

ISBN 978-987-814-313-2



9 789878 143132

Otros títulos de la colección

Sabine Schlickers
DE AUSCHWITZ
A ARGENTINA

Representaciones del nazismo
en literatura y cine (2000-2020)

Carlos Cámpora
EL INCANSABLE POLEMISTA
La trayectoria intelectual
de Juan José Sebreli

Javier Gasparri
UN PENSAMIENTO
LITERARIO DE LA
SEXUALIDAD
Nestor Perlongher al límite

Eduardo Balestena
LA HISTORIA
DE LAS SIMPLES COSAS
Temas, motivos y recursos
estilísticos en las dos primeras novelas
y cuentos y relatos de Haroldo Conti

Las ficciones de terror analizadas en este libro han tenido tanta repercusión en el mercado editorial y cinematográfico, que Sabine Schlickers las concibe como parte de un nuevo fenómeno comparable al *boom* latinoamericano. Estas obras literarias y filmicas presentan historias de abuso, violencia de género, incesto y racismo; los protagonistas son vecinos, parientes, personas comunes que, en cierto momento, revelan su lado oscuro.

En estas páginas la autora postula que, si bien la literatura siempre ha sabido tratar hechos terribles, la novedad de las ficciones de terror actuales es que, en su afán de aterrorizar al lector, se sirven de ciertas técnicas narrativas del terror sugestivo. Solo una dosificación sutil logra impactar y desestabilizar al lector para producir un pavor que se extiende más allá de la lectura.

Editorial Biblos
Teoría y Crítica

SABINE SCHLICKERS

CARTOGRAFÍA DEL MAL



SABINE SCHLICKERS

CARTOGRAFÍA DEL MAL

FICCIONES HISPÁNICAS
DE TERROR EN EL SIGLO XXI

SABINE SCHLICKERS (1964)

Catedrática de Literaturas Hispánicas en la Universidad de Bremen (Alemania). Es autora de varios libros: *Verfilmtes Erzählen* (1997) es un estudio narratológico-comparativo sobre adaptaciones cinematográficas; *El lado oscuro de la modernización* (2003) trata de la novela naturalista hispanoamericana; *“Que yo también soy poeta”: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña* (2007); *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine* (2015) analiza la apropiación cultural de la Conquista; y *La narración perturbadora* (2017) presenta un nuevo concepto narratológico transmedial, que consta en la combinación lúdica de estrategias narrativas sofisticadas. Su último libro, *De Auschwitz a Argentina: Representaciones del nazismo en literatura y cine* (2000-2021), fue publicado en 2021 por Editorial Biblos.

Editorial Biblos
Teoría y Crítica





CARTOGRAFÍA DEL MAL

FICCIONES HISPÁNICAS
DE TERROR EN EL SIGLO XXI



SABINE SCHLICKERS

CARTOGRAFÍA
DEL MAL

FICCIONES HISPÁNICAS
DE TERROR EN EL SIGLO XXI

Editorial Biblos
Teoría y Crítica

Schlickers, Sabine

Cartografía del mal : ficciones hispánicas de terror en el siglo XXI
/ Sabine Schlickers. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Biblos, 2024.

285 p. ; 23 x 16 cm. - (Teoría y Crítica)

ISBN 978-987-814-313-2

1. Análisis Cultural. 2. Análisis Literario. 3. Literatura de Terror. I.
Título.

CDD 809.38738

Imagen de tapa: Laura Noboa
Diseño de tapa: Luciano Tirabassi
Armado: Micaela Cataldi Evia

© Sabine Schlickers, 2024

© Editorial Biblos, 2024

Pasaje José M. Giuffra 324 (C1064ADD) Buenos Aires

info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar

Hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Esta primera edición fue impresa en DP Argentina S.A.,
Panamericana km 37,5, Centro Industrial Garín, Buenos Aires, República Argentina,
en octubre de 2024.

Índice

1. Introducción	13
2. Narrativas de terror	17
1. Terror y/versus horror	17
2. Afectos y emociones	27
3. Red conceptual de las narrativas de terror: <i>das Unheimliche</i> , lo raro y lo espeluznante, lo gótico y lo fantástico	32
4. La fascinación de lo abyecto	39
3. La narración perturbadora	43
1. La estrategia enigmatizante	43
2. La estrategia engañosa	49
3. La estrategia paradójica	50
4. Cuatro vertientes literarias de las narrativas de terror	52
4. Estudios de las narrativas de terror	53
1. Narrativas de terror que recurren a lo fantástico	53
Mariana Enríquez: “El carrito”, en <i>Los peligros de fumar en la cama</i> (2009).....	54
Mariana Enríquez: “La virgen de la tosquera”, en <i>Los peligros de fumar en la cama</i> (2009)	57
Mariana Enríquez: “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> (2016)	58
Pablo de Santis: <i>Los anticuarios</i> (2010)	61
Alberto Laiseca: <i>Beber en rojo</i> (2001)	62
Aixa de la Cruz: “True milk”, en <i>Modelos animales</i> (2015)	64
Celso Lunghi: <i>Me verás volver</i> (2013)	66
Marcelo Luján: “La chica de la banda de folk”, en <i>La claridad</i> (2020)	68
Daniel Quirós: <i>Mazunte</i> (2015)	70

Luciano Lamberti: <i>La maestra rural</i> (2016)	73
Agustina Bazterrica: “Roberto”, en <i>El nuevo cuento argentino</i> (2017)	78
Ismael Martínez Biurrún: <i>Invasiones</i> (2017)	78
Liliana Colanzi: “Meteorito”, en <i>Nuestro mundo muerto</i> (2016)	80
Luciano Lamberti: <i>La masacre de Kruguer</i> (2019)	81
Dolores Reyes: <i>Cometierra</i> (2019)	84
Agustina Bazterrica: “Las cajas de Unamuno”, en <i>Diecinueve garras y un pájaro oscuro</i> (2020)	86
2. Narrativas de terror que recurren a la estrategia engañosa	88
Ana María Shua: “Cirugía menor”, en <i>Buenos Aires: una antología de narrativa argentina</i> (1992)	89
Alejandro López: <i>La asesina de Lady Di</i> (2001)	90
Inés Garland: “El remolino”, en <i>Como una reina perfecta</i> (2008) ...	91
Isaac Rosa: <i>El país del miedo</i> (2008)	92
Edgardo Scott: “Pique” (2012)	96
Susana Vallejo: “Gracia”, en <i>Mañana todavía</i> (2014)	97
Pedro Mairal: <i>El año del desierto</i> (2015)	99
Giovanna Rivero: “Socorro”, en <i>Tierra fresca de tu tumba</i> (2021)	102
Valeria Correa Fiz: “La Celestial”, en <i>Hubo un jardín</i> (2022)	104
Juan José Burzi: <i>El silencio. Nouvelle</i> (2022)	105
3. Narrativas de terror que recurren a lo fantástico y a otras estrategias de la narración perturbadora	113
Stanley Kubrick: <i>Shining</i> (1980)	113
Elsa Drucaroff: “Pájaros contra el vidrio”, en <i>Checkpoint</i> (2019) ...	114
C. E. Feiling: <i>El mal menor</i> (1996)	117
Natalia Meta: <i>El prófugo</i> (2020)	121
Jaume Balagueró: <i>Darkness</i> (2002)	126
Álex de la Iglesia: <i>La habitación del niño</i> (2006)	131
Paco Cabezas: <i>Aparecidos</i> (2007)	134
Enzo Maqueira: “Autólisis”, en <i>Panorama Interzona</i> (2012)	141
Pablo Dobrinin: “Luces del Sur” (2012)	142
Cristina Fernández Cubas: “La habitación de Nona”, en <i>La habitación de Nona</i> (2015)	144
Cristina Fernández Cubas: “Hablar con viejas”, en <i>La habitación de Nona</i> (2015)	145
Samanta Schweblin: <i>Distancia de rescate</i> (2014)	146
Claudia Llosa: <i>Distancia de rescate</i> (2021)	149

Samanta Schweblin: “La respiración cavernaria”, en <i>Siete casas vacías</i> (2015)	151
Mariana Enríquez: “La hostería”, en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> (2016)	156
Guillem López: <i>Arañas de Marte</i> (2017)	158
4. Narrativas realistas de terror	161
4.1. Violencia de género	161
Samanta Schweblin: “Mujeres desesperadas” (2002), en <i>Pájaros en la boca</i> (2010)	161
Virginia Gallardo: “Huevos revueltos”, en <i>El porvenir</i> (2012)	162
Mariana Enríquez: “Las cosas que perdimos en el fuego”, en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> (2016)	163
Fernanda Melchor: <i>Temporada de huracanes</i> (2017)	166
Fernanda Melchor: <i>Páradais</i> (2021)	171
María Fernanda Ampuero: “Subasta”, en <i>Pelea de gallos</i> (2018) ...	174
María Fernanda Ampuero: “Grita”, en <i>Tranquilas...</i> (2019)	175
Liliana Blum: “Picota”, en <i>Tristeza de los cítricos</i> (2019)	179
4.2. Violencia contra animales	180
Samanta Schweblin: “Matar a un perro” (2002), en <i>Pájaros en la boca</i> (2010)	180
Pía Bouzas: “Los juegos de Max”, en <i>Las acrobacias del pez</i> (2015)	182
Aixa de la Cruz: “Modelos animales”, en <i>Modelos animales</i> (2015)	182
Valeria Correa Fiz: “Perros” y “Una casa en las afueras”, en <i>La condición animal</i> (2016)	184
Agustina Bazterrica: <i>Cadáver exquisito</i> (2017)	187
4.3. Madres horribles y hombres ansiosos	191
Virginia Gallardo: “Como el hámster en su ruedita”, en <i>El porvenir</i> (2012)	191
Mariana Enríquez: “El chico sucio”, en <i>Las cosas que perdimos en el fuego</i> (2016)	191
Ana María Shua: <i>Hija</i> (2016)	195
Cristina Sánchez-Andrade: “Manuela das Fontes”, “Hambre” y “La niña del palomar”, en <i>El niño que comía lana</i> (2019)	196
Liliana Blum: “El diablillo de la balsa”, en <i>Tristeza de los cítricos</i> (2019)	198
Agustina Bazterrica: “Tierra”, en <i>Diecinueve garras y un pájaro oscuro</i> (2020)	200
María Alicia Favot: “Cacería”, en <i>Nada que nos ilumine</i> (2023) ...	200

4.4. Abuso y deseo de menores	201
Patricio Pron: “Exploradores del abismo”, en <i>El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan</i> (2010)	201
Aurora Venturini: “El marido de mi madrastra”, en <i>El marido de mi madrastra</i> (2012)	202
Federico Falco: “Silvi y la noche oscura”, en <i>Un cementerio perfecto</i> (2016)	205
Liliana Blum: <i>El monstruo pentápodo</i> (2014)	205
Liliana Blum: “Luz de mi vida, fuego de mis entrañas”, en <i>Tristeza de los cítricos</i> (2019)	210
Claudia Aboaf: “Como el agua del pez”, en <i>Somos sobrevivientes</i> (2021)	211
4.5. Monstruos: retrasos y perturbaciones mentales	213
Aurora Venturini: <i>Las primas</i> (2007)	213
Alicia Fenieux Campos: “Lipívoras”, en <i>Cita en la burbuja</i> (2012)	214
Liliana Blum: <i>Pandora</i> (2015)	215
Luciano Lamberti: “Los chicos de la noche” y “Muñeca”, en <i>La casa de los eucaliptos</i> (2017)	219
Cristina Sánchez-Andrade: “Puriña”, en <i>El niño que comía lana</i> (2019)	221
Liliana Blum: “Una novia para Kafka”, en <i>Tristeza de los cítricos</i> (2019)	222
Mónica Ojeda: “Sangre coagulada” y “Caninos”, en <i>Las voladoras</i> (2020)	224
Marcelo Luján: <i>La claridad</i> (2020)	227
Carmen Mola: <i>La novia gitana</i> (2018)	230
Carmen Mola: <i>La Red Púrpura</i> (2019)	233
Carmen Mola: <i>La Nena</i> (2020)	233
Giovanna Rivero: “Hermoso ciervo”, en <i>Tierra fresca de tu tumba</i> (2021)	234
María Fernanda Ampuero: “Sanguijuelas” y “Biografía”, en <i>Sacrificios humanos</i> (2021)	235
4.6. Venganza y traición	238
Inés Garland: “La cautiva”, en <i>La arquitectura del océano</i> (2014)	238
Patricia Ratto: “Perro negro”, en <i>Golpes</i> (2016)	241
Cristina Sánchez-Andrade: <i>Alguien bajo los párpados</i> (2017)	243
Fernanda García Lao: <i>Nación vacuna</i> (2017)	245

Solange Rodríguez Pappé: “La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños”, en <i>La primera vez que vi un fantasma</i> (2018)	247
Marcelo Luján: “Treinta monedas de carne”, en <i>La claridad</i> (2020)	249
Liliana Blum: <i>Cara de Liebre</i> (2020)	252
5. Conclusiones	255
1. Ficciones de terror y estrategias narrativas perturbadoras	255
2. Ficciones de terror y otras vertientes literarias	259
3. ¿“Nuevo <i>boom</i> femenino” o “literatura de masas”?	262
6. Bibliografía	269
1. Textos literarios	269
2. Films	273
3. Estudios	273
4. Diccionarios	283
7. Fuente de figuras	285



1. Introducción

El término “cartografía del mal”, que Valeria Fiz Correa acuña en su libro de relatos *La condición animal* para definir ficciones de terror, es perfectamente aplicable al corpus de este estudio. La escritora argentina explica que la fuente de inspiración para sus narrativas radica en:

El mal que proviene del Estado, de las relaciones familiares o de pareja; el mal que se origina en una venganza, en deseos reprimidos; el mal ocasionado por las mentiras, los engaños y por los abusos sexuales; el mal que proviene del daño ecológico; el mal derivado de la enfermedad, la locura o la muerte. (Fiz Correa, en Gacinska 2021)

Las actuales ficciones hispánicas de terror se nutren de varias vertientes literarias, entre las cuales la más evidente parece ser el relato gótico, aunque esta influencia disminuye a medida que nos acercamos a la actualidad (ver *infra*). Las características de la literatura neogótica argentina, en cambio, se encuentran en los relatos de terror del Cono Sur que tratan de ciertos fenómenos sociales y políticos:

Historias de clima ominoso que vehiculizan la crítica social y muestran su afán por develar miedos y terrores contemporáneos: la supremacía machista, el femicidio, el infanticidio, los diversos sistemas de exclusión, las poblaciones descartables, la destrucción del mundo natural y la memoria dolorosa de la última dictadura. (Spada y Sloomans 2023)

Los hechos terribles, los personajes crueles o enfermos, con defectos físicos o psíquicos, la crudeza verbal de algunos, lo abominable y lo abyecto, los vicios y las vicisitudes; todo ello puede correlacionarse, empero, también con el naturalismo del siglo XIX (ver cap. 5) y con el tremendismo español de los años 40-50, tal como aparece, por ejemplo,

en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela.¹ Ricardo Gullón (1952: 2) objetó que “siempre hubo lacras, miserias y corrupción, pero quizá lo característico de estos tiempos no es tanto su aumento como el impudor con que se manifiestan”. *La familia de Pascual Duarte*, la novela tremendista de Cela, se caracteriza además por la violencia, que es un tópico en los textos que se analizan a continuación, pero que existía ya antes. Podríamos retroceder mucho más en el tiempo –pero, si bien siempre se relataron hechos terribles, surge la pregunta hacia las particularidades de la literatura actual de terror–.

Muchos autores² que se analizan en este estudio abordan a través del terror temáticas como la política, la familia, la violencia, la pobreza, el cuerpo y la condición femenina. Simultáneamente hay un auge de los movimientos feministas en el Cono Sur y otros países del continente que protestan contra femicidios y violencia de género, y reivindican el derecho al aborto. Esto no significa que los autores sigan incondicionalmente estas proclamas y acciones, como lo demuestra su ironización del empoderamiento de las mujeres que se queman solas en “Las cosas que perdimos en el fuego” (2016), de Mariana Enríquez (cfr. cap. 4, 4.1). Muchas narrativas de terror tratan de crímenes horribles, pero a diferencia de la novela criminal no los presentan para resolverlos, sino “para relatar la experiencia social de lo ominoso” (Barei 2021: 41).

Lo que diferencia el terror de otras formas de representación ficcional no miméticas es la reacción que produce en el lector. El terror busca aterrorizar, valga la redundancia, esto es, en palabras de Carrera Garrido [2018: 8s.], hacernos sentir inseguros, perdidos, mortales. (Lara 2023)

Las narrativas de terror provocan sensaciones de pavor, miedo, horror, asco, incomodidad, angustia, repulsión, etcétera. Puesto que el presente estudio se basa en la narratología y en la hermenéutica, descarta inves-

1. El propio autor se mofó del término: “Tremendismo es un voquible entre puritano, insulso y laborista que, como era de esperar, hizo fortuna” (Cela, en *Correo Literario*, 1952, núm. 46).

2. Renuncio en este estudio al *gendering* porque sus distintas modalidades en castellano son horribles y añadir siempre la forma femenina es muy pesado. Las formas masculinas se utilizan en este estudio en el sentido del genérico masculino, referido a hombres, mujeres y personas de distinto sexo. El autor implícito es un constructo, al igual que el lector implícito, y se usan ambas categorías independientemente del sexo de los autores y lectores reales.

tigaciones empíricas y cognitivistas, que suelen hacerse últimamente mucho en los estudios de cine (ver, por ejemplo, Bound 2016). De ahí que no me refiera en adelante al lector o espectador real, sino al lector/espectador implícito como correlato del autor implícito. El autor implícito y el lector/espectador implícito son instancias intratextuales ficticias históricas. Concibiendo el terror como un fenómeno intratextual, es decir, como una estrategia narrativa intencional, tengo en cuenta las distintas formas y funciones de las sensaciones de terror, al igual que las estructuras narrativas que las originan y representan.

Con ello continúo y extiendo el proyecto de investigación de Pablo Ansolabehere y Claudia Torre (2012) sobre las “Formas del terror en la literatura argentina”, que limitan a un corpus de novelas argentinas de los siglos XIX y XX.³ La ampliación del corpus y la integración de otro medio en este estudio, que comprende literaturas y largometrajes de Hispanoamérica y de España, sería el primer punto de distinción. El segundo, que mi corpus se ubica en el siglo XXI. El tercero, que las narrativas de terror no se analizan solo a nivel del contenido, como ocurre en la gran mayoría de los estudios y críticas, sino asimismo a nivel del discurso. De hecho, estructuro el corpus según distintas estrategias narrativas y solo en un segundo paso según criterios temáticos. Aunque hay muy pocas narraciones perturbadoras de terror, el concepto de narración perturbadora (Schlickers 2017, ver cap. 3) es idóneo para destacar aquellas estrategias narrativas lúdicas que producen intencionalmente efectos emocionales desconcertantes como miedo, horror, terror, asco, perturbación, duda, etcétera.⁴

3. El proyecto no se terminó, sino que sigue en curso, ahora bajo la dirección de Sandra Gasparini, como me contestó Pablo Ansolabehere por correo electrónico (12-1-2021), añadiendo que su proyecto personal es acerca del terror en el origen de la literatura argentina (siglo XIX).

4. De modo parecido, Gunia (2023) y Kaewert (2023) distinguen entre “terror como efecto de recepción y sentimiento por parte del lector implícito” y “terror como método [que] implica motivos temáticos y estrategias narrativas características” (Kaewert 2023).



2. Narrativas del terror

Antes de analizar los cuentos, las novelas y los films de terror es imprescindible aclarar algunos términos clave, porque existe una oscilación no solo terminológica, sino asimismo conceptual que puede producir mucha confusión. De ahí que presente en adelante con cierto afán sistematizador las nociones ‘terror’ versus ‘horror’, ‘afectos’ y ‘emociones’, *das Unheimliche*, lo ‘raro’ y lo ‘espeluznante’, lo ‘gótico’ y lo ‘fantástico’ y lo ‘abyecto’.

1. Terror y/versus horror

Para diferenciar entre los lexemas ‘horror’ y ‘terror’, las acepciones del *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1992) no son útiles, puesto que Moliner concibe ambos términos en la primera acepción como sinónimos:

Moliner (1992), s. v. ‘horror’	Moliner (1992), s. v. ‘terror’
1. (“Acometer, Producir”). “Espanto. Pavor. Sobrecogimiento. *Terror”. Miedo intensísimo que, a veces, paraliza o produce el erizamiento de los cabellos.	[...] “Espanto. Horror. Pánico. Pavor”. *Miedo intensísimo [...] abracadabrante –no en <i>DRAE</i> – [...] escalofriante, <i>espantable</i> , espantoso, espeluznante, [...] horrendo, horrible, [...] terrífico, terrorífico.

En el *Diccionario de la lengua de la Argentina*, el lexema ‘horror’ no tiene ni siquiera una entrada, y bajo ‘terror’ aparece solamente el adjetivo “de pésima calidad o condición”, y como ejemplo dan una cita del diario *Página 12* del 28 de diciembre de 2001: “Convivimos con mucha gente que es de terror, que golpearon cuarteles y que ahora resulta que son grandes señores”.

Las acepciones del *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (DRAE)* indican, en cambio, una diferencia sutil:

DRAE (en línea, 29-8-23), s. v. 'horror'	DRAE (en línea, 29-8-23), s. v. 'terror'
1. m. Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso. 2. m. Aversión profunda hacia alguien o algo. 3 m. Atrocidad, monstruosidad, enormidad.	1. m. Miedo muy intenso. 2. m. Persona o cosa que produce terror.

Para 'horror' aparece ya lo monstruoso y en 'terror' se trata de un sujeto activo o una cosa que infunde esa emoción.

Supongo que varios críticos hispánicos adaptan por ello la diferenciación anglosajona entre 'terror' y 'horror', que remonta a la distinción entre ficción gótica de terror y de horror, supuesta tradición literaria de las modernas ficciones de terror (ver cap. 2, 3):

'Terror Gothic' holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past, while ['Horror Gothic'] confronts the principal characters with the gross violence of physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including the repressions) of everyday life with wildly shocking, and even revolting, consequences. (Hogle 2002: 3)

Silvana Mandolessi (2014: 151) se refiere al *Handbook to Gothic Literature* (1988), en el que David Punter destaca la característica política del terror, en contraposición al impacto afectivo más directo, salvaje y simple del horror.⁵ En esta línea, Ruth Fine (2023) distingue también entre *terror* "como un temor provocado por causas y/o fuerzas racionales, atribuibles al orden de lo real", y el *horror* como "efecto inducido por agentes y/o eventos sobrenaturales".

Fernando González Grueso (2017), en cambio, presenta una tipología en la cual distingue entre textos de miedo subjetivo e intangible, que co-

5. Ansolabehere (2018a: 3) advierte de modo parecido que el terror ingresa en la literatura argentina "de la mano de la política", refiriéndose al régimen de terror de Juan Manuel Rosas, pero que "en Europa el gótico y el terror se desarrollan dejando entrever apenas la política" (4). Sin referirse a Ansolabehere, Carlos Gamero (2023) llega a una conclusión parecida: "[S]e pueden decir muchas cosas de Poe, pero no que es un autor político. Tampoco lo será Lovecraft, su más notorio sucesor, practicante y teorizador de otra de las zonas liminares del género, la literatura *weird*".

rresponden según su conceptualización a las narrativas del *horror*, y textos que ofrecen un elemento tangible, objetivo dentro del mundo narrado, que corresponden a las narrativas de *terror*.⁶ Este criterio de “tangible” e “intangible”, empero, no me parece muy preciso y contradice implícitamente las distinciones de David Punter y Jerrold Hogle, a las que adhiero.

