar. Müller acude una y otra vez a la imagen de un cuchillo u otro instrumento punzante que atraviesa su garganta (N 34, N 77, N 91, N 94), a cuerdas que también aprisionan esa parte de su cuerpo (N 27), a insectos que pueden picar la garganta, inflamarla y sofocar hasta la muerte (N 22) o a la propia boca que se rebela ante sus funciones: «Ich wollte etwas sagen, aber ich hatte den Mund so voller Zungen, dass ich kein einziges Wort hervorbrachte» (N 73) o «Ich versuchte zu Abend zu essen. Meine Zähne passten nicht übereinander. Der Speichel in meinem Mund hatte einen Geschmack, als wäre er nicht von mir. Auch das Wasser, das ich trinken wollte, blieb mir im Hals stehen» (P 82). También en el texto de Veteranyi abunda el vocabulario que hace referencia al ahogamiento y a la incapacidad de comunicar y que afectan tanto a la

protagonista (P 33) como al niño que se cuece en la polenta: «DAS KIND KOCHT IN DER POLENTA, WEIL ES EINE STIMME VOLLER STEINE HAT» (P 171). O, más adelante: «Du darfst nicht weinen, sagt der Mund, sonst kriegt die Mutter Angst. Der Mund hat immer Hunger, Mund Hunger, Hunger, Mund zunähen!» (P 173). Todas ellas serían imágenes indicativas de una situación de alienación del individuo con su propio yo provocada por procesos de represión (Masschelein 2011: 44 ss.) y que convierte al sujeto en su propio enemigo, en una suerte de *Doppelgänger*.

Estos procesos culminan en la desintegración de la misma racionalidad del sujeto, que se ve amenazada y destruida por sus propios miedos. Así, en *Veteranyi* la protagonista siente que un «animal» se la está comiendo por dentro — «Ein Tier knabberte in meinem Bauch, es hatte mir schon die Beine weggefressen.» (P 85)— y Müller ofrece una imagen similar con un cuchillo que cercena sus pensamientos:

Mutter bringt im Weinen lange Sätze zustande, die nicht mehr abreißen wollen, und wenn sie mich nichts angingen, wären sie schön. Aber sie haben diese schweren Wörter in sich, und Vater beginnt wieder sein Lied zu singen und nimmt singend das Messer aus der Schublade, das größte Messer, und ich kriege Angst vor seinen Augen, und das Messer zerschneidet alles, was ich denken will. (N 94)

Por último, cabría destacar la profusión de vocablos vinculados a campos semánticos relacionados con la angustia, el miedo o el desasosiego. La misma palabra *Angst* resulta especialmente recurrente: así, en el texto de Müller:

Es kommt die Angst, und solange sie da ist, kann mir nichts geschehen. Ich rede mir das ein, aber ich glaube keinen Augenblick daran. Es ist nicht die Angst selber, es ist die Angst vor der Angst, die Angst vor dem Vergessen der Angst, die Angst vor der Angst der Angst. (N 99)

Asimismo, es recurrente el léxico que contribuye a recrear una atmósfera inquietante y perturbadora: entre otros ejemplos, vocablos tales como *Schmerz, schwarz, dunkel, steif, starr, tot, Tod, kalt* o *Furcht* son particularmente prevalentes en el texto. Cabría, en este sentido, realizar un análisis de corpus destinado a establecer el porcentaje de prevalencia de estos vocablos en textos que aborden vivencias traumáticas y valorar también su impacto en la construcción de una atmósfera inquietante.

5. Conclusiones

Las páginas anteriores han abordado el análisis de dos textos de Aglaja Veteranyi y Herta Müller partiendo de las tesis en torno a la categoría estética de lo inquietante y con el objetivo de establecer patrones y recursos estilísticos que permitiesen referirse a una «estilística de lo inquietante» en estas autoras. En primer lugar, cabe destacar que ambos textos están escritos en primera persona y se construyen, por tanto, a partir de una focalización interna, en la que se entremezclan elementos de la fantasía que, no obstante, resulta complejo discriminar en el marco de la narración, con la representación de una realidad que se ve distorsionada (Kühn-Rudenko 2011:177) por el temor que genera el recuerdo traumático. Tal complejidad responde a uno de los preceptos fundamentales en relación con la categoría de lo inquietante, a saber, la «inseguridad intelectual», tal como la planteó en primer lugar Ernst Jentsch (1906) en su estudio. Esta inseguridad o incerteza intelectual sitúa al personaje (y con él, a los lectores) en una posición en la que no es posible confiar en el marco narrativo ni en las estructuras que lo sustentan. Como se ha visto en las páginas anteriores, en los textos analizados esta inseguridad viene motivada de forma particular por la ambigüedad presente en la relación de las protagonistas con los espacios que habitan, así como en los límites borrosos entre fantasía y realidad. Además, la ruptura de la narración a través de elementos visuales, como el empleo no normativo de la letra mayúscula o las repeticiones de imágenes o vocablos, genera también en los lectores una sen-