Ann Radcliffe (1826: 6), autora de ficciones góticas, ya había distinguido en la primera mitad del siglo XIX entre el *terror* que “expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life”, mientras que el *horror* “contracts, freezes and nearly annihilates them”. De ahí que atribuyera la categoría de lo sublime solo al terror: “[N]either Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one” (6). Esta distinción terminológica de Radcliffe es esencial para el presente estudio y puede respaldarse con los recursos narrativos típicos de ambas vertientes: mientras que la literatura de horror trabaja con repeticiones, deformaciones y exageraciones, la estética del terror trabaja con indeterminaciones y sugerencias. A nivel de la diégesis, las ficciones de horror representan caracteres malvados, extraños o monstruosos, que causan pavor: zombies, vampiros, fantasmas, etcétera (ver *supra*, la tercera acepción de ‘horror’ del *DRAE*), e impactan de un modo directo, aplastante. Los protagonistas de las ficciones de terror, en cambio, son vecinos, parientes, seres comunes que revelan en cierto momento su lado oscuro. El terror se relaciona con el miedo a una amenaza próxima y suele transmitirse sobre todo de un modo sugestivo (ver *infra*), de ahí que se relacione con lo intangible (en vez de con lo tangible, como proclama González Grueso). El horror, en cambio, se relaciona con lo tangible, lo concreto, lo visible, es decir, lo directamente mostrado⁷ en el cine o contado en literatura. Ruth Fine (2023) da un paso más que me parece muy aclarador. Refiriéndose a la poética de Mariana Enríquez, destaca una oscilación desautomatizante entre el terror (entendido tradicionalmente como un temor provocado por causas y/o fuerzas racionales,

6. Precisa en otro lugar que “el terror se relaciona con el miedo a amenazas próximas, e incluso sorteables, mientras que el horror nos desorienta” y paraliza (González Grueso 2017: 37).

7. Esto podría correlacionarse con la etimología de ‘monstruo’ según López-Labourdette (2023: 16): “[D]el verbo *monstrare*, que significa mostrar o advertir”, pero, según los diccionarios, la etimología se basa en “el bajo lat. «mónstruum», clás. «mónstrum», de «monere», por ser tenidos los monstruos como avisos divinos” (María Moliner, ver en la misma línea la acepción en el *DRAE*).

atribuibles al orden de lo real) y el horror (un efecto inducido por agentes y/o eventos sobrenaturales).

En adelante, distingo los términos ‘terror’ y ‘horror’ en este sentido.⁸ Las películas *Darkness*, *La habitación del niño* y *aparecidos*, que se analizan en el capítulo 3, 3, son, por consiguiente, films de horror. Por eso no sigo los criterios temáticos que Carlos Gamarro (2023) propone para definir la tragedia *Macbeth* (1606) como primer representante del género del terror: “[L]a noche, la oscuridad, las brujas y los conjuros, los fantasmas, las alucinaciones, la locura, el infanticidio, los bosques animados”, porque estos corresponden a los rasgos típicos de la literatura gótica del horror.⁹ Pero sí es convincente considerar *Macbeth* como representante de la otra vertiente que Gamarro destaca en su lúcido artículo: la del terror político, “algo que vienen subrayando todas las adaptaciones cinematográficas, desde las de Orson Welles (1948) y Akira Kurosawa (*Trono de sangre*, 1957), que las convirtieron en sendas parábolas sobre el fascismo, a la de Justin Kurzel (2015), que ubica a las brujas ya no en el bosque o el páramo sino en el campo de batalla, y la más reciente de Joël Coen (2021), que se deja leer sin mucho esfuerzo como un monocromático camafeo de la era Trump”.

Ruth Fine recurre asimismo a este término y demuestra en su análisis del relato “Bajo el agua negra” (2016), de Mariana Enríquez, que el terror político puede vincularse con el horror fantástico:

Un terror/horror primitivo que se hallaba oculto bajo la contaminación del río con el que convive la población más olvidada y necesitada de la ciudad. Y esta población indigente, despreciada y sin futuro alguno es la que despierta ahora [...] el terror político de la desigualdad social, tema muy explorado por Enríquez, es también el espacio del horror sobrenatural, pero un horror que no contempla el esperado alivio final de sus efectos. (Fine 2023)

8. Aunque esta recién adquirida claridad conceptual se enturbia enseguida usando los adjetivos correspondientes. De ahí que en los análisis se usen los términos ‘horroroso’ y ‘horrible’ sin referir directamente al ‘horror’ en el sentido esbozado; lo mismo vale para los adjetivos ‘terrorífico’ y ‘terrible’ en cuanto a la noción ‘terror’.

9. Por las mismas razones, por el contrario, no tengo ningún problema en reconocer que en “El matadero” de Esteban Echeverría, escrito hacia 1840 y publicado póstumamente en 1871, están todos los elementos del terror político, pero a nadie hasta ahora, que yo sepa, se le ha ocurrido calificarlo de cuento de terror, y con buenas razones: “todo sucede a la luz del día, en el espacio realista y hasta costumbrista del matadero” (Gamarro 2023).

En cuanto a la confusión conceptual entre ‘terror’ y ‘horror’ cabe señalar, además, una confusión que se debe a su uso en distintas lenguas: mientras que el término ‘terror’ se usa en Argentina¹⁰ y otros países hispanoamericanos, la noción ‘horror’/‘horror’/‘horreur’ predomina en Inglaterra,¹¹ Alemania¹² y Francia.¹³ En España, en cambio, se habla de cine de ‘terror’ para referirse de hecho al género del ‘horror’,¹⁴ mientras que en una página web mexicana se caracteriza el cine de horror como en este estudio: como subgénero en el cual aparece un monstruo.¹⁵ En este mismo sentido Carina Rodríguez (2014) recurre al término ‘cine de terror’ para referirse al cine de ‘horror’ argentino poblado por monstruos, zombies y vampiros. Otro estudio argentino anterior habla asimismo del “terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950” que se caracteriza por “monstruos, dobles y otras anormalidades” (Moore y Wolkowicz 2015). Aunque la noción *horror movie* es más común, no adhiero a ella, porque asocio con ello películas de *slasher*, *splatter*, *scary*, *gore*, *zombie*, etcétera.¹⁶ Stefan Sonntagbauer (2016: 119) señala el triunfo de la carne y una visualidad total que anula cualquier sentido, lo social y lo histórico, como característico del cine B de *horror*, que constituye un género desprestigiado.¹⁷ El *horror movie* se estableció al principio de los años 30 con el éxito hollywoodense de *Drácula* y *Frankenstein* (Gilon 2018: 116 s.), es decir, con dos adaptaciones filmicas de famosas novelas góticas. Pero solo en los años 80 el *horror movie* logró salir de la región del *low budget* (ibíd.: 137). En cuanto al cine argentino de terror, Esteban Prado y Lucio

10. Una excepción es el uso del término ‘horror’ en *Cazadores de ocasos* de Vedda (2021), pero supongo que ello tiene que ver con el hecho de que este académico es germanista. Su estudio marxista de algunos textos literarios argentinos coetáneos carece de una definición del ‘horror’ (o ‘terror’) y llega a usar ambos términos sin diferenciación alguna, incluso en una misma frase (ver, por ejemplo, p. 20).

11. S. v. ‘horror film’, en *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/horror-film>.

12. S. v. ‘Horrorfilm’, en Wahrig (1986).

13. S. v. ‘film d’horreur’, en Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/horreur/40405#162861>.

14. Ver las críticas que salieron en la prensa española sobre el filme de horror *La niña de la comunión* (2022) de Víctor García.

15. Ver la editorial de G. Q., 1-2-2020, <https://bit.ly/39LzwAi>.

16. Una mezcla de *slasher*, *splatter*, *scary* y *gore* es la película argentina *Cuando acecha la maldad* (2023) de Demián Rugna, promocionada en Argentina como película de ‘terror’.

17. En el caso de la literatura de horror sucede lo contrario: Sonntagbauer destaca positivamente lo siniestro, los vacíos y la primacía de una ausencia.

Ferrante (2020) reconstruyen un cambio luego de haber comenzado “a fines de los 90 como un fenómeno *under*” y paródico. Gracias a subsidios del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) en las primeras décadas del siglo XXI, “el cine fantástico, en general, y el de terror, en particular, sostuvieron un proceso de profesionalización e internacionalización”, término este último con el cual se refieren al hecho de que las películas estuvieron en la cartelera de los cines estadounidenses. En ambos medios, el terror se vinculaba y sigue vinculándose frecuentemente con la dictadura argentina.¹⁸

En vista de estas confusiones conceptuales, la distinción de Julian Hanich (2010: 109) entre dos formas de ‘horror’ fílmico –en adelante: ‘terror’–, el modo directo y el modo sugestivo, me parece muy clara y la forma sugestiva es además transferible a textos literarios:

Suggested horror relies on *intimidating imaginations* of violence and/or a monster evoked through verbal descriptions, sound effects or partial, blocked and withheld vision. [...] in direct horror the viewer primarily perceives a visibly and aurally present, horrific cinematic object to which he or she responds emotionally.

Mientras que el terror sugestivo activa la imaginación, el terror directo o horror recurre a técnicas que “aplastan” al espectador. En el cine, serían “the frantic camera movement,¹⁹ fast editing, accelerated *mise-en-scène*²⁰ and abundance of noise, screams and loud forward-driven music [in] escape scenes, chase scenes, rescue scenes or countdown scenes” (Hanich 2010: 204). No es posible transferir estas técnicas genuinamente fílmicas a la literatura, pero el horror directo, explícito, nada sutil, puede reconstruirse asimismo en ciertos textos literarios. El terror sugestivo, en cambio, recurre a lugares de indeterminación y omisiones y a ciertas estrategias narrativas lúdicas que activan la imaginación del receptor. En

18. Según la hipótesis de Mandolessi (2014: 152), “the terror that dominates the social body is rendered figurative by means of a maximum concentration of space which in literature [de los desaparecidos] is represented by the haunted house”, al contrario de la ausencia de la desaparición. Ver asimismo Gasparini (2020).

19. Se produce a través de “dollying, tracking, craning, panning, tilting, zooming, shaking and under-cranking of the *camera*” (Hanich 2010: 209).

20. La aceleración de la *mise-en-scène* surge por el movimiento de los personajes, que pueden correr, saltar, gesticular violentamente, esconderse, escapar, etcétera. Otros procedimientos mencionados por Hanich (2010: 209) son “clouds of steam or smoke, darting flames, muzzle flashes, flying sparks, blinking lights, alarm signals or lightning flashes”.

el cine hay varias técnicas específicas para crear estas indeterminaciones y omisiones, como, por ejemplo, imágenes borrosas, incompletas, el *cut-away* de la “cámara”, la acusmática,²¹ focalizaciones contradictorias, etcétera. Asimismo, destacan ambigüedades, incertidumbre, lugares de indeterminación y omisiones que caracterizan los textos literarios de terror. Algunas de estas técnicas forman parte de la estrategia engañosa, otras de la estrategia enigmatizante, por lo que puede concluirse que el terror sugestivo trabaja con las estrategias de la narración perturbadora. Ambas formas de terror tienen lugar en el *hic et nunc*,²² pero el impacto del terror sugestivo es mayor que el del terror directo (ibíd.: 116).

Desde el punto de vista ideológico, hay atribuciones diametralmente opuestas a la literatura y al cine de terror: según Stefan Sonntagbauer (2016), se trata de una estética transgresiva que coincide con una ideología subversiva; según Noël Carroll (1990: 199), por el contrario, “the horror story can be conceptualized as a symbolic defense of a culture’s standards of normality; the genre employs the abnormal, only for the purpose of showing it vanquished by the forces of the normal”. Las narrativas de terror tendrían entonces una función restauradora comparable a la de los dramas de honor del Siglo de Oro. Particularmente, no adhiero a ninguna de estas dos posiciones extremas: muchos textos literarios y fílmicos de terror cuestionan críticamente el estado social, pero considero que es exagerado calificarlo como subversión. Por otro lado, hay que señalar que las narrativas de terror no terminan invariablemente con la restauración del orden, sino que, al contrario, el efecto terrorífico reside mayoritariamente en el hecho de que estos textos carecen de un final feliz o de un final a secas. Lo siniestro, lo monstruoso, el misterio horrible, etcétera, persisten entonces, lo que significa que pueden reaparecer en cualquier momento.

La violencia produce miedo de padecerla, y el miedo es contagioso, “puede llegar a generalizarse como un sentimiento compartido por un

21. La acusmática designa un sonido diegético cuya fuente visual no es visible, es decir que es *off screen*.

22. Para las formas de miedo que no tienen lugar en el presente ficticio y espacial, Hanich (2010: 109) introduce las nociones *dread* y *terror*. Sus explicaciones revelan que tampoco son transferibles a la literatura, puesto que el lector carece del *embodiment* que puede producirse en el espectador: “Dread is defined by an experience of *immobility* and *dead silence*, whereas terror puts the viewer into a state of *acceleration* and *agitation*” (212). Su distinción se basa en diferencias narrativas y formales e indica que las categorías pueden traslaparse (217).

grupo de individuos, una sociedad, o la totalidad de los ciudadanos de una nación” (Rozotto 2018: vii). El miedo puede producirse tanto a nivel social, colectivo como a nivel personal, individual.²³

Según estas definiciones, tanto la literatura como el cine son idóneos para expresar y producir miedo: Rosa Díez Cobo (2016: 209) define la literatura de terror como “expresión literaria vinculada con la instalación del miedo, a menudo extremo, debido a causas sobrenaturales de carácter pavoroso, en los protagonistas de la narración y también, por extensión, en el propio lector”.²⁴ No sigo la vinculación implícita que hace Díez Cobo de la literatura de terror con lo fantástico, como tampoco lo hace Mariana Enríquez (2009) al referirse al subgénero del cuento de horror actual en una breve reseña de los cuentos reunidos en el volumen *Un dios demasiado pequeño*, de Juan José Burzi: “[L]o sobrenatural ya no está tan presente: es este un horror visceral, exuberante en su alcance, pero que maneja elementos realistas”. El segundo aspecto de la literatura de terror mencionado por Díez Cobo, según el cual el efecto terrorífico se refiere tanto a los personajes como al lector (implícito), me parece productivo y demuestra que la provocación de la angustia o del miedo es intencional y recurrente. De ahí que el miedo sea asimismo una forma dramática importante en el cine: “[L]e cinéma, art du hors-champ et du non-montré, a développé particulièrement le ressort de la crainte, sous la forme de la peur [...]: ce qu’ on ne voit pas inspire beaucoup plus la peur que ce que l’on voit” (Chion 1985: 118). Borges lo sabía: en “There are more things” (en *El libro de arena*), el narrador autodiegético entra al final en medio de la noche en una casa de tipo *haunted house*, sube al primer piso, ve con “repulsión y terror” cosas raras, y decide bajar antes de que el habitante volviera: “Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos” (65). El lector implícito comparte la sensación de terror del protagonista, y este

23. Ramírez (2022: 13) señala que “también aquellos que actúan como victimarios y agentes del terror se ven asaltados por esta emoción” y que “si en uno de los extremos el miedo genera parálisis e impotencia, en el otro lado empuja a la agresión”.

24. De hecho, Lovecraft había señalado ya en 1927 que “the true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present”.

efecto terrorífico mencionado por Lovecraft aumenta porque el narrador no cuenta lo que vio.²⁵

Sobre este trasfondo, parece contraintuitivo asociar lo fantástico con el humor, pero todo un número especial de la revista *Brumal* se dedica a ello. La coordinadora Anna Boccuti (2018: 9) señala en su estudio introductorio los procedimientos y modalidades del humor, como “ironía, sátira, parodia, grotesco [y] absurdo”, que “no son humorísticos de por sí; como se sabe, la ironía sin humor puede fácilmente derivar en el sarcasmo y lo absurdo convertirse en pesadilla”. Efectivamente, lo grotesco puede causar risa, pero asimismo horror, eso depende tanto del texto como de cada lector individual.²⁶ Al provocar risa, el humor tiene un efecto contrario al del terror y de lo fantástico, que provocan miedo. Pero Boccuti concluye sorprendentemente:

Responsable de la genérica percepción de lo fantástico y del humor como modos antagónicos serían por lo tanto también los opuestos efectos/afectos que desencadenan en el lector. Y, sin embargo, la risa y el miedo pueden y deben ser entendidos como reacciones antitéticas a una misma acción: el cuestionamiento del orden inmutable de la realidad y de las categorías que la organizan. (11)

No veo, empero, que el humor cuestione el orden de la realidad, y tampoco que lo fantástico pueda concebirse como un “intento de crítica y redefinición de lo real” (11), ni que ambos modos instalen la paradoja (11). Para Boccuti, “inquietud y risa representan [...] dos efectos especulares, resultado de una misma estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacerlo dudar de sus convicciones sobre el mundo conocido ora mostrando su lado más oscuro, ora iluminando sus facetas más ridículas” (12).

En los siguientes análisis de textos literarios y filmicos, la asociación de lo fantástico con el humor no aparece sino una vez y comprueba mi

25. En esto “There are more things” se distingue de los textos de Lovecraft, al que Borges dedica este relato, puesto que los narradores de Lovecraft describen lo terrorífico detalladamente.

26. Personalmente me es imposible aterrorizarme con una novela como *Gótico*, de Silvia Moreno-García (2021), que trabaja con todos los tópicos del género –una casa encantada, un secreto familiar, hombres demonizados, transmigración, deseo prohibido, etcétera–, pero el éxito y los elogios reproducidos en la contratapa indican que otros lectores y sobre todo lectoras le encuentran el típico gusto del *eerie* (ver *infra*).

hipótesis de que lo fantástico no congenia con la comicidad.²⁷ Laura Cilento (2018: 212) destaca asimismo la “disparidad entre [...] lo fantástico [y el] humor”, en este caso negro, en el siguiente retrato de Julio Cortázar disfrazado de vampiro: «Su traje negro, los colmillos y las uñas pintadas de negro causan más gracia que miedo».



Figura 1. Julio Cortázar.

De modo más general, puede deducirse que la comicidad tampoco es compatible con el terror, puesto que la risa destruye el efecto terrorífico. Un ejemplo de ello se ve en el cuento “Entre las sogas”, de Ana Lanfranconi: con una focalización interna en un carnicero, el narrador heteroextradieгético relata cómo este mata despiadadamente al perro de una vecina anciana porque le molestan los sonidos guturales y estridentes “de perro asmático o atragantado” (2023: 6). En la noche, escucha a su vecina llorar. “En seguida escuchó los sonidos guturales, el silbido estridente, como de perro asmático o atragantado” (9). Este final irónico destruye el efecto de pavor que el cercenamiento de la cabeza del pobre perro le ha causado al lector implícito.

27. Ver el análisis de la película española de terror *La habitación del niño* (2006), de Álex de la Iglesia, en el cap. 4, 3.

2. Afectos y emociones

THE OLDEST and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.

H. P. Lovecraft: “Supernatural horror in literature”

Sean de horror o de terror, las narrativas del corpus presente provocan espanto, miedo, pavor, asco, incertidumbre o perturbación, es decir, ciertos afectos y emociones que caracterizan estas ficciones, como ya lo señaló Lovecraft (1927): “[W]e must judge a weird tale not by the author’s intent, or by the mere mechanics of the plot; but by the emotional level which it attains at its least mundane point”. Y continúa explicando: “The one test of the really weird is simply this –whether or not there be excited in the reader a profound sense of dread, and of contact with unknown spheres and powers”.

Carroll (1990: 8) analiza en su estudio filosófico-cognitivista sobre el *horror movie*²⁸ dos paradojas: “1) how can anyone be frightened by what they know does not exist, and 2) why would anyone ever be interested in horror, since being horrified is so unpleasant?”. Si bien el planteo resulta atinado, no logra contestar convincentemente ninguna de las dos preguntas,²⁹ por lo que adhiero al enfoque fenomenológico de Hanich (2010), quien analiza las emociones de los espectadores en “horror films and thrillers”. Hanich arguye convincentemente en contra de la catarsis,

28. Repito que en este estudio sería “cine de terror”, pero como cito publicaciones inglesas y alemanas que acuden a la noción de horror lo reproduzco, poniendo el término en cursivas o entre comillas para señalar esta diferencia. Por otro lado, Carroll mismo distingue entre ‘horror’ y ‘terror’: “Correlating horror with the presence of monsters gives us a neat way of distinguishing it from terror, especially of the sort rooted in tales of abnormal psychologies” (Carroll 1990: 15). La cita revela que Carroll limita el ‘horror’ a la presentación de un monstruo peligroso y asqueroso –una noción estática del género criticada por Moldenhauer (2016: 22s.)–.

29. “First, by arguing that the viewer’s main pleasure derives from the *satisfaction of cognitive interest* in the impossible being of the monster and the fascination of the narrative’s gradual process of disclosing, discovering and proofing the monster’s existence, Carroll overemphasizes the cognitive pleasure and thus overintellectualizes a rather somatic experience. Second [...] Carroll both denigrates the viewer’s emotional experience and situates pleasure outside of fear” (Hanich 2010: 4 s.).

partiendo de la premisa de que el espectador de estos films va al cine “not in order to *get rid* of [his] emotions, but precisely to experience the lived-body transformations that are characteristic of being emotional [...] We often leave the cinema agitated, angry, aroused or afraid. Far from condemning these experiences as an unpleasant turmoil, we frequently consider those films the best” (9 ss.).³⁰

No es fácil distinguir entre afectos y emociones. Refiriéndose a Melissa Gregg y Gregory Seigworth (*The Affect Theory Reader*, 2010), Mandolessi (2014: 160 s.) propone la siguiente definición:

Affect is not synonymous with sentiment o emotion [...] it transcends subjectivity: it does not presuppose a subject that is at the centre [...] to speak about the affect of terror or the affect exuded by absence does not imply that a subject is terrorised or experiences loss on a private level: rather it refers to forces and intensities that traverse bodies without necessarily emerging from them.

Puede concluirse que el afecto es una experiencia pasiva o una reacción emocional intensa.³¹ Desde el enfoque sociológico y filosófico de Jan Slaby y Christian von Scheve (2019), las emociones son un componente integral de una dinámica afectiva. Ellos resaltan el papel importante de la *affectivity*: “Without affectivity, nothing resembling real-life evaluation and decision-making would be possible at either the individual or the collective level” (4). El término castellano ‘afectividad’ no puede equipararse sin problemas con el hiperónimo inglés, ya que se refiere en su primera acepción a la empatía, “cualidad de afectivo”.³² La segunda

30. El concepto de “normalismo” apunta también en esta dirección: Parr (2013: 5 y 12) señala que la literatura y el cine amplían los límites de normalidad en la sociedad. Porque las narrativas de ficción tienen la posibilidad de romper con los conceptos de normalidad, desplazando el espectro de la normalidad y con ello los límites entre lo “normal” y lo “anormal”. La literatura y el cine utilizan ese margen para plantear nuevas emociones frente a la tendencia de la cómoda normalidad y el aburrimiento. Las ficciones de terror, podríamos concluir, ahondan en lo “insoportable”, en lo abyecto (ver cap. 1, 4) y transgreden aquellas fronteras que regulan las sociedades normalistas.

31. Para Mandolessi (2014: 161), “the affectivities of terror or the absence that such spaces conjure up are political”. Esta definición está en la línea de Rancière (en *El malestar en la estética*, 2011), quien distingue asimismo entre terror y horror: “En materia de política el trauma toma el nombre de Terror” (Goicochea 2018: 1, n. 2).

32. Moldenhauer (2016: 120 ss.) distingue entre ‘simpatía’ con respecto a un personaje filmico, que se basa en la información que el espectador adquiere a lo largo del filme, y

acepción, en cambio, apunta al hiperónimo en el sentido de “conjunto de sentimientos, emociones y pasiones de una persona” (*DRAE.*, s. v. ‘afectividad’). El término ‘emoción’ tiene por consiguiente una significación más restringida: “[A]lteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática” (*DRAE*, s. v. ‘emoción’). Los afectos son reacciones emocionales, corporalmente perceptibles, que surgen debido a ciertos estímulos. Moldenhauer (2016: 122 ss.) destaca varios procedimientos fílmicos –que corresponden a lo que Meike Uhrig llama “afectos perceptivos” (ver *infra*)– que evocan o refuerzan la empatía del espectador; los más conocidos son el *close-up* y la música intra o extradiegética concordante.³³ Solo si el espectador logra la inmersión en el mundo ficcional, la película puede desplegar su efecto emocional (Uhrig 2015: 35 y 51).³⁴ Moldenhauer (2016: 129) se refiere a aquellos afectos del espectador que no tienen que ver con los personajes, sino con la película misma como objeto [estético], como “emoción artefactual”, sin mencionar que se trata de una noción introducida por Ed Tan (1996).³⁵

Gunia (2018: 166) introduce la noción de “horizonte de expectativas afectivas”, que se construye por un género determinado o por cierta información paratextual. Los afectos producidos por obras ficcionales pueden ser experimentados de modo psíquico o físico (ibíd.: 167), aunque reduciría fuertes reacciones físicas de susto, miedo, etcétera, a la recepción de una obra fílmica.³⁶

‘empatía’, que designa una cercanía que se basa en reacciones espontáneas, miméticas del espectador con respecto a expresiones corporales, la mímica y la voz de los personajes.

33. Una música discordante, por el contrario, que acompaña por ejemplo una escena melancólica con una música militar, produciría otros efectos que impiden la reacción empática del espectador (Moldenhauer 2016: 123).

34. Uhrig (2015: 48ss.) distingue entre *afectos perceptivos*, que se generan a través de imágenes y sonidos, *emociones diegéticas*, con las que designa el efecto emocional de ciertas tramas, *emociones temáticas*, que surgen cuando aparecen ciertos símbolos y motivos, y *emociones comunicativas*, que son una suerte de meta-emoción que se produce cuando el espectador reflexiona sobre el artefacto, los actores, el director, etcétera.

35. Hillebrandt (2011: 128-136) señala la dificultad de especificar aquellos rasgos textuales que pueden desencadenar reacciones emocionales y duda de que los métodos de análisis principalmente textuales puedan hacer justicia al fenómeno de la emoción artefactual. Esto requeriría realizar reconstrucciones de gran alcance de los contextos culturales y de las constantes psicológicas de la recepción, que actualmente no están disponibles.

36. Supongo que la mayor reacción afectiva y corporal que provoca un filme –como el *startle effect*, que hace saltar al espectador de su asiento– se debe al uso de signos

En cuanto al vínculo del miedo con la literatura fantástica –que se concibe aquí como una vertiente de las narrativas de terror, la de la enigmatación–, Tzvetan Todorov (1974: 31) apunta lacónicamente: “[S]i la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir [...] que el género de una obra depende[ría] de la sangre fría de su lector”, y concluye: “[E]l temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias”.³⁷ Adhiero a esta posición de Todorov que llevó a Jaime Alazraki (1990: 26) a introducir el término ‘neofantástico’ para referirse a cuentos fantásticos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Franz Kafka que “no se proponen asaltarnos algún miedo o terror”.³⁸ Miriam López Santos (2010) arguye que lo fantástico no procede de la literatura gótica porque “si lo gótico exige el miedo, no así lo fantástico”. Carrera Garrido (2018: 9) señala que incluso “la presencia de seres o eventos irreales [...] puede llegar a mermar la efectividad del relato, su facultad de causar desasosiego”. David Roas (2011: 94-107), el crítico “que más ha impulsado la asociación miedo-fantástico” (Brescia 2020a: 138), distingue entre “miedo físico o emocional” y “miedo metafísico o intelectual”, y sostiene que el miedo “es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental” (Roas 2014: 17).³⁹ Mark Fisher (2018: 21) se sitúa entre ambas posiciones al clasificar a Lovecraft como “autor de terror” –cuya obra, no obstante, no provoca miedo–.⁴⁰ Jean Delumeau (1989: 31) distingue entre “el temor, el espanto, el pavor [y] el terror [que] pertenecen más bien al miedo”, y “la inquietud, la ansiedad, la melancolía” como pertenecientes a la angustia que caracteriza como un “sentimiento global de inseguridad. Por eso es

iconográficos, la transmisión sinestésica que apela simultáneamente a distintos sentidos y a la recepción colectiva en una oscura sala de cine.

37. Carrera Garrido (2018: 6) señala asimismo la compatibilidad, pero independencia entre lo fantástico y el miedo: “existen relatos inquietantes desprovistos de fuerzas ajenas al entendimiento, hay otros que, incorporándolas, no provocan reacciones –ni en la ficción ni fuera de ella– identificables con el horror, el pánico u otros conceptos afines”.

38. Toro y yo no adoptamos este concepto de lo neofantástico porque nos parece “difícil definir un cambio paradigmático decisivo entre la literatura fantástica y la neofantástica” (Schlickers 2017: 299). Además, Alazraki no toma en cuenta las estrategias narrativas.

39. Los cuentos del propio Roas reunidos en *Invasión* (2018) demuestran, empero, que la intención del autor implícito de provocar miedo fracasa.

40. Cortázar (1975: 149) se mofa de Lovecraft, autor muy citado por Mariana Enríquez: “Lovecraft, cuyo prestigio me ha dejado siempre perplejo [...] [L]a técnica de Lovecraft es primaria: antes de desatar los acontecimientos sobrenaturales o fantásticos, procede a levantar lentamente el telón sobre una repetida y monótona serie de paisajes ominosos”.

más difícil de soportar que el miedo”.⁴¹ Los análisis revelarán si el terror directo/horror va de la mano con el miedo físico y el terror sugestivo con la angustia o el desasosiego, que correspondería al miedo metafísico de Roas. Más importante que esta correlación me parece el mencionado efecto terrorífico, que Miguel Carrera Garrido (2018: 18) caracteriza muy acertadamente con relación a un cuento de Félix J. Palma: “[E]l receptor se siente removido, cuestionado en sus convicciones; mas no en las ontológicas, sino en aquellas que sostienen pilares como el bien, el mal, la familia o el amor”. Y continúa:

A la exploración de lo oculto allende los pliegues de la realidad opone el terror la inmersión en los males, horrores y amenazas que laten bajo el concepto de normalidad [...] Aquello que no puede faltar es la voluntad de causar desasosiego; de dejar, tanto en los protagonistas como en nosotros, lectores o espectadores, la sensación de que algo no marcha como debería; de que el universo no es tan ordenado, puro o inocente como creíamos... y que no hay nada que podamos hacer al respecto. (18)

Además, hay que distinguir entre afectos que se refieren al mundo ficcional mostrado o narrado y la emoción artefactual (ver *supra*), que se refiere a la modelización estética de una obra literaria o fílmica y que se conoce desde la antigüedad.⁴² De ahí que se analicen en adelante los mecanismos que generan afectos a nivel de la ficción y a nivel del discurso, guiados por la hipótesis de que el razonamiento hace perder la intensidad de los afectos.⁴³

41. Kevin S. LaBar (2016: 75) se pronuncia de modo parecido: define el miedo (*fear*) como una reacción defensiva para proteger el propio cuerpo frente a un peligro inminente y que se desencadena por algo concreto; la ansiedad o angustia (*anxiety*) es un estado de malestar que se dirige más hacia un resultado futuro, incierto o imprevisible. La ansiedad suele desencadenarse por acontecimientos indeterminados y dura más tiempo que el miedo. La emoción del miedo prepara el cuerpo para enfrentarse a la amenaza. Si el miedo no se gestiona, puede convertirse en ansiedad.

42. En la retórica, la *peroratio* y ciertos argumentos suscitan los afectos del receptor y provocan así compasión, indignación, etcétera.

43. Barceló (2008: 35) concluye parecidamente con respecto a la literatura fantástica: “[D]esde el momento en que un narrador decide hacernos ver la lógica del monstruo, del fenómeno, nuestra capacidad de identificación se pone en marcha y el terror se convierte en algo intelectualizable, por tanto, comprensible, y, por tanto, la intensidad del horror se rebaja”.

3. Red conceptual de las narrativas de terror: *das Unheimliche*, lo raro y lo espeluznante, lo gótico y lo fantástico

No hay libro perdurable que no incluya lo sobrenatural.

Jorge Luis Borges: “El Martín Fierro”

Una noción clave que aparece en los estudios sobre las narrativas de terror y de lo fantástico es *das Unheimliche* (lo siniestro o lo ominoso), concebido por Sigmund Freud en 1919 en una colección homónima de ensayos. Freud (1919: 80), quien no recurre ni al término ‘horror’ ni al de ‘terror’, vincula *das Unheimliche* con la ficción en la que lo siniestro es más fértil que en la vida real y donde existen más posibilidades para suscitar efectos lúgubres. Por otro lado, basa lo ominoso en fenómenos psíquicos, por ejemplo, en complejos reprimidos (ibíd.: 83). *Das Unheimliche* tiene que ver con el *Heim*, el hogar o la casa, y se refiere al miedo a algo que había sido familiar, pero que ya no lo es, sea porque esté escondido, sea que esté reprimido. Moldenhauer (2016: 16) apunta que lo familiar reprimido al que se refiere Freud siempre tiene connotaciones sexuales.

Los motivos típicos de lo *Unheimliches* son la casa encantada (*the haunted house*)⁴⁴ y el doble, que termina enloqueciendo al “yo” por haber ocupado su lugar, adoptando su identidad (Freud 1919: 62); el niño cambiado o el *changeling* sería una variante más moderna de este motivo del doble (ver Sanchiz 2020). Para que lo siniestro se produzca debe existir cierta inseguridad intelectual, ambigüedad o indeterminación, elementos que ya señalé como típicos para el terror sugestivo (ver *supra*).⁴⁵ Esto distingue lo siniestro de la zozobra, la “inquietud, aflicción y congoja del ánimo, que no deja sosegar, o por el riesgo que amenaza, o por el mal que ya se padece”, pero que refiere también a un “estado del

44. La casa encantada es un tópico desde el primer representante de la *gothic fiction*, *The castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, y sigue siéndolo en el cine español de horror del último cuarto de siglo, ver *The others* (2001) de Alejandro Amenábar, *Darkness* (2002) de Jaume Balagueró (ver cap. 4, 3), *La habitación del niño* (2006) de Álex de la Iglesia, *Aparecidos* (2007) de Paco Cabezas (ver cap. 4, 3) y *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona.

45. Freud (1919: 72) menciona otros elementos menos convincentes que convierten lo miedoso en lo siniestro, entre ellos el animismo, la magia, la relación con la muerte, la repetición no intencionada y el complejo de castración. Fisher (2018: 10 s.) critica que “la resolución definitiva que Freud da al enigma de lo *unheimlich* –su afirmación de que se puede reducir al complejo de castración– es [...] decepcionante”.

mar o del viento que constituye una amenaza para la navegación” (*DRAE*, s. v. ‘zozobra’). Freud se concentra en los contenidos sin tomar en cuenta los modos de narrar que producen inquietud, como, por ejemplo, ciertas indeterminaciones.

Otras categorías con relación al estudio de narrativas fantásticas y de terror son lo “raro” o lo “extraño” (*weird*) y lo “espeluznante” (*erie*), conceptualizadas por Mark Fisher, quien parte de lo *Unheimliches* de Freud: “[S]e encuentran en las fronteras de géneros como el terror y la ciencia ficción [...] y tienen en común [...] cierta preocupación por lo extraño. Lo extraño; no lo terrorífico” (Fisher 2018: 9 s.). De modo parecido, María Bradford (2019: 49) apunta que en la literatura fantástica actual “la transgresión propia del fantástico mantiene el recurso a lo inusitado pero ya no toma la forma de la criatura extraña sino es ahora la *posibilidad de algo terrible*”. Y precisa que la cotidianidad está “transformada por un vacío repentino, «algo» que debería estar y no está o, por el contrario, un elemento, un gesto, una presencia en el lugar equivocado” (37). Con ello apunta a una idea de Fisher, que no cita, según el cual lo raro “se constituye por una presencia –la presencia de lo que no encaja–”,⁴⁶ “en cambio, lo espeluznante, se constituye por una *falta de ausencia* o por una *falta de presencia*. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo” (Fisher 2018: 75). “Lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece” (76), y se halla “con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano” (13). Mientras lo *Unheimliches* “se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar” (11), lo raro y lo espeluznante echan una luz al interior desde el exterior. Comparten con lo *Unheimliches* ser “sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser [...] no llegan a ser géneros” (11).⁴⁷

46. López Arriaga (2023: 80) precisa que “en la narrativa de lo extraño [...] las leyes de la realidad y la naturaleza quedan intactas y es posible una explicación lógica [...] la retórica de lo extraño no implica un desavío a la razón, pero sí las condiciones para desatar la reacción de miedo [que tiene en común con lo fantástico], de ahí que recupere características estructurales como la ambigüedad, la incertidumbre o la omisión”.

47. Bongers (2023) matiza que los dos términos de Fisher, “a la manera de un reflejo espectral, no se diferencian de forma tajante [...] más bien se complementan, se cruzan y se superponen, y son sintomáticos de una experiencia estética que podemos asociar a una época dominada por el criptofascismo”, noción de Adorno que “apunta a una estructura inconsciente y no deliberadamente encubridora del impulso fascista [...] Como la raíz

Vale la pena abrir un paréntesis para aclarar si las narrativas de terror son géneros o si son modos narrativos. Uso con Claudia Pinkas (2010: 90 ss.) este término proveniente del inglés *–mode of narration–* porque es más neutro y extenso que el término *Schreibweise* (“modo escritural”), introducido por Klaus Hempfer en 1973. El modo narrativo del terror es un principio estructural narrativo que se encuentra en textos de distintas épocas históricas, medios y tradiciones genéricas, y puede combinarse con otros modos como, por ejemplo, el fantástico, y con ciertos géneros, como la literatura gótica.

Para Ricardo Piglia (2012: 10), en cambio, las narrativas de terror constituyen un género, la forma “más devaluada y más activa de la cultura actual. La dificultad de fijar con claridad sus límites es una prueba de que no ha sido aún legitimada por la crítica académica”. Es llamativo que Piglia arguya inversamente al libro posteriormente aparecido de Fisher, distinguiendo entre novelas y relatos que se ligan “en su origen al gótico (que fue canibalizado por el psicoanálisis, según la sarcástica sentencia de Leslie Fiedler)⁴⁸ y a una tradición *gore* de la literatura fantástica en lengua inglesa, la narrativa conocida en Estados Unidos como ficción *weird* trabaja con el horror y lo sobrenatural” (10).⁴⁹ Según Fisher (2018: 96), por el contrario, lo *weird* y lo *erie* son modos, no géneros, como lo serían lo fantástico, la ciencia ficción o los “géneros de terror de historias con fantasmas” como *Shining* (ver cap. 4, 3). El escritor Martínez Biurrun (2019: 191) concibe la ficción de *horror* –que él mismo produce también– como definida “por el efecto que produce, y no tanto por sus argumentos”, y concluye: “Esta característica l[a] convierte en un género transversal: puede contaminar a todos los demás géneros: se puede suscitar terror dentro de un drama, dentro de una novela histórica, dentro de la ciencia ficción, etcétera”. Yo diría que esta conclusión es un argumento a favor del modo y en contra del género. En vista de las definiciones laxas y poco

griega del término *cripto* evidencia, está asociado a lo oculto, escondido, secreto”. Bongers analiza en su excelente contribución dos películas chilenas que tratan de extorturadores de la dictadura, revelando que el criptofascismo es un “fenómeno espeluznante, porque genera una ausencia siniestra: no hay nada donde debiera haber algo; se produce un ocultamiento que esconde algo amenazante. El concepto indica una latencia de terror y violencia que se ha globalizado”.

48. Todorov (1974: 127) argumenta inversamente que “el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica”.

49. Según Sanchiz y Bizzarri (2020), el *weird* es un género surgido de los *pulps* en la década de 1920 en el que confluyen géneros especulativos como la ciencia ficción, el *slipstream* y el horror sobrenatural.

sistematizadas en cuanto a la cuestión del género y de la gran variedad del corpus de este estudio, concibo las ficciones de terror como modo narrativo transmedial y transhistórico,⁵⁰ que convierte lo irrepresentable del horror, pavor, perturbación, *suspense*, etcétera, en una experiencia estética para el lector.

La gran mayoría de los críticos deriva de hecho las narrativas de terror de la literatura gótica, género que se fundó con la novela *The Castle of Otranto*⁵¹ (1764) de Horace Walpole y cuyo representante más citado es Howard Phillips Lovecraft. Los rasgos del género gótico se refieren a cierta ubicación típica de la trama que “usually takes place [...] in an antiquated [...] space – be it a castle [...] a subterranean crypt; within are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters; the hauntings frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters” (Hogle 2002: 2).⁵²

Temáticamente, la literatura gótica “versa sobre locura, histeria, ilusiones y en general, estados mentales alterados” y contiene una “alta carga gráfica de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos” (González Grueso 2017: 35, citando a Hurley).⁵³ Son “textos populares, historias

50. José Amícola (2003: 29 s.) llegó a la misma conclusión en cuanto a la literatura gótica que se propagó en diferentes géneros (narrativo, lírico, ensayístico, teatral): “[L]o gótico, a secas, debería ser considerado «un modo» que se puede encabalar en múltiples géneros literarios”.

51. El término de lo gótico se consolidó a través del subtítulo de esta novela que Walpole añadió en la segunda edición: “Una historia gótica” (ver Mavridis 2017: 337). La “primera edición pretendía ser una traducción basada en un manuscrito impreso en Nápoles en 1529 y recientemente redescubierto en la biblioteca de ‘una antigua familia católica en el norte de Inglaterra’” (<https://bit.ly/3vjskl1>). La inverosímil historia truculenta está situada en la Italia medieval y trata de un usurpador que decide casarse con Isabel, la novia de su hijo, quien muere de manera sobrenatural aplastado por un casco el día de la boda. Después de muchos vaivenes, el verdadero dueño del castillo se casa con Isabel. Bioy Casares (1977: 4, n. 2) menciona el género negativamente en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*: “*The Castle of Otranto* debe ser considerado precursor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto”. No sorprende que esta antología no incluya relatos góticos.

52. César Aira (2018: 7 s.) se mofa en su novela *Prins* de estos tópicos de la literatura gótica que su personaje conoce al dedillo, puesto que es una suerte de reencarnación de los representantes más famosos, como Walpole, Radcliffe y Lovecraft.

53. Dabove (2020: 11 s.) señala que “el tema del gótico en relación a los nazis en y fuera del poder ha sido un rico campo de labor literario y cinematográfico”, pero sus ejemplos no resultan los más adecuados para argumentar esta tesis: *La maestra rural* de Lamberti carece de nazis (ver cap. 4, 1), *The boys from Brazil* y la novela *Wakolda* de Lucía Puenzo carecen de lo gótico (ver los análisis respectivos en Schlickers 2021).

sensacionalistas y de *suspense*, [emplean] fenómenos sobrenaturales” (González Grueso 2017: 34). Feiling (1997) distingue cuatro períodos del género en la literatura inglesa: la novela gótica (Walpole), el terror burgués (Poe, Blackwood), el terror fantástico (Lovecraft,⁵⁴ Tolkien) y el terror “cinematográfico” (King). Vale añadir que destacan muchas mujeres entre los autores de la literatura gótica: Lovecraft (1927) menciona obras de Clara Reeves, Sophia Lee, Ann Radcliffe, Mary Shelley y otras.

Aplicando estas definiciones al corpus de este estudio, no me parece convincente que las narrativas de terror procedan de la literatura gótica inglesa, aunque una de las autoras argentinas más destacadas, Mariana Enríquez, sea apodada por periodistas y críticos como “la reina del realismo gótico”.⁵⁵ Lo que la une, empero, con *Melmoth the wanderer* (1820) de Charles Maturin, uno de los representantes de la literatura gótica citado por Lovecraft, es la característica de que se trata de “the work of one capable of shuddering himself” (Lovecraft 2020).⁵⁶

María Spada y Jusara Sloomans (2023) reconocen en la literatura argentina actual una “gotización” del espacio al que se refiere con una especificación de la región: “gótico pampeano” (Diego Muzzio, Vicky García), “gótico litoraleño” (Selva Almada), “gótico chaqueño” (Mariano Quirós)⁵⁷ o “gótico de terror gringo” (Belén Sigot). Al contrario de la literatura gótica de origen anglosajón, en el “neogótico” no hay *haunted houses*, sino una “naturaleza vuelta extraña” (Spada y Sloomans 2023), como en la *nouvelle* de Belén Sigot *Vacas* (2021) (que ellas estudian en particular), donde las vacas muertas no se descomponen, por ejemplo. En otros casos, puede añadirse, destaca el campo como *locus funestus*, un

54. Invariablemente mal escrito como “Lovercraft”.

55. Fabiana Scherer la calificó con este oxímoron en *La Nación* (19-1-2020, <https://bit.ly/3RFTIny>). Otros críticos se refieren al “nuevo gótico”, sin especificar, empero, los rasgos característicos de este.

56. Carlos Gamerro contó en el congreso “Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes”, que se celebró entre el 19 y el 22 de septiembre de 2022 en Jerusalén, organizado por Ruth Fine, Inke Gunia y por mí, que Mariana Enríquez cree realmente en lo sobrenatural. Aunque es solo una anécdota, explica un poco el pavor que logra generar en varios relatos suyos.

57. Esta *gotización* “se manifiesta en *Las esferas invisibles* (2015) de Diego Muzzio, *Las bestias* (2019) de Vicky García, *El viento que arrasa* (2012) y *No es un río* (2020) de Selva Almada y *Una casa junto al tragadero* (2017) de Mariano Quirós, por mencionar algunas” (Spada y Sloomans 2023). Además, existe otra variante literaria, el “gótico andino”, representado por la autora ecuatoriana Mónica Ojeda, que aborda el miedo y lo sobrenatural situando las tramas en los paisajes andinos y evocando mitos y símbolos autóctonos (ver cap. 4, 4.5).

buen ejemplo de ello serían los relatos reunidos bajo el título *Las bestias* (2021) de Vicky García. Estos relatos, que se ubican en la tradición de la literatura gauchesca, se vinculan entre sí por los personajes de la pampa e impresionan y atrapan por el salvajismo, la brutalidad, lo bestial que son los hombres y las mujeres, que son tantos y tan rudimentariamente caracterizados que el lector implícito apenas puede distinguirlos.