sación de extrañamiento. Cabe, asimismo, destacar la prevalencia de elementos relativos a los campos semánticos del miedo, de la angustia y de la opresión, emociones que, por otra parte, resultan tan características, como se ha manifestado al inicio, de las narrativas del exilio y de la emigración. Así, aunque a pesar de su origen común y otras convergencias existentes entre ambas autoras, no resulta posible asignar a Müller y Veteranyi a una misma categoría literaria, en el marco de este estudio sí ha sido posible comprobar la relevancia de ambas escritoras para ilustrar el desarrollo de una metodología adecuada que pueda emplearse en el análisis de la categoría literaria de lo inquietante.

Bibliografía

ACOSTA GÓMEZ, L. A. (2012). «Los exilios de Herta Müller», *Revista de Filología Románica*, añejo, vol. VII, 425-441. https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2011.38715

BACHELARD, GASTON (1969). *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.

COE, RICHARD (1984). *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*. Yale University Press.

ECKHARD, PETRA (2011). *Chronotopes of the Uncanny. Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster's City of Glass and Toni Morrison's Jazz*. Transcript.

EKE, NORBERT OTTO (1991). *Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller*. Igel-Verlag.

FREUD, SIGMUND (1990). *Obras Completas. Vol. 17. (1917-19) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Amorrortu Editores.

GÜNTHER, PETRA (1998). «Kein Trost, nirgends. Zum Werk Herta Müllers». En: A. Erb, (Ed.), *Baustelle Gegenwartsliteratur. W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Transcript.

HAINES, BRIGID/ Littler, MARGARET LITTLER (1998). «Gespräch mit Herta Müller», en: Haines, Brigid (ed.), *Herta Müller* (pp. 14-24). University of Wales Press.

HOMI BHABHA (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.

JENTSCH, ERNST (1906). «Zur Psychologie des Unheimlichen», *Psychiatrische-Neurologische Wochenschrift*, 22, 195-205.

KÜHN-RUDENKO, KATERYNA (2011). *The Uncanny Narrated: Functions of Narrative Strategies in Different Types of Uncanny Representation in Stephen King's Novels It and Firestarter*. WVT - Wissenschaftlicher Verlag Trier.

LEHMANN, FLORIAN (2016). *Ordnungen des Unheimlichen: Kultur - Literatur - Medien*. Königshausen & Neumann.

LEITGEB, CHRISTOPH (2020). *Unheimliche Erinnerung - erinnerte Unheimlichkeit. Nationalsozialismus im literarischen Gedächtnis*. Wilhelm Fink.

MASSCHELEIN, ANNELEEN (2012). *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. SUNY.

MÜLLER, HERTA (2017). *Niederungen*. Carl Hanser.

NORA, PIERRE (1998). *Realms of History: Rethinking the French Past*. Columbia University Press.

PREDOIU, GRAZIELLA (2001). *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Peter Lang.

ROYLE, NICHOLAS (2003). *The Uncanny*. Manchester University Press.

SCHIFFERLE, JUDITH (2004). «Zwei Autorinnen sehen Fern. Aglaja Veteranyi und Herta Müller — zwei aus Rumänien stammende deutschsprachige Autorinnen im Vergleich», *Zeitschrift für Literatur* 15.

STOCKWELL, PETER /WHITELEY, SARA (2014). *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge University Press.

TATAR, MARIA (1981). «The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny». *Comparative Literature*, 33 (2), 167-182.

TODOROV, TZVETAN (1994): *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán.

VETERANYI, AGLAJA (2019). *Warum das Kind in der Polenta kocht und andere Geschichten*. Penguin.

VIDLER, ANTHONY (1997). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press.

ZEHSCHNETZLER, HANNA (2021). *Dimensionen der Heimat bei Herta Müller*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110694758>

ZIMMERMAN, EMMA (2015). «“Always the same stairs, always the same room”: The Uncanny Architecture of Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight*.» *Journal of Modern Literature*, 38, 74-92.