De modo más general, la literatura neogótica argentina:

Reelabora los tópicos de la ruralidad en clave de terror gótico, [y] recupera algunas de las características del gótico tradicional –personajes que se mueven en un ambiente donde lo cotidiano se vuelve extraño–, para producir historias de clima ominoso que vehiculizan la crítica social y muestran su afán por develar miedos y terrores contemporáneos: la supremacía machista, el femicidio, el infanticidio, los diversos sistemas de exclusión, las poblaciones descartables, la destrucción del mundo natural y la memoria dolorosa de la última dictadura argentina. (Spada y Sloomans 2023)

¿Cómo modelar la relación entre lo gótico y lo fantástico? Según María Negroni (2015: 157), el cuento fantástico latinoamericano deriva de la literatura gótica. Negroni atribuye a ambas literaturas cierta resistencia a la razón y el sentido común, lo que se explica con respecto a la literatura gótica por su fundación en la época de la Ilustración. No considera la otra cara de esta resistencia a la que apunta Hogle (2002: 14): “The hyperbolic *unreality*, even *surreality*, of gothic fiction, [has been] subject to parody and critique”. En el lado opuesto se encuentra Julio Cortázar (1975: 146, n. 1), quien reconoce que “los antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata son escasos y en general amorfos [...] Juana Manuela Gorriti [...] Holmberg, cuyos textos pasan sin exceso de genio por todas las variantes de lo gótico”, y que el fantástico rioplatense “va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y [...] la presencia de [lo] específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible” (145). Concluye, empero, que la literatura fantástica rioplatense es una superación de lo gótico (151), punto de vista al que adhiero asimismo:

Los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. Junto con Poe, autores como Stevenson, Mérimée, Meyrinck, etcétera, constituyen algunas de las numerosas asimilaciones sobre las cuales lo fantástico que nos es propio encontró un terreno que nada tiene

que ver con una literatura de nivel mucho más primario que sigue subyugando a autores y lectores de otras regiones. (151)

La literatura gótica es siempre fantástica, pero el modo fantástico (cfr. cap. 3, 1) no recurre siempre a lo gótico. La literatura gótica se caracteriza por lo sangrante o *gore*, que, por otro lado, tampoco pertenece exclusivamente a ella, como reconoce lacónicamente Luciano Lamberti: “Si vos pensás, *El matadero*, que inaugura la literatura argentina, es como el primer cuento completamente *gore* [...] O esas escenas del *Martín Fierro* donde los indios agarran un bebé del cordón umbilical y lo empiezan a revolear”.⁵⁸ Las narrativas de terror *gore* han encontrado su lugar en el campo literario argentino:⁵⁹ existen editoriales especializadas como Muerde Muertos; la editorial cordobesa Llanto de Mudo, que publica anualmente la antología de cuentos *Palp*; la editorial Thelema, que publica libros de autores independientes y autogestivos, y el grupo de escritores autodenominados La Abadía de Carfax, presidido por Marcelo di Marco, que ya publicó cuatro antologías de cuentos de terror con el sello PasoBorgo. Entre las editoriales especializadas se destaca la serie Pelos de Punta de la editorial Sigmar, que publicó hasta marzo de 2021 siete volúmenes de literatura de terror en los que hay muchos autores jóvenes y, hasta ese entonces, inéditos. En este estudio se incorporan pocos textos de horror *gore*, ya que son muy explícitos y poco sutiles.

Las narrativas de terror se alejan, por su parte, de las fantasías sobrenaturales y sangrientas. En el siglo XXI se destaca más bien un “verosímil fantástico que se funda en lo cotidiano”, como apunta Bueno (2021: 49) con respeto a una novela de Pablo de Santis, pero que puede transferirse a muchas narrativas de mi corpus transnacional-hispánico.⁶⁰ Carrera

58. <https://bit.ly/3rPfCIO>

59. Ver Julián Mocoroa y Martín Riano: “Escribir terror en Argentina”, s. f., <https://eterdigital.com.ar/escribir-terror-en-argentina/>.

60. La expresión suena algo rara, pero quisiera subrayar que el corpus incluye narrativas hispanoamericanas y españolas. Aunque el concepto de “nueva narrativa argentina” (Drucaroff 2011) tiene algunos puntos en común con los textos aquí analizados, “casi siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite al fantástico [...] otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura” (Drucaroff 2006: 2); el mundo ficcional “está agrietado por donde se lo mire, infiltrado con violencia por [...] la desmesura, las historias sin cerrar [...], los muertos vivos, los cuerpos dañados” (4); es un concepto restringido a la literatura argentina que surgió a partir de los años 90, que tenía pocos lectores (16) y que está marcada por la última dictadura argentina, por lo que solo sirve para los textos argentinos, que abundan, por otra parte, en este estudio.

Garrido (2018: 9 s.) apunta la necesidad de identificación con los seres ficcionales para que el terror surta efecto, explicando así la sustitución de “chupasangres, momias y licántropos” a “psicópatas, perturbados y otros seres perfectamente posibles”. El terror como método (ver *supra*) se acerca también cada vez más a narrativas realistas, como lo demuestran por ejemplo las novelas criminales de Carmen Mola (España, ver cap. 4, 4.5) o de Sergio Olguín (Argentina), que tocan temas horribles como tráfico de órganos, *snuff videos*, abusos sexuales, apuestas mortales con chicos, etcétera. Por otro lado, podemos argüir que las narrativas de terror se apropian de nuestro mundo cada día más distópico, paranoico, violento y tecnificado a través de un modo realista. De ahí que la ciencia ficción ya no pertenezca a un futuro lejano, improbable, sino que nos pisa más bien los talones.

Puede concluirse, entonces, que el panorama de las narrativas de terror es bastante amplio. Es por ello que mi tipología con cuatro vertientes distintas trata de ordenar este gran corpus heterogéneo según el criterio discursivo del uso de distintas estrategias narrativas, así como también según criterios temáticos en un capítulo aparte, titulado “Narrativas realistas de terror”. Es necesario aclarar que, además, inserto líneas de lectura transversales y señalo condensaciones de motivos y estrategias narrativas que transgreden el orden de los capítulos.

4. La fascinación de lo abyecto

Las narrativas de terror evocan fascinación, que es una mezcla de atracción, estupor y rechazo latente. Desde el siglo XIX se refiere a esta calidad emocional como fascinación (ver Baisch 2010: 141, n. 4). El retrato de Facundo Quiroga en el ensayo homónimo de Domingo F. Sarmiento refleja, por ejemplo, la fascinación por el mal que siente el autor *malgré lui*, ya que este caudillo encarna la barbarie de la pampa argentina que Sarmiento denuncia en *Facundo*:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! [...] en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina. (*Facundo*, 15 y 22)

Martin Baisch (2010: 145) advierte además que el término, derivado del latín *fascinare*, tiene la connotación negativa de “embrujar”. Este significado trasluce todavía en la tercera acepción del *DRAE*, “hacer mal de ojo”. La segunda acepción tiene un sentido metafórico positivo, “atraer irresistiblemente”, lo que se vincula estéticamente tanto con respecto a lo sublime como a lo feo y lo grotesco.

Esta ambivalencia de atracción y rechazo caracteriza asimismo “lo abyecto”, que abarca según Julia Kristeva (1982) fenómenos, objetos y sustancias que producen resistencia o asco. Hay que señalar que lo abyecto no se refiere directamente a los objetos que producen asco, sino a la relación que una persona tiene con ellos. Las arañas, por ejemplo, no son abyectas, sino el miedo o rechazo que producen en la persona que se topa con ellas. Esta reacción puede correlacionarse con la emoción cinética, que “Joyce entiende [como] aquella que nos mueve a un determinado curso de acción, a partir de las reacciones elementales de la atracción (moverse hacia, desear, poseer) y el rechazo (alejarse, experimentar repulsión, evitar)” (Gammero 2023). Postulo que lo abyecto es una parte inherente de las narrativas de terror,⁶¹ donde ejerce fascinación o morbo. De ahí que los personajes abyectos sean ambiguos: causan horror, pero tienen cierta aura que fascina a la vez. Muchas veces son concebidos como monstruos;⁶² pueden, pero no deben ser repugnantes, feos, malolientes, sucios o deformados. La abyección es más violenta que lo siniestro, ya que implica cierta transgresión del orden: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (Kristeva 1982: 4). Lo abyecto está en el *borderline*, es “inmoral, sinister, scheming, and shady” (4), por ello fascina y horroriza a la vez. Esta mezcla contradictoria entre

61. Kristeva (1982) reconstruye lo abyecto en ciertos textos literarios sin tomar en cuenta el modo de escritura o el género y llega a resultados asombrosos como también a otros poco convincentes, como en el caso de “El Aleph”.

62. López-Labourdette (2023: 30) señala asimismo “esa mezcla irresuelta de sentimientos opuestos”, “de rechazo y atracción –que se entrecruza con nociones como lo sublime o lo abyecto–” como características del monstruo. Boccuti (2020: 308 y 310) traza una relación entre el monstruo y la enfermedad de forma un tanto arbitraria, atribuyéndole a la última, además, una rara connotación positiva “como manifestación excepcional de alteridad y subversión ontológica radical”: “[E]l monstruo manifiesta una afinidad con la enfermedad. Esta también es expresión de una diferencia latente en el sujeto, tanto más inquietante cuanto más resistente a la domesticación mediante el tratamiento (como se ha demostrado, por ejemplo, en patologías todavía misteriosas y terribles como el Alzheimer o el cáncer)”.

lo fascinante y lo tremendo caracteriza asimismo el terror, que provoca los mismos efectos de atracción y rechazo en el lector implícito. Ya Aristóteles apuntó esta extraña fascinación de lo abyecto: “[A]unque los objetos mismos resulten penosos de ver nos deleitamos en contemplar en arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos” (*Poética*, cap. IV). Puede concluirse que el placer estético no debe equipararse con una emoción placentera –de hecho, en el caso de las ficciones de terror, las emociones que se generan pueden ser muy variadas, pero casi nunca son placenteras–.

Temáticamente, el terror y lo abyecto se representan por personajes y ciertos motivos recurrentes en las narrativas de este corpus. Un personaje típico es el monstruo, entendido aquí en un sentido mucho más amplio y sutil que en el estudio de Carroll (1990: 40), donde se concibe como ser sobrenatural: “[T]he monster is a being in violation of the natural order, where the perimeter of the natural order is determined by contemporary science”. Los monstruos modernos son violadores, asesinos, torturadores, pederastas, trepadores, prostitutas desalmadas, etcétera. Una variante del monstruo es la madre horrible, despiadada y cruel (“Tierra”, de Agustina Bazterrica; “Como el hámster en su ruedita”, de Virginia Gallardo; “Manuela das Fontes”, de Cristina Sánchez Andrade, cfr. cap. 4, 4.4, 4.5 y 4.6), o su contracara, la madre sobreprotectora, histérica (*Hija*, de Ana María Shua, cfr. cap. 4, 4.3; *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, cfr. cap. 4, 3). Análogamente se destruye el mito del padre feliz al introducir a un marido celoso que llegará posiblemente a matar a su bebé (“Pablo clavó un clavito”, de Mariana Enríquez, cfr. cap. 4, 1). Para completar el tercer ángulo de la familia, no faltan tampoco los hijos monstruos que se convierten en el siglo XXI en hijos “tarados” (“Muñeca” y Jeremías en *La maestra rural*, de Luciano Lamberti, cfr. cap. 4, 1; Lucas en *La Red Púrpura*, de Carmen Mola, cfr. cap. 4, 4.5; David en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, cfr. cap. 4, 3). González Dinamarca (2015: 89) demuestra en un análisis comparativo de esta novela de Schweblin y de la película *El orfanato*, de Bayona, que “los niños monstruosos materializan temores y fantasías de los adultos, reflejando de este modo sus propias culpas”.

Otro tema recurrente es el envenenamiento que produce dolores atroces: en *Me verás volver*, de Celso Lunghi (cfr. cap. 4), la hija envenena a la madrastra con yeso que le pone regularmente en la comida; en “Perro negro”, de Patricia Ratto (cfr. cap. 4, 4.6), una beata mata al perro de enfrente con vidrio molido que pone en bolas de carne picada; en “Tierra”, de Agustina Bazterrica, una niña repetidas veces violada por su padre lo mata con un veneno contra bichos (cfr. cap. 4, 4.3). Otro tema

que se repite es el de la aparición de un fantasma o de un doble, que se encuentra ya en “Tango de vuelta”, de Julio Cortázar, por ejemplo, en el recién mencionado relato “Pablo clavó un clavito”, de Mariana Enríquez, y en la novela *Me verás volver*, de Celso Lunghi, donde se anuncia ya desde el título (cfr. cap. 4, 1).

En las historias de vampiros la mordedura en el cuello se tiñe de erotismo y produce deseos sexuales en las víctimas (*Beber en rojo*, de Alberto Laiseca; *Los anticuarios*, de Pablo de Santis, cfr. cap. 4, 1; *La sed*, de Marina Yuszczuk). Aunque la novela hiperbólica de Laiseca forma una excepción, por lo general las narrativas de terror carecen de humor y de ironía (ver *supra*).⁶³

El siguiente capítulo presenta brevemente el principio combinatorio de las estrategias narrativas que constituyen una narración perturbadora.

63. Otra excepción sería el cuento ligeramente fantástico “Casa con muñecas”, de David Roas, donde un hombre se despierta en medio de la noche por una felatio increíblemente excitante hasta darse cuenta de que la autora del acto no es su amante, sino una de las muñecas horribles que guarda en su dormitorio. Después de algunos días decide volver, “una vez más. Solo una vez más” (51).

3. La narración perturbadora

El principio narrativo de la narración perturbadora consta de la combinación de recursos narrativos que pertenecen a tres estrategias, la engañosa, la paradójica y la enigmatizante:

La estrategia engañosa	La estrategia paradójica	La estrategia enigmatizante
Narración no fiable: giro, pistas falsas, mentiras, paralipsis/paralepsis, focalización/ocularización/auricularización falsa	Metalepsis, seudodiégesis, metamorfosis, bucle infinito y extraño, cintas de Möbius, <i>mise en abyme aporétique</i> , <i>mise en abyme à l'infini</i>	Indeterminación y/o ambigüedad (temporal o permanente) con respecto a realidad, espacio, temporalidad, causalidad, recursos de omisión, modo fantástico

Figura 2. La narración perturbadora.

En mi estudio (Schlickers 2017) (re)modelizo, sistematizo y ejemplifico detalladamente los recursos narrativos de cada una de estas estrategias. Para que un texto literario o fílmico pueda concebirse como narración perturbadora debe combinar recursos narrativos de dos o tres de estas estrategias lúdicas.

1. La estrategia enigmatizante

Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana.

Julio Cortázar

En las narrativas de terror domina la estrategia narrativa enigmatizante, dentro de la cual se ubica lo fantástico, lo que no se ha tomado todavía suficientemente en cuenta en los estudios sobre la literatura de terror que se concentran más bien en los orígenes de la literatura gótica (ver

supra).¹ Todorov (1974) define lo fantástico como *hésitation* (vacilación o irresolución) del personaje y/o del lector implícito que surge delante de dos realidades intraliterarias igualmente plausibles. Entonces, el lector [implícito] vacila si “se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien [si] el acontecimiento se produjo realmente [...] y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos” (Todorov 1974: 24).²

David Roas (2014: 11) subraya que una historia fantástica “debe desarrollarse en un espacio similar en su funcionamiento físico al que habita el lector”, lo que no es el caso con la categoría cercana, pero distinta, de lo maravilloso, como lo demuestran novelas de caballerías, de ciencia ficción o cuentos de hadas, donde se crea “un mundo autónomo gobernado por unas reglas de funcionamiento radicalmente diferentes a las de la realidad empírica”.

Junto con Vera Toro, modificamos este concepto de lo fantástico³ y lo categorizamos como modo narrativo⁴ dentro de la estrategia enigmática (cfr. Schlickers 2017: 268-359). Distinguimos dos tipos compatibles de la enigmatización: primero la *ambigüedad*,⁵ que designa la coexistencia de dos contrarios o contradicciones igualmente válidas, pero que se excluyen mutuamente,⁶ como en una ilusión óptica –en la figura 3, por ejemplo, se ve a una mujer o a una bruja, pero nunca ambas imágenes a la vez–:

1. En cambio, Barceló (2008: 20) reconoce que “no todos los relatos fantásticos producen el mismo tipo de sensación y no siempre están relacionados con lo terrorífico”, como, por ejemplo, *Alice in the Wonderland* –aunque hay que objetar que el mundo narrado de Carroll no es fantástico, sino maravilloso–.

2. Según Boccuti (2020: 310), lo fantástico “se basa en la falta de fiabilidad del narrador”. Pero la duda ficcional-ontológica descrita por Todorov permite distinguir, por el contrario, lo fantástico de la narración no fiable, en la que el autor implícito engaña al lector implícito a través de un narrador no fiable y otros recursos narrativos (ver Schlickers 2017: 33-68, e *infra* cap. 4, 2).

3. En adelante se presentan categorías más concretas y amplias para hablar sobre lo fantástico, pero puesto que es un término ubicuo no es posible despedirse de él.

4. Todorov concibe lo fantástico como género, pero como esta es una categoría históricamente variable, me parece más adecuado conceptualizarlo como modo de narrar (transmedial y transhistórico), de la misma manera que el modo cómico, trágico, paródico y satírico, que son modos que pueden realizarse en distintos géneros.

5. Seguimos la conceptualización de Rimmon-Kenan (1977), quien sitúa la ambigüedad a nivel del enunciado y de la enunciación (ver Schlickers 2017: 280, n. 316).

6. La redefinición de lo fantástico según Todorov por parte de Bessière (1974: 57) apunta en la misma dirección, sin recurrir a la noción de lo ambiguo: “Le fantastique ne résulte



Figura 3. Ilusión óptica mujer-bruja.

El segundo tipo de la enigmatización es la *indeterminación*, que designa una representación incompleta o poco concreta de información relevante y que puede correlacionarse con el terror sugestivo. Para ilustrar el tipo enigmatizante de la indeterminación, podría citarse un ejemplo de Alazraki (1990: 30): “«Casa tomada», de Cortázar, admite una multiplicidad de interpretaciones de los ruidos: masas peronistas, chismes de vecinos o dolores del parto. Estas interpretaciones son ajenas al relato mismo. El texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración”.⁷ La enigmatización del tipo indeterminable reside entonces básicamente en un acto de construcción o complementación por parte del lector implícito.

El cine ofrece otros recursos para producir indeterminaciones: las imágenes pueden quedar inciertas con respecto a su estatus de realidad: una secuencia cualquiera muestra algo que pasa realmente dentro de la ficción, o algo recordado que pasó más o menos de esta manera o algo imaginado o alucinado que no pasó ni pasará nunca.⁸ A nivel del sonido, el cine puede recurrir a la acusmática, como en *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel, donde destacan ciertos sonidos que se parecen a la sensación de tener agua en el oído (cfr. Schlickers 2015c).

Aquí quisiera añadir un tipo más de lo fantástico, lo *misterioso*, que surge sobre la base de la redefinición de lo fantástico por parte de Jan Antonsen (ver *infra*) y de David Roas y que puede vincularse con las

pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite”.

7. Valga aclarar que “Casa tomada” no es un cuento de terror, aunque lo hogareño se vuelve extraño. No obstante, este tipo de *Unheimliches* no causa miedo, ni en los personajes ni en el lector implícito.

8. En este caso la *cámara* miente, por lo que esta técnica se vincula con la estrategia narrativa engañosa (ver Schlickers 2017: 73).

unknown forces de Lovecraft (ver *supra*): “[L]o esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno” (Roas 2014: 14 y 2018: 103). Roas (2018: 106) deduce que “la tematización del conflicto resulta esencial: la problematización del fenómeno es lo que determina, en suma, su fantasticidad”.⁹ El objetivo del relato fantástico es “plantear la posibilidad de una quiebra de la realidad empírica” (Roas 2014: 15). Martínez Biurrún (2018: 194) apunta en la misma dirección: “El propósito del fantástico es abrir una brecha en la solidez de nuestro mundo; lo cerrado se queda abierto, probablemente abierto para siempre, y de ahí surge el desasosiego, porque esa apertura cuestiona la solidez de lo que habíamos considerado real”.¹⁰

El tipo de lo misterioso se usa en adelante para el caso de que surjan dos o más interpretaciones contrarias que no se excluyen, como sería en el caso de la ambigüedad, pero que tampoco se resuelven. Este último criterio corresponde a otra diferenciación de las enigmatizaciones: distinguimos entre aquellas que se resuelven dentro de la diégesis (*rompecabezas*)¹¹ y aquellas que terminan con un final abierto o con varios finales alternativos (*enigmas*). Según Martínez Biurrún (2019: 192), las ficciones de terror se caracterizan “por sus *no finales*, o por sus finales abiertos, o sombríos, o vertiginosos, pero nunca del todo reconfortantes”. Elia Barceló (2008: 23) opta asimismo por el enigma (que ella llama misterio), ya que “el fantástico explicado produce en el lector una sensación anticlimática, banaliza la historia y traiciona su propia intención, que es la de crear inquietud e incomodidad, y la de impulsar la reflexión sobre la solidez del mundo que nos rodea”. Los análisis revelarán si los finales abiertos predominan efectivamente.

Antonsen (2007) introduce en su redefinición de lo fantástico un elemento *imposible*, algo que no podría suceder en la realidad extradiegesis, pero que es imaginable y representable, que perturba la coherencia del

9. Garrido (2008: 69 s.) define lo fantástico de modo parecido: “[L]os marcos interpretativos que utilizamos en nuestra realidad empírica resultan fundamentales dentro de nuestra existencia. Poner en duda o confrontarlos provoca la apertura de un abismo. Ese vértigo que genera la pérdida de certezas es el eje vertebrador de lo fantástico”.

10. Boccuti (2017: 3) concibe lo fantástico en la misma línea, pero con términos inexactos: “[L]a ambigüedad irresoluble, la interpretación indecidible”, y concluye que se trata de un “discurso de lo irrepresentable por antonomasia”.

11. Todorov se refiere con el término de lo “extraño” a narraciones cuyos hechos insólitos se explican finalmente.

texto y produce un efecto de extrañeza. Recurre a esta noción porque no cualquier texto fantástico presenta dos sistemas de realidad incompatibles, como a la inversa existen textos fantásticos que presentan realidades plurales. Lo imposible puede surgir en el mundo narrado de modo perceptible para todos o solo para algunos personajes, o puede restringirse a la percepción subjetiva de un personaje, por lo que a veces no se sabe si nace de la imaginación, locura, enfermedad o proyección de este personaje o si ha ocurrido realmente (dentro de la ficción). Concluyo que lo insólito es una variante del tipo de lo misterioso que caracteriza muchos textos fantásticos y también muchas narrativas de terror.

Actualmente, el término de lo insólito compite con la noción de lo fantástico: Roas (2014) se refiere con lo insólito a “géneros” tan distintos como la ciencia ficción, el realismo mágico, lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño.¹² El *umbrella term* de lo insólito incluye significados muy diversos y carece de nitidez conceptual, por lo que sigo sin usarlo (ver Schlickers 2017: 300). Además, existen diferencias elementales entre estos “géneros” que clasificaría de modos narrativos, como lo revela una breve comparación entre el *realismo mágico* –tal como aparece en *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez– y lo *real maravilloso* de Alejo Carpentier (en el prólogo y en la novela *El reino de este mundo*, 1949). Ambos autores combinan el modo narrativo realista con elementos sobrenaturales e interpenetran historia y mito; sus mundos narrados son exóticos, exuberantes y atractivos; ambos hicieron contacto con las nuevas vertientes del surrealismo francés (Carpentier) y del neorrealismo italiano (García Márquez). Pero hay también diferencias: el realismo mágico desafía el funcionamiento de las leyes racionales que reinan en el mundo, pero los personajes experimentan estas transgresiones mágicas sin extrañarse, y el narrador heterodiegético las refiere como si fuesen algo cotidiano, natural (ver por ejemplo la escena con Remedios volando al cielo mientras cuelga la ropa), y esta falta de extrañeza distingue el realismo mágico de lo fantástico. Además, el realismo mágico tiene un “efecto utópico y reparador” (Fine 2023), opuesto al efecto perturbador de lo fantástico.

El real maravilloso, en cambio, constituye una suerte de inversión de la mimesis en el sentido de Aristóteles: la cultura latinoamericana fic-

12. Paralelamente, el grupo de investigación “Vertentes do insólito ficcional” recurre a una noción muy extensa del término, recargándolo además ideológicamente: lo insólito lleva a una “representação ficcional do mundo a partir de premissas antes não franqueadas pelo discurso hegemónico” (Seidel, en Honores Vásquez *et al.* 2014: 8).

cionalizada resulta ser increíble/inverosímil, pero real. Narrativamente el real maravilloso de Carpentier es más sofisticado en cuanto implanta la ambigüedad a través de un juego de focalizaciones y ocularizaciones internas y cero, y de discursos indirectos libres: ¿se salvó el licántropo Mackendahl de la hoguera convirtiéndose en un insecto o es solo una fantasía común, un *wishful thinking* de los esclavos que presencian la escena en *El reino de este mundo*, (capítulo 8)? En el caso de *Cien años de soledad*, por el contrario, no hay dudas acerca de lo mágico, ni por parte del narrador ni por parte de los personajes. Ahora bien, en los textos literarios pueden juntarse rasgos de varios de estos modos narrativos de lo “insólito”, como lo ilustra la novela neogótica polifónica *Vacas* (2021), de Belén Sigot, cuyo mundo narrado se ubica en un ficticio pueblo rural entrerriano: combina el realismo con los mitos populares (luces malas, chupacabras), el realismo mágico,¹³ la ciencia ficción (ovnis) y la enigmatización a nivel del contenido (queda, por ejemplo, irresuelto quién es responsable de la muerte masiva de vacas) y a nivel del discurso.¹⁴ Pero el terror no reside en nada de esto, sino en la “verdadera naturaleza de la gente del pueblo”, “personajes de moral ambigua, mordisqueados por los chismes, los engaños, el odio de clase y la pasividad ante la violencia” (Spada y Sloomans 2023: 34) que llegan a matar por celos y por robos de caza.

Los análisis revelarán si Barceló (2008: 25) acierta de que “en la literatura fantástica el narrador homodiegético es el más frecuente”, hipótesis ya formulada en los años 70 por Todorov. Muchos críticos conciben este narrador homodiegético además como desestabilizado (Durst 2001: 158) o como no fiable (Riosco 2020: 95, n. 11). Consecuentemente, debería concluirse que la focalización cero no es compatible con la enigmatización.

13. Hiperbólica e irónicamente, se queman ochocientos veintidós vacas y el olor a su carne quemada impregna todo por una semana, produciendo reacciones insólitas: “[L]os perros aullaban a toda hora, los bebés de pecho rechazaban la teta, las sierras se paraban en los aserraderos, los hombres se quedaban con sus mujeres” (55 ss.); un camionero se topa en la madrugada con un bicho que venía saltando un alambrado y cuando se para, alumbrado por los faros, “supo que eso no era hombre ni aguará ni mono ni nada que él hubiese sabido decir qué carajo era” (64) y un árbol se prende regularmente fuego (65). Hay tormentas e inundaciones de dimensiones bíblicas que aíslan el pueblo y hacen pensar en la lluvia de cuatro años, once meses y dos días de *Cien años de soledad*.

14. Spada y Sloomans (2023: 91) señalan la “incertidumbre ante lo narrado” que se basa en la reproducción de un flujo de voces en discursos directos e indirectos libres y regidos, a lo que podría añadirse un inmotivado cambio de la situación narrativa hacia el final, cuando el narrador heteroextradiegético está sustituido por un narrador homoextradiegético.

Pero de hecho hay muchos textos fantásticos con narradores heterodiegéticos que recurren a la focalización cero, por lo que hay que descartar esta hipótesis.¹⁵ La mención del narrador desestabilizado o no fiable tiene que ver con la siguiente estrategia narrativa de la narración perturbadora, la engañosa, que se usa, empero, mucho menos en las narrativas de terror que la estrategia enigmatizante.

2. La estrategia engañosa

El recurso más característico de la estrategia engañosa es la narración no fiable, que remodelicé para textos literarios y fílmicos tomando como base o punto de partida la conceptualización original de Wayne Booth (Schlickers 2017: 33-89): En primer lugar, se trata de un engaño que el autor implícito inserta a través de su instancia narrativa para el lector implícito, quien se da cuenta de ello a través de un giro sorprendente. Del mismo modo procede la narración fantástica: el autor implícito establece al principio la mayor complicidad con el lector implícito, crea una relación de confianza psicológica y de seguridad hasta introducir el elemento indeterminable, ambiguo o misterioso, por lo que la complicidad entre autor y lector implícitos resulta haber sido un engaño. No obstante, en la narración fantástica del tipo enigmático falta la anagnórisis, que es un rasgo constitutivo de la narración no fiable. Este recurso puntual lleva muchas veces a una relectura que permite reconocer pistas que apuntan veladamente al engaño. Si la narración no fiable enfoca el enunciado, se insertan muchas veces omisiones, falsa o incluso excesiva información; a nivel de la enunciación se destacan falsos pronombres personales, una falsa focalización/ocularización/auricularización o una narración simultánea homodiegética. Sobre todo en el cine el giro revela muchas veces que el protagonista es esquizofrénico, un fantasma o muerto, es decir que la realidad ficcional se revela como distinta de lo supuesto. Los textos en los que los personajes que se revelan tan solo por el giro como fantasmas o muertos o esquizofrénicos demuestran la peculiar combinación de la estrategia engañosa y enigmatizante –con lo que son narraciones perturbadoras–. La estrategia paradójica, que presento a continuación, se usa muy poco en las narrativas de terror, mientras que la estrategia

15. Ver los análisis de “Chicos que faltan”, “Autopista del Sur”, “Las armas secretas” y “El Sur” (Schlickers 2017: 304 ss., 324-328 y 283 ss.).

engañoso se destaca en los últimos años en varias producciones filmicas de horror/terror.¹⁶

3. La estrategia paradójica

En *La narración perturbadora* había señalado ya la confusión que existe entre ciertos recursos narrativos, en este caso paradójicos, y efectos fantásticos:

La metalepsis (recurso paradójico) produce muchas veces efectos fantásticos (recurso enigmatizante), y en ello reside posiblemente la razón por la que muchos estudios aluden a ciertos textos paradójicos, especialmente metalépticos, como textos fantásticos (Schlickers 2017: 21).

La estrategia paradójica trabaja con recursos narrativos muy sofisticados. Es importante señalar el significado de la paradoja como “contraria a la *doxa*”. En los textos de ficción, la paradoja aparece bajo la modalidad de recursos intratextuales que transgreden o anulan normas y reglas poetológicas y que producen con ello efectos de lectura extraños, perturbadores. Los recursos paradójicos comprenden la metalepsis, el bucle extraño e infinito, cintas de Möbius, laseudodiégesis, la meta-morfosis¹⁷ y dos tipos de *mise en abyme*: la infinita y la aporética. Todos estos recursos producen contradicciones irresolubles para las que el lector/espectador implícito no puede encontrar una solución verosímil y coherente (Schlickers 2017: 19).¹⁸

La mayoría de los críticos no ahonda en los recursos narrativos paradójicos de textos ficcionales que consideran simplemente como raros,

16. Un ejemplo no hispánico sería el final del último capítulo de la primera serie de la muy famosa producción *Squid Game*, donde uno de los protagonistas, un viejo con demencia y un tumor en la cabeza, reaparece después de su supuesta muerte. Además resulta ser uno de los autores de los juegos infantiles mortales en los que había participado en los nueve capítulos anteriores.

17. La “meta-morfosis” es un neologismo narratológico que concibo como una superposición paradójica de distintos estados ontológicos, tiempos o espacios (véase Schlickers 2017, cap. 2.2.1.10.2).

18. Puesto que no es posible presentar en este estudio todos estos recursos paradójicos, remito al cap. 2.2 de *La narración perturbadora* (Schlickers 2017).

espeluznantes¹⁹ o fantásticos. Christiane Lahaie (1995: 45) apunta al hecho de que existe “un fantastique plus discursif, où l’acte d’énonciation et ultimement la narration tout entière se voit contaminés par une certaine ambigüité”, pero finalmente reduce este “fantástico más discursivo” a la focalización y ocularización, y pretende que muchas películas fantásticas “ne maintiennent pas cette ambigüité jusqu’au bout parce qu’ils doivent montrer et non pas seulement suggérer” –el análisis de *Darkness* mostrará lo contrario (cfr. cap. 4, 3)–.²⁰ Spyridon Mavridis (2017: 346) sitúa, por ejemplo, el estado intermedio entre sueño y vigilia, la hipnagosis, como proceso de exploración del inconsciente. Esta lectura psicológica es, empero, perfectamente compatible con la estrategia narrativa paradójica. Algunos relatos de Cortázar, que representan una “simultánea ubicación en los dos lados sin saber ciertamente cuál es cuál” (346), lo hacen recurriendo a la cinta de Möbius²¹ o a la seudodiégesis.²²

Es posible que los recursos narrativos de una de las dos otras estrategias se vinculen con un recurso paradójico. Una focalización falsa (recurso engañoso) se combina por ejemplo con un recurso paradójico si el punto final de inflexión remite hacia el principio y el texto se autoincluye paradójicamente a sí mismo (*mise en abyme* aporética). Muchos recursos paradójicos se combinan con lo fantástico. En adelante, estos textos, que forman una de las vertientes que presento a continuación, se conciben como narrativas de terror perturbadoras.

19. Fisher (2018) basa su argumentación mayormente en contenidos, es decir que no toma siempre en cuenta los recursos narrativos, ni siquiera analizando los complejos films de David Lynch. Además, en su análisis de *Mulholland Drive*, las categorías de lo raro y de lo espeluznante no aparecen. En su capítulo sobre Rainer Fassbinder y Philip K. Dick, empero, menciona al principio el efecto raro que produce el bucle extraño, que es un recurso narrativo paradójico (cfr. Schlickers 2017: 164-171) que Fisher encaja bajo la categoría de lo raro, al igual que las novelas de ciencia ficción.

20. El estudio de Lahaie (1995: 49 s.) parte de falsas premisas, como del hecho de que el cine no puede transmitir una focalización interna de los personajes o de que la “cámara” no puede mentir; además, hace caso omiso de la auricularización (interna).

21. Ver mis análisis de “Anillo de Möbius” y “Relato con un fondo de agua” en *La narración perturbadora* (Schlickers 2017: 190 ss.).

22. Ver mi análisis de “La noche boca arriba” en *La narración perturbadora* (Schlickers 2017: 155 ss.).

4. Cuatro vertientes literarias de las narrativas de terror

El corpus literario y ficcional de este estudio presenta ciertas similitudes narrativas y temáticas. Me interesa particularmente revelar el funcionamiento narrativo de las técnicas específicas, de los motivos y otros elementos narrativos que contribuyen a la reacción de una atmósfera inquietante, de terror, por lo que practico el método del *close reading* y clasifico el corpus según dos criterios: los apartados 1, 2 y 3 del capítulo 4 presentan distintas estrategias narrativas y los siguientes capítulos son ordenados por criterios temáticos. Esto lleva a una tipología de cuatro vertientes de narrativas de terror: en la primera se destaca la enigmatización, particularmente lo fantástico (según mi modelización, explicada en el cap. 3, 1); aun en aquellas narrativas que trabajan con fantasmas y otros elementos sobrenaturales cabe casi siempre una interpretación psicológica. En la segunda vertiente se destaca la estrategia engañosa; en la tercera se combina lo enigmatizante/fantástico con otras estrategias de la narración perturbadora. En la última vertiente, la dominante, aparecen apenas recursos enigmatizantes, paradójicos o engañosos. Se trata de narrativas realistas de terror que se agrupan en seis complejos temáticos: violencia de género y contra animales, madres horribles y hombres ansiosos, abuso y deseo de menores, monstruos retrasados y mentalmente perturbados, y actos de venganza y traición. Los cuentos, las novelas y las películas de terror que se analizan a continuación son de este siglo, provienen de Hispanoamérica y, en cantidad menor, de España y se presentan según su pertenencia a una de estas cuatro vertientes; dentro de ellas los análisis se exponen en orden cronológico de la publicación de los textos ficcionales.

4. Estudios de las narrativas de terror

1. Narrativas de terror que recurren a lo fantástico

Mariana Enríquez: “El carrito” y “La virgen de la tosquera”, en *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejado”, en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), la “reina del realismo gótico”, es posiblemente la autora más conocida y más estudiada de la literatura de terror en la Argentina. Como directora de Letras del Fondo Nacional de las Artes desde 2020 hasta 2022 propagó obras inéditas de ciencia ficción, fantásticas y de terror, lo que desató una polémica por parte de escritores que se sentían perjudicados por este recorte genérico.¹

Ruth Fine (2023) describe la obra literaria de Enríquez en los siguientes términos:

Tanto su estética pronunciadamente perturbadora (Schlickers 2017) como el diálogo intertextual defamiliarizante (Fine 2020) que establece respecto del gótico tradicional son inconfundibles marcas caracterizadoras de la poética de Enríquez. Asimismo, las proyecciones políticas y sociales que hacen referencia a la represión y a la violencia ejercidas en la Argentina por fuerzas militares, policiales, parapoliciales, entre otras, como también a la memoria colectiva de las mismas, constituyen otro de los rasgos distintivos de la escritura de Enríquez y del nuevo gótico latinoamericano, en general.

Su primer volumen de cuentos salió en 2009 bajo el título *Los peligros de fumar en la cama*. En adelante analizo dos cuentos de ese volumen, “El carrito” y “La virgen de la tosquera”. En 2016 salió el segundo volumen de

1. Daniel Gigena: “El Fondo Nacional de la[s] Artes anunció a los ganadores del concurso de letras del «terror»”, *La Nación*, 18-12-2020, <https://bit.ly/3jA2p2P>.

cuentos, *Las cosas que perdimos en el fuego*, del que escogí tres cuentos: “La Hostería”, “Pablito clavó un clavito” y “El chico sucio”. Mientras que en los dos primeros relatos destaca la típica *hésitation* de lo fantástico, que vacila entre una explicación racional basada en sugerencias y una creencia en fuerzas ocultas malignas, los cuentos del segundo volumen se caracterizan más bien por un terror psicológico y político. *Das Unheimliche*, lo siniestro, como miedo a lo ya no familiar (ver cap. 2, 3), se inserta aquí en el presente narrativo y en barrios referencializables de Buenos Aires o pueblos de la provincia argentina. María Semilla Durán (2018: 265) apunta que los cuentos “exploran irrupciones violentas de lo sobrenatural o de lo incontrolable en situaciones más o menos cotidianas”, por lo que potencialmente “cualquier lugar contiene una amenaza” (Rioseco 2020: 87). La peculiar mezcla de realismo y elementos de la ficción (neo)gótica como lo monstruoso, leyendas populares, lo oculto y lo satánico caracterizan esta obra literaria. El terror de Enríquez carece de humor (negro), que aparece en algunos cuentos de Agustina Bazterrica, pero tiene frecuentemente una dimensión política.² Ana Gallego Cuiñas (2020: 2) precisa que los cuentos de Enríquez tratan “de la vulnerabilidad de los niños, las mujeres, los enfermos y las clases bajas en la sociedad disciplinada, hiperconsumista, normativa y patriarcal del siglo XXI”. Concluye que Enríquez “proclama el empoderamiento de las mujeres [sometidas por la necropolítica patriarcal] a partir de lo siniestro como proceso de subjetivación” e introduce el calificativo “feminismo gótico” (4). No comparto esta interpretación, puesto que el horror de las protagonistas femeninas siniestras –tal como aparecen en “La virgen de la tosquera” y en “El chico sucio”, además de enfermas de anorexia, colegialas automutiladas, mujeres depresivas y neuróticas en otros cuentos– reside justamente en el hecho de que son así, sin que haya empoderamiento a la vista.

Mariana Enríquez: “El carrito”, en *Los peligros de fumar en la cama* (2009)

La trama se ubica en un barrio de clase media baja de la capital, lindero con la avenida General Paz, en el oeste. La instancia narrativa homodiegética no marca su sexo a lo largo del texto, pero resulta ser la hija (48)

2. Semilla Durán (2018: 266) distingue entre tres líneas en las que se van engarzando los relatos: 1) histórica (creación de memorias integradas y transhistóricas); 2) social (perversiones de globalización y del necrocapitalismo –Mbembé–), y 3) territorial (márgenes urbanos y cuerpos).

de una familia de una clase y educación un poco más elevadas que no logra integrarse bien en el barrio: nadie habla con el padre porque este no sabe conversar, la madre se queda los domingos en casa y mira por la ventana, del hermano no se dice casi nada. En uno de esos domingos la hija observó la llegada de un cartonero borracho con un carrito lleno de cachivaches que se bajó los pantalones para defecar una “mierda floja casi diarreica” en la vereda (42). El cartonero es una encarnación de lo abyecto, por lo que su acto asqueroso de defecar en un lugar público, dentro de un barrio, se sancionó inmediatamente: otro habitante borracho, Juancho, lo empujó de modo que “el viejo cayó sobre su propia mierda” (43) y lo insultó pateándolo: “Negro de mierda”, “Villero y la concha de tu madre”. Cuando el hombre se puso a llorar intervinieron los padres de la narradora: “No es para tanto, dijo mi papá. Cómo va a humillar así al pobre desgraciado, dijo mi mamá” (43) y salió de la casa y le pidió a Juancho que lo deje en paz. Juancho accedió, pero insistió en guardar el carrito. El hombre se fue, Juancho le tiró una botella que se estrelló en el suelo y el hombre “se dio vuelta y gritó algo, ininteligible” (44). Con el tiempo las cosas se pudrieron en el carrito, el mal olor se esparció y a los quince días empezaron a acumularse las desgracias que les tocaron a todos los habitantes del barrio, salvo a la familia de la narradora. Todos los demás perdieron su trabajo, su dinero, su negocio, su casa –todo-. Los medios sensacionalistas llegaron “para registrar la mala suerte localizada [en este barrio]” (48), y a los cinco meses no entró ni siquiera la policía. La familia de la narradora conservó todo, pero mintieron que les pasaba lo mismo que a los demás, por lo que vivían encerrados. Hasta que Juancho reconoció que todo era culpa del “carrito de mierda”, que el viejo les “hizo una macumba”. Prendió fuego al carrito. El padre de la narradora decidió entonces abandonar con su familia este lugar, antes de que los demás se dieran cuenta de que estaban inmunizados. Esa noche olieron carne quemada. La madre temblaba, y dijo: “Esa no es carne común [...] Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido. –Qué viejo villero hijo de puta –dijo mamá, y se puso a llorar” (50 s.).

Con este final de terror sugestivo el cuento ya de por sí horrible se torna todavía más terrorífico. Juana Ramella (2019: 131) concretiza la imaginación inducida por el autor implícito a la perfección: “El llanto y los insultos de la madre, sumados al hecho de que se insinúa que serían los más apetecibles entre los vecinos, hacen pensar que es al padre a quien están asando” –pero no hay ningún indicio textual para comprobar la

identidad de la víctima—. ³ De modo parecido, Vedda (2021: 284) opina que “la narración es parca, pero la ausencia del padre de la familia sugiere que es él a quien están asando”. Interpreta la reacción de la madre como metamorfosis individual y social:

El abandono súbito de esa retórica formalmente humanitaria y biempensante que [...] tuvo una de sus últimas apariciones triunfales con el alfonsinismo, y el pasaje a la xenofobia y un autoritarismo explícitos, muestra, en lo inmediato, un desplazamiento que [...] fue identificándose en la identidad de clase media durante los últimos años, y que tiene su expresión de superficie más evidente en el apoyo a las nuevas derechas. (284)

Cabe interpretar este cuento de dos modos que no se excluyen mutuamente: por un lado, todo apunta a que el viejo cartonero hizo efectivamente una *macumba*, vengándose del mal trato de Juancho y de la no intervención de todos los demás, con excepción de la familia de la narradora, que se salvó por eso de la maldición. A la vez es posible entenderlo en clave político-social: la existencia del cartonero y de internet ubica la trama en el tiempo actual, después de la bancarrota de 2001, cuando el temor del descenso social de la clase media estaba en su apogeo. ⁴ Ramella (2019: 128) indica que temían la “contaminación villera”, que la llegada “de este tipo causa incomprensión y preocupación”, y rechazo, añadiría. Cuando defeca en la vereda, el padre dice “qué miseria, a lo que puede llegar uno” (42), reconociendo, según Ramella (129), que “todos podrían llegar ahí”, que encarna la comprensión, pero que “no actúa, solo analiza”, mientras que la madre interviene y salva al hombre de ser linchado.

“El carrito” es asimismo un cuento interesante desde un enfoque teórico. La interpretación sobrenatural lo inscribe en lo fantástico, que forma parte de la enigmatización. Pero no corresponde a la ambigüedad en el sentido de una coexistencia de dos contrarios o contradicciones que se excluyen mutuamente, ni al segundo tipo de la indeterminación como representación incompleta y poco concreta de información relevante, sino que ofrece dos interpretaciones contrarias que no se resuelven, pero que

3. También es posible pensar que se trata del villero al que ponen al fuego para destruir la *macumba* y vengarse de él, y en este caso hay una pista textual: cuando Juancho sospecha que el villero les había hecho una *macumba*, grita: “hay que ir a buscarlo” (49).

4. El verdadero apogeo vino después, con las medidas ultraliberales del gobierno de Javier Milei: despidos en todos los sectores, tarifas desreguladas y en constante aumento, inflación, etcétera, en un contexto de virtual congelamiento salarial y de jubilaciones.

son compatibles. Esto corresponde al nuevo tipo de la enigmatización, el misterioso (ver cap. 3, 1), que vuelve a aparecer también en el siguiente relato, “La virgen de la tosquera”.

Mariana Enríquez: “La Virgen de la tosquera” en *Los peligros de fumar en la cama* (2009)

Narratológicamente, este cuento es interesante porque recurre a la poco frecuente narración en primera persona del plural, lo que en inglés se llama *we narration*. No se indican cambios de identidad de la voz que habla y que pertenece a alguien de un grupo de amigas de diecisiete años de clase media, todas vírgenes con ganas de dejar de serlo (31), que se enuncia en un lenguaje simple, algo coloquial. Desde el principio se marca un claro límite entre las “nosotras” y “ella”, que es una amiga mayor llamada Silvia, que tiene, a diferencia de las colegialas, un trabajo y un piso, y que se tiñe el pelo largo de negro. Tiene aspecto de *hippie*: “usaba camisolas hindúes de mangas anchas”, fumaba porros y a pesar de ser muy generosa con las chicas, a las que invitaba y les prestaba su casa para encontrarse con chicos, “la queríamos arruinada, indefensa, destruida” (25). Eran celosas, Silvia “siempre sabía más” (25) y porque “Diego gustaba de ella” (26). Sin que ella lo supiera, competían con ella y la estudiaban sin misericordia: “el feo cuerpo que tenía ella, unas piernas bien macetonas [...] el culo chato y las caderas anchas [...] nunca se depilaba bien” (28). El desprecio se traduce además por referencias racistas y clasistas como “negra” (34), “recontraordinaria” y “grasa” con respecto a la hermana de Silvia (26) –pero estos prejuicios carecen de fundamento–: Silvia se tiñe tan solo el pelo de negro, tiene dinero y parece pertenecer a la misma clase social que ellas. La más obsesionada con Diego es Natalia, que no entiende por qué no le corresponde, y que llega a tratar de embrojarlo con la sangre de su menstruación que le echa al café.

Silvia sale varias veces con ellas a nadar a una tosquera, la de la Virgen, muy honda y peligrosa. Van en colectivo y una vez el chofer les dice que tengan “cuidado con los perros sueltos, medio salvajes” (29). Silvia y Diego saben nadar muy bien, las chicas lindas en cambio no. En una de las excursiones la pareja nada hasta el altar de la Virgen, mientras que las chicas tienen que ir caminando por el costado. Cincuenta metros antes de llegar, pierden las ganas de seguir adelante, se sienten humilladas, y la única que visita el altar es Natalia, quien se queda un rato largo y les explica al volver que la figura no es una Virgen, sino “una mujer roja,

de yeso, y está en pelotas. Tiene los pezones negros”. También les cuenta que “le había pedido algo” (36). Poco después llegan unos perros salvajes, flacos y peligrosos, y el lector implícito vincula su llegada con el pedido de Natalia, quien les grita triunfante a Silvia y Diego: “Soberbios de mierda, vos sos una negra culo chato, vos un pelotudo, ¡y ellos son mis perros!” (38). Los perros no miran ni siquiera a las chicas, solo se fijan en Silvia y Diego. Natalia se viste tranquila, las demás la imitan y después corren a la parada: “Si pensamos en buscar ayuda, no lo dijimos. Si pensamos en volver, tampoco lo dijimos. Cuando escuchamos los gritos de Silvia y Diego desde la ruta, rezamos secretamente para que no parara ningún auto y también los escuchara” (38), y cuando llega el colectivo se suben tranquilas, impasibles, mientras que los perros masacran a la pareja. La crueldad de estas chicas celosas, uniformes, el lado oscuro que se esconde detrás de una fachada de niñas lindas, mimadas, consentidas y egoístas, es impresionante y el quid del relato. Quiero decir que la pregunta de si Natalia logró hacer un pacto con la pseudo-Virgen no importa mucho –a la vista de su fracaso con el otro embrujo hay que dudar más bien de ello–, pero tampoco se aclara, y es muy raro que los perros atacaran solamente a Silvia y Diego, por lo que este cuento recurre también al tipo misterioso de la enigmatización.

Mariana Enríquez: “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (2016)

Este cuento combina lo fantástico con el horror psicológico. El narrador heteroextradiagético⁵ focaliza internamente al protagonista, Pablo, que trabaja de guía turístico en Buenos Aires; su *tour* preferido es el de crímenes y criminales.⁶ La fantasmal aparición del famoso asesino de niños referenciable en uno de esos *tours* de crímenes delante del prota-

5. Según Brescia (2020b), se trata del “único cuento de este volumen narrado desde la perspectiva masculina”, pero de hecho se trata tan solo de una focalización interna en el protagonista masculino referida por un narrador cuyo sexo queda opaco.

6. La afición morbosa por asesinos seriales se reencuentra en forma de una autotextualidad implícita en las dos chicas protagonistas de *Ese verano a oscuras* (2019a), de Mariana Enríquez, con la diferencia irónica de que las chicas leen día y noche un libro sobre asesinos norteamericanos y que los demás les dicen que “no hay asesinos seriales en la Argentina”. Ellas les hacen recordar entonces a Cara de Ángel y al Petiso Orejudo, aunque no usan el nombre del segundo (18).

gonista ofrece dos posibles interpretaciones. Pablo sabe que Cayetano Santos Godino, alias el Petiso Orejudo, murió en 1944, así que no puede ser que se le aparezca en 2014. El hecho de que además “nadie más lo veía” (82) da lugar a la *hésitation*, tanto del personaje como del lector implícito: ¿está realmente allí o es una mera imaginación? “Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido” (82 s.). Pablo se convence a sí mismo, apelando a “la psicología barata”, de que “el Petiso se le aparecía porque él acaba de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino” (83). Luego sigue recordando los crímenes de Godino, que empezaron cuando tenía tan solo nueve años. Pablo no habla con nadie sobre esta aparición, lamentando sobre todo no poder confiarse a su esposa, pero desde el nacimiento de su hijo seis meses atrás la relación de pareja cambió, porque su esposa se convirtió en una madre “temerosa, desconfiada, obsesiva” (86). No hablan más, no tienen más sexo, el bebé duerme con ellos en la misma cama porque ella teme una muerte súbita. Con esta información se refuerza la segunda lectura, la psicológica, que además es mucho más interesante que la fantástica: el asesino es una proyección de Pablo, padre celoso de su bebé cuyo nombre no usa nunca, al que no solo no ama en absoluto, ya que le quitó a su mujer,⁷ sino que anhela incluso su muerte. Con ello se destruye el mito de la paternidad feliz, el otro pilar de la célula social al lado de la maternidad feliz. Pablo se obsesiona con el Petiso Orejudo, porque:

[...] era raro. No tenía más motivos que su deseo⁸ y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir [...] una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que solo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. (87)

Porque Godino es uno de los tantos hijos de inmigrantes italianos pobres que llegaron a finales del siglo XIX a la Argentina, donde vivían en condiciones miserables en un conventillo. No obstante, no carece de

7. Albarrán Bernal (2019: 47) reconoce que Pablo se inventa que ella sufre de una depresión posparto “porque se niega a ver la cruda realidad: su hijo es más importante que él para ella”.

8. En este aspecto Godino se parece a otro asesino de serie famoso, impasible, Carlos Robledo Puch, apodado Cara de Ángel, al que se alude asimismo en la *nouvelle* *Ese verano a oscuras* (ver *supra*). Su historia fue llevada al cine por Luis Ortega en 2018 bajo el título *El ángel*.

ironía que esta crítica social de Pablo fue enunciada en los años 80 del siglo XIX por los primeros autores naturalistas, pero con la intención de frenar la inmigración masiva.⁹ Pablo recuerda más crímenes del Petiso, y el último aclara el título que suena tan inofensivo, pero que refiere a un hecho terrible: Godino cometió el error que cometen supuestamente muchos asesinos, volvió al lugar del crimen y le clavó un clavo en la cabeza del niño que había ahorcado antes. También acudió al velorio y viendo el cadáver escupió, teniendo una gran erección. Pablo nunca le contó esta historia a su mujer porque, cuando estaba por hacerlo, ella lo humilló pidiéndole de cambiar de trabajo para poder vivir en un suburbio rico y apacible, mientras que él pensaba que ganaba bien. Descarga todo en el recién nacido: “Todo era culpa del bebé. La había cambiado por completo. ¿Y por qué? Si era un chico sin gracia, aburrido, dormilón, que, cuando estaba despierto, lloraba casi sin parar” (90). Al día siguiente de esta pelea aparece otra vez el fantasma, parece que se le acerca mientras que él se aleja de su familia, también espacialmente, porque al final se queda en el cuarto del hijo, un cuarto oscuro y vacío que “parecía el cuarto de un chico muerto” (91). Cuando saca allí un clavo de la pared, el lector implícito piensa con pavor que se lo clavará a su hijo, repitiendo el acto malvado de Godino con el que está tan obsesionado. El título anticipa este final siniestro, porque el trabalenguas se refiere justamente a un hombre llamado Pablo,¹⁰ mientras que el Petiso Orejudo se llamaba Cayetano Santos Godino. No obstante, esta hipótesis no se llega a confirmar: en vez de dirigirse al dormitorio donde se encuentran su esposa y su hijo, Pablo se acuesta con el clavo entre los dedos en el sofá del living, pensando mostrárselo a los turistas cuando contara este crimen. Por otro lado, este final no falsifica la hipótesis del todo: algún día no demasiado lejano Pablo podría clavar el clavo en la cabeza de su hijo. El final de este cuento lo ubica entonces, al igual que los dos anteriormente analizados, en el tercer tipo de la enigmatización, el misterioso.

9. Ver, por ejemplo, la primera novela naturalista *Inocentes o culpables* (1884), de Antonio Argerich, y el análisis de esta y otras novelas antiinmigrantes en Schlickers (2003).

10. El trabalenguas que Pablo recuerda dice: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito”, pero en otras versiones se encuentra asimismo “Pablito clavó un clavito / en la calva de un calvito”.

Pablo de Santis: *Los anticuarios* (2010)

La novela *Los anticuarios*, de Pablo de Santis (Buenos Aires, 1963), se inscribe en la corriente literaria argentina de vampiros,¹¹ pero le da una vuelta de tuerca al típico tema gótico del vampirismo al sustituir los colmillos por un alfiler de oro con el cual los vampiros hieren levemente a sus víctimas para sacarles sangre. Y eso solo en caso de que no tengan otro modo para saciar su sed. Normalmente, los anticuarios son una suerte de vampiros abstemios que beben un elixir de sangre en vez de atacar a otros seres humanos. Con ello pierden uno de sus atributos más característicos e interesantes, puesto que chupar sangre se asocia con una seducción de la víctima y connota deseos incestuosos y necrofilicos (ver Jones, citado en Carroll 1990: 170 s.). Pero los anticuarios comparten con los demás vampiros el afán por la oscuridad y la inmortalidad; son seres de la noche que trabajan con libros antiguos y poseen el don de despertar en los demás breves apariciones de seres queridos muertos. La trama se sitúa en los años 50 en una Buenos Aires con reminiscencias góticas y está contada por Santiago Lebrón, un chico pobre de un pueblo de provincia que aprende de su tío a arreglar máquinas de escribir y llega a sustituir al redactor de crucigramas en un diario. Se convierte en otro anticuario a través de una transfusión de sangre “infectada de inmortalidad” (124). A partir de este acontecimiento su vida cambia drásticamente. La novela sigue el patrón de la novela de aprendizaje, relacionada por Carlos Alvarado-Larroucau (2010) con las nueve partes en las que se divide el texto: “Una cifra mística que revela las etapas en el pasaje iniciático del héroe, como los nueve meses

11. Alvarado-Larroucau (2010) menciona los títulos “«El hijo del vampiro» y «Fantomas contra los vampiros multinacionales» de Julio Cortázar (1945, 1975), «Noche de vampiros» de Jorge W. Ábalos (1971), «Fragilidad de los vampiros», relato de María Rosa Lojo (1998), *La mujer vampiro* de María Teresa Andruetto (2001), *Cuentos con espectros, sombras y vampiros*, antología de Ricardo Sorsoni *et al.* (2001), «¡Momias y vampiros en la escuela!» y *El vampiro de la ópera*, cuento y novela, de Emilio Breda (2003), *Memorias del abismo y «Bailando con vampiros»*, novela y relato de la gótica tucumana Melina Moisé (2007, 2009), *La hermosa vampirizada*, cuentos seleccionados por Ana María Shua (2010)”. Menciona además una guía sobre vampiros escrita por de Santis en 1994. Hay que añadir la posterior novela *Beber en rojo*, de Alberto Laiseca (ver *infra*), más *La sed*, historia vampiresca gótica con una protagonista femenina, de Marina Yuszczuk, ambientada en el Buenos Aires de los siglos XIX y XX-XXI. Cuenta en la primera parte la historia de una vampira europea que llega a Buenos Aires, alimentándose de hombres y mujeres hasta que algún día se deja encerrar en una tumba en la Recoleta donde sobrevive; en la segunda parte su historia se combina inesperadamente con la de una madre soltera que se enamora de la vampira. Las dos se juntan y la madre se convierte finalmente también en vampira.

previos al parto”.¹² El aprendizaje de Santiago continúa incluso después de su metamorfosis: en su primera actuación como vampiro recurre a una mujer narcotizada que su mentor, un librero vampiro taciturno llamado el Francés, le ofrece narcotizada, y mata al flamante esposo de ella. Cuando se entera de eso, Santiago rompe con él y huye. Pero como depende del elixir ataca en lo sucesivo a otras mujeres, lo que causa tanto escándalo que el jefe de los anticuarios, un misterioso personaje llamado el Numismático, le advierte de que su vida corre peligro porque los anticuarios no aceptan este regreso al vampirismo primitivo (184). Pero Santiago tiene suerte. Irónicamente, encuentra a una chica masoquista que se le ofrece como víctima. Este romance vampiresco tarda hasta que ella es tan anémica que a él no le queda otra sino llevarla al hospital pero, cuando está a punto de hacerlo, ella se tira por la ventana. Finalmente, Santiago es el único anticuario que sobrevive y permanece en Buenos Aires, sabiendo que tendrá que volver a la caza cuando el elixir se acabe.

Las descripciones de vampirismo y sexo son muy vagas, tímidas, sobre todo si se las compara con las hiperbólicas y muy detalladas de *Beber en rojo*, novela de Alberto Laiseca que se analiza a continuación. Ambas novelas vampirescas tienen, no obstante, el mismo efecto: no causan ni horror ni terror, tal vez porque ambas contienen muchas reflexiones meta-literarias, lo que produce cierta distancia emocional en el lector implícito.

Alberto Laiseca: *Beber en rojo (Drácula)* (2001)

Esta novela de Alberto Laiseca es una reescritura de la novela gótica *Drácula* (1897), de Bram Stoker, escritor irlandés a quien está dedicada *Beber en rojo*, y “una revisión de las versiones fílmicas de Hammer, la productora de cine inglesa”, “en clave paródica y humorística” (Prado y Ferrante 2020). Además, puede considerarse como hipertexto de *Los anticuarios*, de Pablo de Santis, porque trata asimismo de un vampiro, tal vez del más famoso de todos, quien se nombra en el subtítulo entre paréntesis. Es una novela heterogénea en cuanto consta de una parte narrativa y otra ensayística; poetológicamente se ubica en el “realismo

12. Este crítico se equivoca, no obstante, al determinar el “presente como tiempo de enunciación”. De hecho, el narrador autoextradiegético cuenta en retrospectiva, recurriendo al tiempo del pasado.

delirante¹³. Trata del viaje del narrador autoextradiegético británico Jonathan Harker –personaje sacado del hipotexto de Stoker– al castillo de Drácula con el fin de matarlo, aprovechando un puesto de bibliotecario para ordenar la inmensa biblioteca de Drácula. Pero, al conocerlo, Harker queda hechizado por su sabiduría y encanto, y debate durante las noches con él. Además, resulta que Drácula ya es abstemio, le basta beber sus copitas de sangre y no busca más víctimas, al igual que los anticuarios de De Santis (ver *supra*). Finalmente, Harker hace llegar a su esposa que desafía a Drácula, logrando que vuelva a su ser de vampiro. Lucy se le entrega delante de su marido luego de haber fornicado con él:

[L]a muy puta todavía tuvo presencia de ánimo como para apartarse de sus negros y abundantes cabellos, a fin de brindale su cuello al otro. Drácula le apretó brutalmente las tetas, a fin de inmovilizarla, y la mordió con ganas [...] El conde *la estaba bebiendo*. A grandes tragos. No conforme con esto le introdujo su enorme genital [...]. Lucy empezó a tener un orgasmo tras otro. (95)

Pero en realidad el que se entrega es el mismo Drácula, puesto que trataba de evitar tanto el acto sexual como beber sangre de un cuerpo humano vivo. A partir de este momento, la historia se vuelve más y más truculenta. Lucy se revela como hija de Drácula, y se empeña de humanizarlo a través del sexo y del amor al que lo induce con respecto a su criada jovencísima con la que Drácula tendrá varios hijos, seguidos por otros tantos de Rosette, un personaje sacado de la novela *Los ciento veinte días de Sodoma* (1785), del Marqués de Sade. Drácula ya no duerme durante el día, se expone a la luz del sol, no bebe más sangre, sino que come normal, y entonces envejece y algún día se muere. La parte ensayística está asimismo escrita por Harker, y es el fruto de sus largas conversaciones nocturnas con Drácula. El ensayo está intitulado “Importancia del monstruo en el arte” y ofrece un largo recorrido (45-88) a través de la literatura y del cine que trata de monstruos como Frankenstein, Drácula, el gólem, pero asimismo enanos, dragones, Pinocho, ciborgs y robots. Además, es llamativa una referencia autotextual que no peca de modestia:

13. En el prólogo a *Beber en rojo*, José María Marcos define el “realismo delirante” citando a Laiseca sin indicar la fuente como “procedimiento que «sirve para distorsionar y producir efectos que amplifican o disminuyen determinadas zonas del pensamiento y del sentir para que las cosas se vean mejor»”. Creo que esta definición encaja mejor para la colección de cuentos *Matando a enanos a garrotazos*, de Alberto Laiseca (ver Schlickers 2021, cap. 3, 5.1).

Drácula presenta la novela *Los sorias*, de Alberto Laiseca, como “obra de un genio, un verdadero genio. Incienso, mirra, corona de laureles para él. El Nobel, el Cervantes, el Pulitzer” (116), y concluye: “–Mr. Harker, Alberto Laiseca es... Drácula” (116). Harker, empero, no capta el genio de este autor de quien Drácula cita “un fragmento de encendida poesía”: “–Pero, Conde... no entiendo una palabra. Además es... horrible. Este fragmento es como un chiste alemán” (116). *Beber en rojo*, la novela de Laiseca, es una reescritura del clásico de Stoker que no produce ningún terror, que tampoco es chistosa, pero que revela el gusto del autor implícito por la literatura de horror. De ahí que la conclusión de Ricardo Piglia (2012: 10) con respecto a la novela *El mal menor*, de Feiling (ver *supra*), de que “no es un relato de terror sino un relato sobre el terror” sea perfectamente aplicable a esta novela de Laiseca si sustituimos el lexema ‘terror’ por el de ‘horror’.

Aixa de la Cruz: “True milk”, en *Modelos animales* (2015)

“True milk” es un relato de Aixa de la Cruz (Bilbao, 1998) en el que se alternan dos voces, cuyo vínculo se destaca paulatinamente: una voz anónima heteroextradieética reproducida en breves párrafos numerados en cursivas se enuncia con desprecio sobre los mojigatos y conservadores jóvenes nacidos en los años 90 que se escandalizan “con las hazañas de lord Byron” (39). Posteriormente deviene claro que no se trata primordialmente de una alusión a su intensa vida sexual con hombres, mujeres y parientes o a sus luchas en la guerra de independencia en Grecia, sino al famoso encuentro del poeta inglés con Mary Shelley y John Polidori en el cual acordaron escribir historias de horror. Shelley concibió a Frankenstein y Polidori fundó el género de historias de vampiros. Esta pista intertextual muy escondida se vuelve más adelante explícita, cuando la voz relata el episodio (43).

La segunda voz autoextradieética corresponde a una joven mujer europea que despierta después de una cesárea en un hospital mexicano. Parece tener una depresión posparto, no empatiza con el bebé, y cuando este llora por primera vez se pregunta si su novio “habría contratado ya la tele por cable” porque quiere ver la nueva temporada de *True Blood*. Este título remite obviamente a la traducción del cuento mismo y ofrece otra pista sobre el vampirismo. Luego, en casa, le da el pecho a su bebé enfermizo, pálido y feo que carece después de unos días todavía de nombre –el vampiro es innombrable–: “[L]e puse un pezón en los labios. Lo tanteó

un buen rato y luego, de pronto, sentí presión y un dolor insoportable. Di un grito [...] manaba sangre de su boca. *Se relamía*" (45, mi subrayado). Durante el embarazo ella había soñado varias veces que el bebé maullaba, pesadilla que anticipa la anormalidad y bestialidad de la criatura para la cual no siente ni el más mínimo instinto maternal cuando nace. Y ahora, después de este episodio, lo devuelve a la cuna y cierra la puerta para no escuchar sus gritos. "Había una imagen que no se me iba de la cabeza; mi hijo talasémico con la boca empapada en sangre era una visión fantasmagórica" (45). Sintiendo los reproches mudos de su marido y de su suegra porque no sabe alimentar a su bebé cada día más debilucho, supera su rechazo y su asco y se le ocurre mezclar su sangre con leche, brebaje que el bebé engulle golosamente. No se lo cuenta a nadie. Después de algunos días durante los cuales se produce hemorragias para alimentar a su bebé, el vampirito que le chupa literalmente la sangre y la vida, ella se debilita tanto que se cae y se clava un cristal en el hombro que sangra mucho. El bebé enloquece por el olor y ella lo encierra con llave, está aterrada: "Por un instante, había sabido que el niño venía a por mí, con sus labios abiertos, en forma de O, dispuesto a succionar toda mi sangre por la herida" (47). Escucha que el bebé, que lleva unos pocos días, araña la puerta cerrada, lo que supone que salió solo de la cuna, y ella sale corriendo de la casa. Reflexiona en un bar sobre sus conocimientos sobre vampiros, y se da cuenta de que su realidad supera las versiones imaginarias de la literatura y del cine, porque "nunca se atreven con los niños; son un tema tabú" (48), pasaje metaficcional que señala claramente la transgresión de esta prohibición que se efectúa en "True milk". Cuando llega a casa, ve una ambulancia delante de su casa y desea que "si algo fatal había ocurrido, si era ya cadáver lo que transportaban al interior del furgón, solo desearé que se trata del niño. Después de todo, a él le aguardaba la eternidad" (49) –una última ironía del autor implícito, puesto que este conocimiento de la inmortalidad de los vampiros proviene justamente de la ficción–. Queda abierto si la víctima que se transporta en la ambulancia es el bebé, el novio o su madre; si están muertos o vivos.

La relación de la madre con su hijo vampiro es ambigua. Por un lado, ella misma reconoce al principio que le falta el instinto maternal (43), por el otro se sacrifica por él, produciéndose a diario hemorragias para alimentarlo. De algún modo se siente culpable, y los reproches de su futura suegra con respecto a la cesárea y el hecho de que todavía no están casados refuerzan ese sentimiento. Ella, la joven mujer europea, no se integra bien en la sociedad católica, tradicional, a pesar de tener en aquel entonces un gobierno progresista bajo el cual se puede abortar

legalmente y casarse entre homosexuales. El novio la deja mucho tiempo sola, tampoco aparece en el hospital y ella teme que no se encaprichará con el bebé porque es feo. El pequeño monstruo le produce finalmente pánico y se marcha aterrada de casa, dejando al bebé solo, y toma durante horas tequila en un bar. El relato es interesante porque destruye el mito de la maternidad feliz, del instinto maternal, combinándolo con el vampirismo que se aplica subversivamente a un bebé. No obstante, termina con la voz anónima que relata ciertos casos de vampirismo en la actualidad, lo que le quita singularidad al caso expuesto por la narradora autodiegética.

Celso Lunghi: *Me verás volver* (2013)

La primera novela de Celso Lunghi (Buenos Aires, 1988), escrita a los veinticuatro años, trata de una desaparición. Se divide en tres partes y cuarenta y cinco capítulos en los que se alternan tres tipos de discursos: fragmentos del libro (ficticio) *Tormenta de verano*, de Manuel Quintana (2012), que informa sobre un suicidio colectivo de setenta y cuatro personas en 1990 “en Tábano, un caserío al oeste de la provincia de Buenos Aires” (11). El pueblo ficticio es un lugar desolado, huele muy mal debido a un frigorífico y sus habitantes son muy supersticiosos. Los suicidas formaban parte de una secta liderada por una adolescente que pretendía ser la reencarnación de la Virgen María. El suicidio no fue investigado por la policía local, porque las autoridades consideraron que “el hecho había sido fruto de la sugestión colectiva” (11). Quintana, en cambio, supone que este acontecimiento encierra “un correlato muy oscuro” que impone todavía veinte años después “un verdadero desafío a nuestra capacidad de entendimiento”. Puesto que se citan a continuación varios otros fragmentos del libro de Quintana, puede considerárselo como el cronista de los hechos.

A partir del segundo capítulo se reproducen (hasta el capítulo XXVII) cartas de una mujer, Patricia, dirigida a su hermana Susana. La primera carta está fechada en 1985, la última el 28 de febrero de 1990, tres semanas antes del suicidio. Patricia vive en Tábano y cuida a una tía a la que encarceló junto con su hermana Susana en su casa, aparentemente para apoderarse de su fortuna o modesta jubilación. Patricia forma parte de la secta que cometerá el suicidio. En la primera carta destaca una nota a pie de página en la que se enuncia el cronista, que informa que la firma y el encabezado no figuran en el original, sino que “la fecha y el lugar de emisión fueron repuestos a partir del matasellos postal”.

El tercer discurso es un discurso narrativizado que se inserta por primera vez en el cuarto capítulo. El narrador heteroextradieético personal¹⁴ comienza su relato el 29 de diciembre de 1989. Trata de una familia de Tábano. La madre contrajo en su segundo parto un virus en el hospital, que la dejó paralítica. Su hija mayor, Violeta, la cuida, pero puesto que la madre es también psicótica y no quiere saber nada de su bebé, la familia acude a la ayuda del sacerdote del pueblo, un sádico que la visita cada día para volverla más loca todavía. Parece que la tortura con inyecciones de pintura, y finalmente la enloquece del todo haciendo “sangrar” a la virgen de yeso con una pintura roja. Después de su muerte, el marido, Lisandro, no tarda en llevar a una nueva mujer a casa. Celosa y posiblemente poseída por el espíritu de su madre, Violeta envenena lentamente a la rival, poniéndole yeso en las comidas que la hacen tumbar en la cama de la que no se levanta más durante semanas, sufriendo dolores cada vez más atroces, hasta reventar. El título, *Me verás volver*, se explica por el hecho de que Violeta perciba cada noche el fantasma de su madre. En una noche el padre confunde a su hija con la reaparición de su mujer y viola a Violeta. Violeta cambia y no aguanta más a su hermana Nefer, con la que había tenido hasta la violación una relación muy estrecha. Violeta la ahoga en un río y acto seguido su padre la mata con varios tiros. Los miembros de la secta interpretan estos tiros como señal para cometer el suicidio colectivo.

El último capítulo funciona como un epílogo. El cronista habla con los presos de la cárcel en la que había estado asimismo Lisandro, quien le confesó a uno que había matado a su hija porque la creyó “poseída por el espíritu de la madre”. Reconoció que había abusado a su propia hija, “y no lo pudo soportar”, lo que hace pensar que cometió él también finalmente suicidio. No obstante, no es tan claro si el fantasma de la madre apareció realmente o si se trató de una mera sugestión por parte de Violeta. Sandra Gasparini (2018: 53 s.), por el contrario, no tiene ninguna duda al respecto: “[L]a lógica del fantasma está dislocada: la mujer envenenada se venga de los moradores de la casa y no del asesino [...] Violeta [...] a instancias del fantasma de su madre”, perpetra “el crimen de la segunda mujer de Lisandro [...] al igual que el de Nefer”, su hermana. Celso Lunghi mismo, empero, explica que su “intención era que el lector cerrara el libro sin saber lo que había pasado” y subraya la posibilidad de las dos lecturas apuntadas, que se producen por la técnica narrativa coral: “De ahí la multiplicidad de voces: cada personaje cuenta una historia parcial y, encima, desconfía

14. No hay ningún indicio textual de que este narrador sea idéntico con el cronista.

de los demás”. Efectivamente, hay muchas voces, pero, como lo admite el propio autor en otro lugar, “no me preocupé por diferenciar una voz de otras, me parece bien que hablen todos bastante parecido” (Lunghi, en Viola 2012). Entender la novela según el modo fantástico es posible, pero no satisfactorio. Más interesante es la interpretación en clave psicológica, según la cual Violeta quedó afectada por la psicosis de su madre a la que había cuidado durante largo tiempo.

Marcelo Luján: “La chica de la banda de folk”, en *La claridad* (2020)

Este cuento de Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973) trata de una chica misteriosa que aparece en una fiesta, donde conoce a Alberto, un forastero que está allí invitado por un amigo, que es oriundo del pueblo.¹⁵ Desde la primera mirada Alberto se siente atraído por ella, pero estaba también dispuesto a enamorarse, tal como el narrador heterointradiegético explica en focalización cero e insertando a la vez una pista: “[N]inguno de los dos [amigos] sabe que algo importante está comenzando a separarlos [...] puede que haya sido el deseo, la llama viva de un conjuro, de la tierra llamando a la magia, de la magia invocando a las almas” (135). Alberto no le dice a su amigo a quién tiene en la mira – “dime quién es que las conozco a todas. Pero Alberto volvió a mentir: No es nadie, déjame” (134), lo que se revela finalmente importante para el funcionamiento del desenlace.

Algunas marcas insinúan desde el principio algo raro con respecto a esta chica rubia: aparece y desaparece varias veces durante la fiesta, se anuncia por un “aroma que de lejos recuerda al limón” (135), “pero no es limón lo que invade el aire” (137), sino un olor “más dulce y mucho más penetrante [...] solo soportable bajo los incandescentes influjos del deseo” (149). También es extraño que sangre más y más por la nariz. Parece conocer los secretos de los demás, como, por ejemplo, que el amigo de Alberto es homosexual; también sabe que Alberto está por primera vez en el pueblo. Debido a la focalización en Alberto y su deseo, no resulta extraño que tan solo él sea capaz de verla y de hablar con ella, mientras que su amigo parece no percatarse en absoluto de su presencia (140 s., 142). Pero esto se revelará como pista falsa.

Cuando ella se marcha, Alberto la acompaña a su casa. En el camino se topan con un perro grande que ladra y gruñe, y ella le dice que no le hará nada, “me quiere a mí” (147); luego el animal se pone manso y se

15. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

le acerca a ella con una mezcla de “júbilo y trazos de llanto” (147). Ella se tensa cuando escucha pasos y le pide seguir caminando sin mirarle ni hablarle, y cuando se reencuentran le explica: “Era mi padre [...] No me puede ver” (149). El doble sentido de esta oración se le escapa obviamente a Alberto, además ella misma concreta el sentido figurado al añadir: “Vagando por el pueblo, quiero decir” (149). Para que el padre no pueda reconocerla, Alberto le presta su sudadera. Cuando está finalmente a punto de besarla, ve, no obstante, que ella está sangrando abundantemente y se lo dice, rompiendo el hechizo. Ella se marcha enfadada. Él la sigue y no se da cuenta de que sangra también por los oídos. Al ver cómo la sangre le va manchando la boca y la barbilla, Alberto le pregunta qué tiene, y ella no esconde más su llanto y le pide besarla, pero tanta sangre le corta el deseo; ella se aleja otra vez y él la pierde de vista cuando ella entra en el jardín de su casa. Es llamativo que el tiempo de la narración cambia después del presente al futuro y que el narrador subraya su conocimiento intercalando tres veces las oraciones “Y eso será todo. O casi todo” (153), “tampoco será todo” (153 y 155), hasta terminar con “y eso será todo” (156).

Al día siguiente Alberto pasa por la casa de la chica porque se había olvidado la sudadera y tiene ganas de verla nuevamente. Le abre la madre y, cuando Alberto pregunta por Patricia, la mujer lo mira sin decir nada, pero sus ojos reflejan su desconcierto y recelo, y luego ella le cierra “la puerta con vehemencia” (154). Después abre nuevamente la puerta y lo increpa: “Cómo te atreves. Tú quién eres. Y también dirá: Fuera” (154). El padre de Patricia lo amenaza además con el perro que gruñe y Alberto se da por vencido. Se encuentra con una vendedora de castañas vieja, quien le cuenta que lo había visto la noche anterior gesticulando al aire, pequeño episodio que prepara el desenlace que se le escapa, no obstante, al propio protagonista.

Porque Alberto vuelve con su amigo a su domicilio, y tan solo el narrador sabe que esa misma mañana un visitante del cementerio encontrará la sudadera de Alberto colgando en el nicho de Patricia. Este final revela que Patricia es una *revenante* y confirma las sospechas del lector implícito, quien detectará todas las pistas en una segunda lectura. La leyenda es muy conocida, por lo menos en Argentina y Uruguay, donde existen varias versiones folclóricas.¹⁶

El vínculo con el hipotexto de Luján, la novela *Subsuelo* (2015), con la que dialogan todos los cuentos de *La claridad*, se produce por el principio balzaciano de la reaparición de un personaje. En este caso se trata

16. Cfr. “El vestido blanco y La mancha de café”, <https://bit.ly/3kpg0tC> (10.2.2023).

de uno de los sobrevivientes del accidente de la novela que suben en el cuento en su silla de ruedas al escenario. En vista del final del cuento, esta reaparición no es gratuita, sino que anuncia en forma de una *mise en abyme* la reaparición de la chica muerta. Aunque parece que ella murió asimismo en un accidente –“la última vez que la besaron [...] ella iba cantando y pletórica en el asiento de atrás de una furgoneta” (150)–, ella no formó parte de los tres personajes que tuvieron un accidente de coche en *Subsuelo*.

Daniel Quirós: *Mazunte* (2015)

En esta novela de Daniel Quirós (San José, Costa Rica, 1979), el narrador-protagonista costarricense Julio, un banquero que vive en Estados Unidos, se entera por su madre de que su hermana Mariana ha desaparecido en Mazunte, una playa mexicana en el Pacífico. Vuela a San José para arreglar los asuntos burocráticos y acompañar a sus padres, y pierde su empleo. Se muda al piso de su hermana, donde pasa sus días leyendo, tomando whisky y soñando. En algún momento decide viajar a Mazunte para buscar a su hermana, cuyo cuerpo nunca había aparecido. Al final se revela que su estadía onírica en Mazunte había sido un sueño que tuvo en el hospital tras un accidente mortal en la ruta en su llegada. Con ello, Quirós presenta en esta novela una reescritura monosemizante y distópica del relato “El Sur”, de Jorge Luis Borges, porque *Mazunte* carece de la ambigüedad de “El Sur”. Debido a eso, es posible entender el viaje de Dahlmann al sur como sueño de agonía o como viaje que ha realizado realmente. En *Mazunte* el narrador desarrolla tal como en “El Sur” ambas tramas de modo equitativo, pero Quirós cambió la situación narrativa heterodiegética por la autodiegética. Este cambio a la primera persona es engañosa, puesto que el narratorio sigue su trayectoria al principio sin desconfianza. Julia llega en medio de una gran tormenta a la playa desierta, el único ser humano con el que se topa es una mujer vieja, que parece “eterna, con una mirada férrea e insondable” (15), y quien le alquila un cuarto.

Lo fantástico se introduce más adelante, cuando Julio explora una pequeña ciudad cerca de la playa y se da cuenta de que tanto las casas que ve como las personas que escucha dentro desaparecen cuando las busca (54). Luego lo fantástico se combina con el terror. Julio averigua que el único lugar donde su hermana podría estar es un hotel lúgubre y misterioso controlado por unas guardas armadas que atrapan a cualquiera que se

encuentra en los alrededores: “La gente vive muerta de miedo. Y es que si lo atrapan, se lo llevan o peor. Todos hemos visto los cuerpos tirados sobre los campos, pudriéndose. También hemos visto cosas peores...” (84). Los tres puntos suspensivos se concretizan más adelante, cuando Julio se junta con Balam, la expareja de su hermana, un pescador indígena quien busca a su hijo que había desaparecido junto con su madre. Ambos se dirigen al lúgubre hotel y tienen que pasar por una zona poblada por distintos bandos en guerra que hacen negocios con cuerpos humanos. Mezclan su carne con la de “animales que se encuentran por acá: ratas, pájaros, perros [...] hacen una carne molida que se vende o intercambia entre los pobladores. Es un tipo de pasta oscura, gruesa, con la que se alimentan los trabajadores. Es casi la única fuente de proteína por estos lados” (137). Los cuerpos saludables son llevados al hotel; posteriormente se revela que son esclavizados y que se alquilan a los clientes para hacer con ellos lo que se les antoja. Finalmente, Julio y Balam logran entrar al hotel y liberar a estos hombres encarcelados, entre los cuales se encuentran asimismo el hijo pequeño de Balam y Mariana. Julio termina su relato con la persecución de los guardas:

Entonces supe lo que tenía que hacer. Corté el camino hacia la izquierda, en línea directa hacia los guardas. Escuché a Balam gritar mi nombre. El sonido de la máquina creció; una línea plana apareció sobre la pantalla. Embestí a los primeros dos guardas de la fila. Balam llegó a la puerta azul y la abrió, el niño aún colgado de sus brazos. Caí de espaldas sobre el suelo; después sentí que seguía cayendo, por una larga oscuridad. Los garrotes descendieron sobre mí, sentí una última convulsión. Vi al hombre de la bata blanca, el brillo de la luz fluorescente que crecía en el cuarto. A la distancia, Balam pasaba por el umbral de la puerta. Sus ojos brillaban en la oscuridad. Me volvieron a ver una última vez. Después la puerta azul se cerró detrás de él. (226)

Por un lado, este final podría entenderse como acto heroico de salvación: Julio da su vida para que Balam pueda escapar con su hijo. Este sacrificio altruista contrasta con el final algo irónico con el que Borges termina la vida de Dahlmann, que persigue su sueño de valentía hasta el suicidio ridículo, empuñando “con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (“El Sur”, 204). Por otro lado, el final de *Mazunte* puede entenderse –al igual que “El Sur”– como el relato de la muerte del protagonista dentro del hospital, mientras que “Borges estructura el relato como un espejo en que la segunda mitad es un simétrico

reflejo de la primera” (Alazraki 1977: 37). En la primera parte se cuenta el accidente de Dahlmann, que termina en la mesa de operación de un sanatorio; en la segunda parte se cuenta su viaje al sur (Schlickers 2017: 233), en *Mazunte* los capítulos de las dos tramas alternan regularmente. Mientras el relato de la vida de Julio en San José sigue un carril realista, todo lo que pasa en Mazunte se vuelve más y más onírico y distópico. No obstante, los sueños de Julio se parecen mucho a lo que experimenta en Mazunte, es decir que duda de sus percepciones y de las cosas mismas:

A mi hermana la sentía muy cerca en esos sueños, aunque nunca la llegaba a ver [...] También a veces aparecía el hombre de la foto, lleno de tatuajes [...] *Era él y no era él*, porque a veces lo confundía con otro hombre que había visto en una película, que se tatuaba para no tener que olvidar. Caminábamos juntos frente a un mar, entre ciudades abandonadas o cafetales que se levantaban sobre colinas gruesas con lluvia, jungla y llamados de *animales que no existían en este mundo*. A veces sentía que los podía escuchar; a veces solo era el peso de su silencio que sentía flotar *entre esos mundos irreales*, al acecho, cada más *próximo a invadir mi realidad*. (178, mis subrayados)

La referencia a *Memento*, la película de Christopher Nolan, no es gratuita, porque Balam pierde asimismo la memoria y se tatúa las cosas importantes que no quiere olvidar en su cuerpo. Es llamativo que Julio no se da cuenta de la identidad de Balam, a pesar de haberlo visto en una foto que había encontrado en casa de su hermana (144). Tan solo el hecho de encontrarlo cerca del lugar donde había desaparecido su hermana y la coincidencia de que Balam ha perdido a su hijo cuya madre no recuerda, pero que era extranjera (141), deberían bastar para llegar a esa conclusión. Pero Julio tampoco se da cuenta de que Balam repite casi al pie de la letra las palabras que Mariana había citado en una carta que Julio había transcrito: “Quería enseñarle a pescar [...] recostarse con él sobre la arena a contar las estrellas” (108); y Balam dice: “Le enseñé [a mi hijo] a pescar, a sembrar, a leer las estrellas” (141).

La diferencia elemental con respecto a “El Sur” reside en el hecho de que el relato de Borges ofrece simultáneamente dos posibilidades de lectura que se excluyen mutuamente, mientras que *Mazunte* termina con una solución inequívoca. Esta solución, que se da en el epílogo, destruye lamentablemente la polivalencia semántica del relato fantástico. En el epílogo, otro narrador, heterodiegético, relata cómo el policía Rodríguez habla en la estación de buses con el hombre que había atendido a Julio en

su llegada. Rodríguez refiere su accidente en la ruta del que era el único sobreviviente: Lo operaron en el hospital, después de lo cual estaba “como durmiendo a gusto, más del otro lado que de este”. Este lapso de tiempo correspondería a la trama de Mazunte. Después de algunos días tuvo un paro cardíaco y trataron de revivirlo en vano, cuando “de repente, le vuelve el pulso, se empieza a estabilizar, como si hubiera llegado al otro lado y no le hubiera dado la gana quedarse ahí” (229 s.). Esta última reacción corresponde a lo que Julio experimenta en el hotel, por lo que “el sonido de la máquina” que creció y la “línea plana [que] apareció sobre la pantalla” pueden reconocerse ahora como monitor en el hospital que da la alarma cuando Julio tiene un paro cardíaco, la lenta caída por la oscuridad corresponde a la transición hacia la muerte, el “hombre de bata blanca” es el médico que trata de salvarlo, en vano, por lo que todo termina con “la puerta azul” que se cierra detrás de Balam (226).

Luciano Lamberti: *La maestra rural* (2016)

La primera novela del autor argentino Luciano Lamberti (San Francisco, Córdoba, 1978) es polifónica. El narrador principal, Santiago, es un estudiante de Letras con aspiraciones de poeta. Toma la palabra en ocho (de veintinueve) capítulos y alude desde el principio al hecho de ser trastornado. Su locura se debe a la lectura repetida de un libro de poemas de una maestra rural, Angélica Gólik, que vive en un pueblo chico en la provincia de Córdoba.

El título de la novela tiene referencias intertextuales implícitas y explícitas: primero, remite indirectamente a la novela naturalista *La maestra normal* (1914) de un compatriota de Lamberti, Manuel Gálvez, cuya protagonista es una maestra seducida, abandonada y arrepentida en una ciudad de provincia, La Rioja.¹⁷ Segundo, hace referencia a un poema homónimo de Gabriela Mistral, poeta que Angélica admira tanto como a Juana de Ibarbourou. Angélica cita en su diario una estrofa del poema de Mistral, explicando que este poema determinó su “vocación cuando era una muchacha salvaje” (88). Pero ahora, relejendo y analizando una estrofa, se mofa de su ídolo de antaño y revela sin piedad lo patético del concepto educativo y de las metáforas rebuscadas de la poeta chilena, que había sido asimismo maestra.

17. Esta referencia intertextual apunta además al vínculo entre la ficción de terror y la novela naturalista (ver la introducción y las conclusiones).

Angélica Gólik es una mujer anodina, petisa, gorda, común y completamente ajena al campo literario. Después de muchos años perdió su empleo porque enseñó “incoherencias” a sus alumnos. Muchos opinan que es rara o loca. Sus libros aparecen en tiradas mínimas en editoriales no conocidas y son muy difíciles de conseguir. Pero hechizan a todos sus lectores, que pierden el razonamiento leyéndolos infinitas veces sin que el autor implícito recite un solo verso o línea de estos prodigios literarios.¹⁸ Puesto que Santiago quería escribir una tesis sobre la poesía de Angélica, es de suponer que había entrevistado a todas las personas vinculadas con ella, reuniendo sus testimonios que se transcriben en capítulos separados. Esas voces pertenecen a familiares, vecinos, excompañeros del colegio, etcétera, además de la propia Angélica, cuyo diario íntimo se transcribe en cinco capítulos. Fernando Krapp (2016) reconoce que “todas esas voces están al servicio no solo del devenir errático y misterioso de Angélica durante varias décadas, sino que van tocando lateralmente un gran acontecimiento que se oculta detrás de la trama”.

En el presente narrativo del primer capítulo, Santiago dice: “Esto es lo último que escribo. Mi testamento y mi confesión. Mi advertencia a la humanidad” (16). De ahí que haya que suponer que Santiago orchestra las distintas voces de cada uno de los capítulos, por lo que hay que situarlo en el nivel intradieгético del presente y las demás voces en el nivel hipodieгético del pasado. La estructura circular refuerza esta modelización de los niveles narrativos y temporales: en el primer capítulo, Santiago se encuentra en su departamento mientras que su padre golpea contra la puerta. Santiago cree que es un imitador de su padre y no le abre, se mete debajo de la mesa y espera “lo que tenga que pasar” (17). El último capítulo retoma esta situación: el supuesto imitador de su padre está a punto de abrir la puerta con la ayuda de un cerrajero, y Santiago termina su relato así: “Esto es todo, amigos. No falta mucho, no falta mucho” (277), refiriéndose, empero, tan solo aparentemente al momento en el cual se abrirá la puerta. De hecho, alude al gran cambio mundial que había

18. Como muchos otros críticos, Krapp (2016) traza un paralelo con *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, “cuyo misterio también orbitaba alrededor de una poeta faro para un movimiento poético de jóvenes visceralistas. Pero lo que en Bolaño funcionaba como un goteo lento e inevitable hacia el desencanto, en Lamberti el desencanto es el disparador hacia un cambio”. Tal vez valga añadir que es posible entender este vínculo hipertextual con la novela de Bolaño como parodia. El mismo Krapp reconoce que “los poetas y escritores que van y vienen por *La maestra rural* [...] anteponen el fracaso, pagan como pueden sus cuentas, se emborrachan de más, dan talleres literarios a personas sin mucho talento, y escriben más bien poco”.

descubierto al espiar a la maestra, invadiendo clandestinamente su casa. El secreto de la literatura de la maestra reside en algo pavoroso a lo que Esther, otra vecina, ya había aludido, pero que no había concretado.¹⁹ Cuando el narrador abre la puerta, ve a Angélica, al hijo de ella, Jeremías, un retrasado mental adulto, y a una vecina, yaciendo todos desnudos en la cama. Jeremías ya no tiene forma humana, es un monstruo al que le salen tentáculos de la cabeza y de la espalda, y uno le entra a su madre por la boca mientras ella escribe mecánicamente (244). El narrador enloquece ante este horror y quiere salir disparado, pero uno de los tentáculos lo sujeta y antes de desmayarse escucha que Angélica propone reventarlo: “Total, Jere se lo come en un ratito” (246).²⁰ En el siguiente capítulo, que transcribe el último recorte del diario de Angélica, se aclara el misterio: Angélica se dirigió algún día al doctor Bento, siguiendo el consejo de su vecina, que forma parte de “ellos”. Primero Angélica reconoció en un cuadro una casa con la que había soñado; bajo hipnosis identificó esta misma casa, y el doctor le explicó que “es un puente hacia otras dimensiones” (252). Ella siguió su orden y miró por la ventana de esa casa, reviviendo a continuación un episodio del pasado que se le había borrado –más exactamente: que ellos se lo habían hecho borrar– de la memoria: entonces se vio con su marido en un coche durante la noche en la ruta. Dándose cuenta de que no lo ama, vieron de repente una potente luz que ilumina todo. Poco después “un gigantesco plato volador se pos[ó] en los campos” (253). Con esta aparición súbita de los extraterrestres el relato se malogra, pierde su sutilidad psicológica y se vuelve bastante pesado: los extraterrestres inocularon a Angélica una suerte de gran anguila en un quirófano, haciéndole un bebé.²¹ “Ellos” resultan ser “Sefraditas” (255), y Angélica, como se revela en el epílogo escrito por ella, forma parte de esta secta que proviene del planeta Aknur, a la que ayuda a recibir nuevos miembros para vivir allí con ellos.

19. Persiguiendo a Angélica, que se dirigió con su hijo y una vecina al río, Esther se asomó por encima de unos yuyales: “[Y] los divisé allá abajo, vi algo espantoso. Casi me pongo a gritar” (120). Esta ocularización interna de Esther no se transmite al narrador, y posteriormente tampoco se lo cuenta a nadie, ni siquiera a su marido, lo que es un recurso de omisión que pertenece a la estrategia enigmática de la narración perturbadora.

20. Vedda (2021: 360) no entiende la sensación de horror ante la muerte inminente del poeta, calificando su reacción como “infantil”, ya que “comienza a llorar”.

21. La hermana de Héctor, el marido de Angélica, había sospechado ya que Héctor no era el progenitor de Jeremías: “Mi hermano es morocho, bajito, de piel oscura. Jeremías es alto, más alto de lo común, de piel blanca casi traslúcida, ojos claros y grandes. No hay nada que tengan en común” (181).

Releyendo el texto se reconocen los vínculos entre los personajes, las alusiones y referencias implícitas que se distribuyen a lo largo de la narración, y que lo convierten en un rompecabezas que funciona muy bien, hasta encajar en la solución decepcionante de la historia fantástica de los extraterrestres.²² Las representaciones del terror que rayan en lo abyecto producen realmente asco. Por ejemplo, la historia de un enfermero que se gana un dineral aparte dándole inyecciones a otra gente. Recibe algún día el encargo de un hombre viejo en estado terminal, quien le pide sacar la sangre de un gusano e inyectársela, y su amigo concluye: “[L]as crías de la *Tenia saginata* salen por sangre, así que el viejo debe estar lleno de gusanos por dentro” (58). Poco después, el enfermero se topa con este viejo enfermo en Italia, pero fantásticamente es allí un hombre sano, de cuarenta años. Espantado, el enfermero sale del hotel, y el recepcionista le entrega un paquete que el hombre dejó aparentemente allí para él. Contiene *El nuevo orden*, un libro de poemas de Angélica Gólik. Puesto que tiene comentarios en italiano en los márgenes (63), parece tratarse del mismo ejemplar que Santiago había encontrado en una librería de viejos en Buenos Aires (41). También es llamativo que los libros de Angélica parecen buscarlo a él, porque encuentra la mayoría de sus poemarios en lugares públicos, lo que comprobó con un experimento: dejó un libro de ella en un colectivo, y varias horas después lo reencontró en otro colectivo en el camino de vuelta (42). Otro personaje, el profesor del taller literario al que Angélica acude, se vuelve también loco cuando lee y relee un libro de ella (105), experimentando –al igual que Santiago (*mise en abyme* horizontal del enunciado)– que este texto “era lo más hermoso y honesto que leí en mi vida [...] de que está vivo. De que respira” (105). Finalmente, Cristian se suicida. Aparte de los libros de Angélica, la reaparición de un misterioso personaje llamado Baal vincula a los personajes y las historias: Alex, por ejemplo, menciona este nombre cuando escucha dentro de sí la voz de un locutor de radio AM que anuncia unas excursiones a Brasil, y termina: “El señor Baal, el prevaleciente, te solicita en su presencia”. Más adelante, el mismo Alex escucha una variación de este anuncio dicho por una vez femenina: “En estas vacaciones, vení a visitar a los Sefraditas [...] las playas más hermosas de Latinoamérica. Todo absolutamente gratis, a cargo del Señor Baal, el Prevaleciente, el Jinete de las nubes” (167). Pero finalmente Alex no va a las playas más hermosas, sino que se inscribe

22. El mismo autor reconoce: “Me interesaba que el monstruo realmente apareciera, aun a costa de lo que se suele llamar buena literatura” (Lamberti, citado en *Los Inrockuptibles* 2016).

como voluntario a Malvinas, cumpliendo la orden de “ellos”.²³ El relato de “B 891” –los miembros de los Sefraditas adquieren nombres de robots– revela que Alex se convirtió después en “A 684”, y que le dijo en una ocasión: “Yo lo conocí, me dice. Cuando tenía diecinueve años. Usted me ayudó. No lo recuerdo, digo. Lo extraño es que usted tenía esta edad. La misma edad que tiene ahora” (235). Esto apunta al hecho de que dentro del mundo de los Sefraditas los hombres rejuvenecen y que el hombre viejo que el enfermo encontró en Italia como hombre de cuarenta años también formaba parte de los Sefraditas. Pero no solo los personajes retroceden en el tiempo, sino asimismo las acciones. Así, un superior denominado Profesor le ordena a B 891 una misión ya realizada: “Ya entendería, dice él. Su misión ha sido realizada con éxito, pero todavía debe realizarla. Si ya sucedió no tengo por qué hacerlo, digo. Es precisamente por eso que tiene que hacerlo, dice el Profesor. Por cuidar lo que sucedió. Incluso su suerte depende de eso” (236), y luego lo manda a otro tiempo y lugar y B 891 se encuentra delante de la puerta del doctor Bento.

Otro personaje loco es Corona.²⁴ Trabajaba en el Instituto Nacional de Ciencia y Tecnología y tuvo su primer brote a los veintiún años, cuando lo contactaron los Sefraditas (184) que Corona identificó con los extraterrestres: “Se visten como nosotros. Nos creemos importantes, nos creemos transcendentales, pero somos el programa de televisión de otra especie” (190). El relato de Marcelo aclara, finalmente, que el misterioso Baal es “el dios de Sumeria. En algunas representaciones tiene cuerno, pero en realidad son tentáculos que le brotan de la cabeza” (259). Marcelo sufre un cáncer terminal y le cuenta a Moisés que los Sefraditas lo contactaron, y que tiene mucha esperanza porque cree que ellos tienen una cura. Marcelo le pide a su amigo que lo acompañe en la próxima semana a una galería en la que entrará, como lo sabe el narratario, aunque no él (focalización cero del narratario), en contacto con el doctor Bento.

En el último capítulo, Santiago relata que publicó el manuscrito robado en casa de Angélica bajo su propio nombre y que se desencadenaron hechos nefastos, como un incendio, el suicidio de Cristian, la muerte

23. El crítico de *Los Inrockuptibles* (2016) destaca la “mirada deforme de algunos momentos de la historia argentina, como los sueños científicos del peronismo, la dictadura o la guerra de Malvinas. Temas que ya fueron tratados por otros escritores pero que Lamberti explora desde otro ángulo. Como sí, por medio de lo sobrenatural, también se propusiera desmontar algunos mitos de esa zona de nuestra historia, bastante delirante, por cierto”. La “mirada deforme” de Lamberti tiene que ver con que acude a la secta de los Sefraditas como responsables de estos delirios de la historia nacional.

24. El nombre no remite a la pandemia, puesto que la novela había salido antes, en 2016.

del editor, etcétera (273 s.). Y advierte, parecido a como lo hizo antaño Víctor en *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno:²⁵ “Quiero advertir al que lea esto que se vienen cambios gigantescos en el mundo. Que cierre los ojos. Que se deja llevar [...] Planes muy antiguos que están empezando a realizarse. Sus libros son muy claros al respecto, ¿cómo no lo noté antes? Esos libros son la Biblia del Nuevo Orden” (276 s.). De ahí que no sea sorprendente que los Sefraditas hayan invadido también el apartamento de Santiago: Cuando aparece el supuesto imitador de su padre con el cerrajero para abrir violentamente la puerta, Santiago ve con el rabillo del ojo “en un rincón, sobre la moqueta [...] un tentáculo negro, que enseguida se retrae” (277).

Agustina Bazterrica: “Roberto”, en *El nuevo cuento argentino* (2017)

Este minicuento de Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974) trata de una alumna al comienzo de la pubertad que cuenta como narradora autointradiegética que su maestro malinterpretó el hecho de que ella tiene un conejo entre las piernas, llamado Roberto, como metáfora. Llevándosela al baño del colegio la besuquea y le quita la bombacha, exigiéndole mostrarle su conejito y quedándose horrorizado al ver el conejo moviendo las orejas y mostrándole los dientes. Es llamativo que este relato de un abuso fracasado de una menor se transmite sin dramatismo ninguno; por el contrario, la ironía del autor implícito es mordaz ya que el malparado es el pedófilo maestro.

Ismael Martínez Biurrún: *Invasiones* (2017)

El escritor español Ismael Martínez Biurrún (Pamplona, 1972) presenta en este volumen tres novelas cortas que tratan de catástrofes naturales. Voy a revelar la técnica de producir progresivamente el terror a través de situaciones de pesadilla –y de destruirlo al final involuntariamente por haber abusado de la brocha gorda–. La primera novela corta, *Coronación*, trata de una invasión de millones de langostas en Madrid. La primera langosta se esconde en una orquídea cuando una pareja se dirige con esta flor a casa del jefe de Inés, que vive en el piso 26 de un lujoso rascacielo.

25. “[i]se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno!” (Unamuno: *Niebla*, p. 262).

Durante la cena con el jefe y su joven mujer embarazada entran más langostas, por lo que deciden cerrar las persianas. Las noticias televisivas son alarmantes, parece que las langostas no solo se comen todas las plantas, sino que atacan también a los hombres. El gobierno se reúne con el ejército y deciden fumigar toda la ciudad con un veneno que tiene muchos efectos secundarios nocivos para los habitantes, a los que se aconseja no salir de casa. No obstante, el novio de Inés decide ayudar a la cocinera y llevarla a buscar a su hija pequeña, que se encuentra con otra parienta en la calle, y el jefe le presta su auto. Varias horas después de haber salido, Inés lo llama en vano y activa la búsqueda de su celular. Parece que ha salido del garaje, así que ella baja y lo encuentra delante de la puerta del garaje en un coche tomado por las langostas. La cocinera yace muerta a su lado, Eloy está sangrando en todas partes. Inés lo lleva al piso 26 y cuida sus heridas. A partir de ahí se acumulan las situaciones hiperbólicas entre las dos parejas atrincheradas y el efecto terrorífico se pierde por el uso excesivo de lo grotesco y de lo exagerado, así que la sensación final es más de ridiculidad que de susto, cuando “llegan insectos que ya no parecen insectos. Lo que se acaba de posar sobre el cuello abierto de Bernal tiene el tamaño de un tejón, y muerde con la misma voracidad”. Otra langosta-tejón “de pronto parece mirar a Irene. Fijamente. Le dice: Sabemos qué escondéis, ¡entregadnos al bebé!” (139) que, otro golpe de efecto, acaba de nacer en plena oscuridad.

El color de la Tierra, la segunda novela corta, trata de microseísmos que producen grietas profundas en la tierra, desde la cual sube una sustancia púrpura que transforma a los seres humanos y a los animales convirtiéndolos en seres salvajes. Hacia el final, el protagonista Dimas confiesa a su jefe amigo que había tenido una larga relación de amor con Roser, la esposa de este, y que ella no se escapó con un turista, sino que se suicidó porque Dimas no quería irse con ella. Antes de contar los detalles, el narrador heteroextradiégetico intercala un breve párrafo en cursivas en el que se dirige metalépticamente en segunda persona a su personaje,²⁶ contándole cómo la mala conciencia lo perturba desde entonces permanentemente (248s.). La vida de Dimas parece estar conectada de algún modo a un viejo reloj de bolsillo que encontró en un tubo. Cuando el reloj se detiene, vuelve el dolor que lo acosa fuertemente y que había sido tan solo atenuado por el contacto con la sustancia. Dimas se tira en la playa para esperar la muerte, y entonces aparece el espectro de Roser.

26. Se trata de una atenuada metalepsis descendente de enunciación, ver Schlickers (2017: 107 ss.).

El mecanismo del final sobrecargado que destruye los sutiles efectos de terror se repite también en la última novela corta, intitulada *Nebulosa*. Esta vez se trata de los daños mentales producidos por un meteorito que estalla en una montaña. El protagonista Asís, un médico, no puede dormir más y se comporta agresivamente con sus pacientes. Descubren hongos en su cerebro que producen visiones visuales y acústicas que le hacen creer que entre los demás testigos se encuentra su enemigo. Empieza a visitarlos y les arranca con un mordisco una oreja o los mata y come algún intestino para comprobar si ha dado con este enemigo. Después del último testigo solo le queda profanar la tumba de una chica que murió por las quemaduras producidas por el meteorito. Pero ella tampoco es el enemigo, que resulta ser un toro quien mata finalmente a Asís, comiéndose luego sus tripas.

Liliana Colanzi: “Meteorito”, en *Nuestro mundo muerto* (2016)

Al contrario de la novela *La masacre de Kruguer*, de Lamberti (cfr. *infra*), donde un meteorito lleva a todo un pueblo a matarse entre sí, la fuerza maligna del meteorito de este cuento de la joven autora boliviana Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981) no es tan unívoca. La trama se ubica en San Borja, en Bolivia. Trata de Ruddy, un estanciero gordo que no puede dormir por los efectos secundarios de unas pastillas que toma para adelgazar. Piensa en la madrugada en las tareas que le esperan durante el día; una es “arreglar con la familia del peoncito al que una vaca había hundido el cráneo de una coz” (52). El peoncito, un indio colla, es torpe con los animales, pero según su madre tiene el don de “hablar con seres superiores” (53). Ruddy recuerda que el chico le había revelado que los extraterrestres le habían pronosticado su llegada y que el chico “anunció que aparecería un fuego en el cielo a llevárselo” (56). Cuando Ruddy busca un encendedor, se abre la puerta de la cocina, pero después de cierto momento de angustia, se da cuenta de que no hay ningún intruso. Cuando recupera la calma y se acuesta otra vez en el sofá, nota “que la puerta de la cocina se cerraba sin la ayuda de nadie” (58). Despierta a su esposa, que no le cree cuando dice que hay algo en la casa, “una presencia” (59). En ese momento los dos ven a través de la ventana una bola de fuego que se pierde a lo lejos.

Ruddy le pide a su mujer que lo acompañe para ver al chico accidentado e indemnizar a su madre. Cuando llegan al monte, Ruddy siente que la noche “estaba habitada por una vibración distinta” (61). La madre le

dice que su hijo se fue sin despedirse, y Ruddy duda: “¿Me está queriendo decir que el meteorito...?” (62), pero la madre no le contesta, solo le manda irse. Ruddy le da unos billetes que ella recibe sin agradecerse los. En la vuelta, todavía asustado, Ruddy ve los hechos de repente “con toda claridad” y razona pragmáticamente:

La mujer había abandonado a su hijo en el monte [...] Pensó si debería denunciar a la mujer. Decidió que no. Después de todo el chico se había accidentado en su estancia, sin tener contrato laboral, y era menor de edad [...]. Además, ¿acaso podía culpar a esa miserable por no querer hacerse cargo de un muerto en vida? (64)

No obstante, el final refuerza la vacilación del lector implícito con respecto a una explicación sobrenatural o racional: el cuerpo de Ruddy “trepidaba con la energía mala: se enseñoreaba sobre él, y esta vez no tuvo miedo de ella sino rabia. Apretó el acelerador. Zumbaron sus oídos y el súbito dolor en el pecho lo arrojó contra el volante de la camioneta” (64), y tiene un accidente mortal. Queda abierto si el accidente se produce debido a la energía mala del meteorito o si Ruddy tiene un paro cardíaco, lo que es muy probable porque las pastillas que toma a diario son anfetaminas que aceleran el ritmo cardíaco y se menciona un “súbito dolor en el pecho”; además puede ser genético porque su padre murió también de un infarto (51). Queda asimismo abierto qué pasó con el chico indio: ¿fue dejado gravemente herido por su madre en el monte para morir solo ahí, como sospecha Ruddy, o fue llevado por los extraterrestres, tal como el mismo chico lo había profetizado? Con estas dos lecturas igualmente posibles, “Meteorito” se inscribe en lo fantástico del modo ambiguo.

El análisis de la siguiente novela revela una reacción salvaje más tremenda y más explícitamente relacionada con el estallido de un meteorito que en *Nebulosa*, de Martínez Biurrun, y que en el cuento de Colanzi, y es posible que hayan servido de hipotextos para *La masacre de Kruguer* de Luciano Lamberti.

Luciano Lamberti: *La masacre de Kruguer* (2019)

Tal como en los cuentos reunidos en *La casa de los eucaliptus* (ver *infra*) y en la novela *La maestra rural* (ver *supra*), la trama de esta novela de Luciano Lamberti se ubica en la provincia.

Miguel Vedda (2021: 345) señala que “una de las intenciones de Lamberti es desmitificar los presuntos paraísos serranos, convirtiéndolos en escenarios oportunos para el surgimiento del horror”. Aunque Krueger es un pueblo patagónico, fundado por un alemán con ese apellido, es un lugar apacible, idílico, con un poco menos de cien residentes fijos, que atrae a los turistas en la fiesta de la nieve que se festeja anualmente con chocolate y cerveza alemana. Pero justo antes de la fiesta programada para el 26 de junio de 1987, los habitantes se vuelven locos, se automutilan o se masacran bestialmente entre ellos.²⁷ Hay una sola sobreviviente, que no había estado este día en el pueblo. El anuncio sensacionalista de la cubierta sugiere que la masacre tuvo lugar de verdad: “En un formato que mezcla entrevistas documentales con recreación ficcional, Lamberti presenta la historia de una pesadilla que se aproxima lentamente para mostrarse al fin con todo su horror y su locura”. De hecho, empero, el pueblo es ficticio²⁸ y es el narrador heteroextradiagético personal quien reconstruye los últimos momentos de muchos habitantes. Refiere detalles a primera vista anodinos, como que “la señora Rosales se levantó pensando en que tenía que hacer una torta” (9), que se revelan después como claves, porque ella compra un raticida para mezclarlo con la torta que servirá después a su marido. A lo largo de la novela el narrador registra además las voces de los habitantes de un pueblo vecino, así como actividades y pensamientos de los habitantes de Kruguer antes de la masacre, por lo que el texto es polifónico y polifocalizado.

Además, el narrador recurre a lo abyecto. Describe, por ejemplo, que alguien piensa que su comida se está moviendo, que siente náuseas y se fija en el plato de “raviolos bañados en salsa. Se desplazaban en cualquier dirección, como si tuvieran patitas” (117). El hombre corre al baño, una arcada le hace agacharse sobre el inodoro “sucio, con restos de pis y de papel higiénico flotando en el agua”, y cuando vomita siente “que algo subía por ahí. Lo sintió despegarse de él y caer al agua [...]: era un insecto negro, del tamaño de un escarabajo, pero blando, como una babosa con patas” (118).

La instancia narrativa inserta distintos tipos de textos, reproduciendo, por ejemplo, el programa para la fiesta (15), un informe policial sobre los cuerpos mutilados encontrados (cap. 3) o un capítulo de la telenovela *La in-*

27. En muchas críticas se lee que fueron masacrados, pero de hecho se matan entre ellos.

28. El nombre está inspirado posiblemente en el lago Krüger, que queda cerca del Parque Nacional los Alerces, en la provincia argentina de Chubut.

*domable*²⁹ (49 y 181). Algunas analepsis rompen la presentación cronológica de los hechos, por ejemplo, en los capítulos 5 y 6, donde se relata qué había pasado un mes antes de la masacre. Siguiendo el curso de varios personajes justo un mes antes –“el 26 de mayo Flavio Jansenike, el dueño de la panadería Valencia, se despertó como todas las mañanas a las cuatro” (31)– resulta tan superfluo como en su intertexto *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez. Pero algo raro estaba notándose en el ambiente, se suicidó el único doctor de Kruguer, y las razones para ello se revelan en el capítulo 6: una voz salida de la nada lo llevó a la montaña donde vio en una piedra su pasado y el futuro de Kruguer. La piedra mágica funciona como “El Aleph”, de Borges, pero es más: es el origen de todo el mal que estalla el 26 de junio de 1987. Varios testigos mencionan la piedra a lo largo de la novela. Las dos páginas introductorias puestas en cursivas relatan la historia de esta piedra: en tiempos remotos había caído un meteorito en la cima de una montaña, donde se apagó paulatinamente “hasta parecer una piedra cualquiera. Pero los animales del lugar saben que no lo es, y no se acercan a ella” (8). Posteriormente, la sospecha del lector implícito de que la masacre tenga que ver con el meteorito se confirma: “El meteorito, que había estado apagado por más de cuatrocientos años, volvió a encenderse en ese momento” (132), antes de las dos de la tarde del 26 de junio de 1987. La fuerza que emana del meteorito encendido no induce solo a los habitantes a matarse entre ellos, sino que lo hacen de la manera más salvaje y cruel. Es llamativo que el narrador cambia al presente narrativo para contar la masacre en el capítulo 19, dramatizándolo. Cuando el meteorito se apaga, vuelve la conciencia: “[A]lguien despierta de su sueño. Se saca de encima dos cadáveres y mira alrededor. ¿Qué hicimos?, se pregunta” (137). De ahí que la lectura de Abel Combret (2021: 59) sea sugerente:

[L]os monstruos, los espíritus y las apariciones no se presentan en la obra de Luciano Lamberti como algo lejano, sino conviviendo de manera cotidiana con situaciones cercanas y personajes que les son familiares y como una amenaza siempre latente, que pone en evidencia, en definitiva, la fragilidad de las certezas. Y es en ese gesto que el lector vislumbrará en toda su intensidad lo verdaderamente ominoso.

29. Esta mezcla de distintos tipos de textos remite a los montajes de textos de Manuel Puig, por ejemplo, en *El beso de la mujer araña*, novela dialogada donde aparecen asimismo un informe policial, notas a pie de la página que refieren distintas teorías sobre la homosexualidad y un texto publicitario de los estudios Toby sobre una película (ficticia).

No obstante, Combret ignora la explicación fantástica que ofrece el texto de Lamberti (y que aparece de modo muy similar en el relato “El meteorito” de Liliana Colanzi, ver *supra*).

Hacia el final de la novela aparece otro texto, el reportaje “La masacre de Kruguer”, del periodista Federico García Werner, publicado en 2001. Esta *mise en abyme* aporética parece aclarar la identidad del narrador, puesto que García Werner recibió el encargo de investigar la masacre y habló con la gente del lugar. Después de dos meses tuvo que volver sin haber resuelto el caso. Como no podía olvidarse, volvió diez años después al lugar del crimen o, mejor dicho, al pueblo vecino, sin poder sacar nada en limpio: “Sé que mi libro gira en torno a la idea del misterio [...] Del misterio, de la locura y de la oscuridad en la que vivimos” (186 s.). Esta oración no confirma ni desmiente la hipótesis de que García Werner sea el narrador de la novela de Lamberti, puesto que la explicación sobre la fuerza maligna del meteorito no es racional. No obstante, la novela no termina todavía, hay una suerte de epílogo situado en 2017, que no puede formar parte del libro de García Werner (aparecido dieciséis años antes), por lo que la supuesta *mise en abyme* aporética resulta ser una pista falsa. El autor implícito termina la historia horrible de esta masacre de un modo aparentemente feliz: llega una joven pareja que compró un terreno arriba en la montaña, y planifican la casa que van a construir para ellos y sus niños, los nuevos residentes o refundadores de Kruguer.³⁰

A los intertextos mencionados podría añadirse la novela *Me verás volver* (2013), de Celso Lunghi (ver *supra*), por la temática parecida de un suicidio colectivo en un pueblo ficticio situado en el interior de la Argentina, por la polifonía y por la inserción de fragmentos de un libro que trata del mismo tema como la novela pero que resulta ser una falsa *mise en abyme* aporética. Los meteoritos aparecen asimismo en ciertos cuentos de *Campo del cielo* (2019), de Mariano Quirós, con la diferencia de que en los cuentos lentos de Quirós los meteoritos no tienen nada terrorífico.

Dolores Reyes: *Cometierra* (2019)

La primera novela de Dolores Reyes (Buenos Aires, 1978), “docente, feminista, activista y madre de siete hijos” (información de la contratapa),

30. Vedda (2021: 346) destruye este idilio sin piedad: “Las ilusiones que abriga la pareja sobre su futuro en Kruguer son una especie de síntesis de la falsa conciencia *kitsch* de los sectores medios urbanos”.

presenta la vida de una chica pobre, apodada Cometierra, que tiene el don sobrenatural de reconstruir las circunstancias de la muerte violenta de alguien si traga tierra con la que esta persona había tenido contacto. La mayoría de las víctimas son mujeres, casi siempre fueron previamente violadas. Cometierra, que es una narradora autointradiegética, descubre su don cuando fallece su madre. Come tierra para superar el dolor y reconoce que su propio padre la había matado a golpes. El padre abandona el lugar en Pablo Podestá, una barriada pobre en la zona noroeste del Gran Buenos Aires, y ella sigue viviendo ahí con su hermano mayor, Walter, en una casa que ambos descuidan. Cuando matan a su maestra preferida, Ana, ella abandona la escuela y pasa todo el día tirada en un sillón, bebiendo “birra”. Cuando corre la voz de su don, tanto la gente humilde del lugar como personas de clases sociales más altas empiezan a llevarle botellas con tierra de desaparecidos, con fotos y números de teléfonos, y a pesar del mal y del terror de ver ella monta una suerte de negocio, comiendo tierra para ver qué pasó, recibiendo dinero en cambio. Una vez logra salvarle la vida a una chica secuestrada, y colabora con un policía con el cual tendrá un romance; otra vez descubre un suicidio y en otro caso que un chico había tenido un accidente mortal, pero en las demás oportunidades se trata invariablemente de muertes violentas.

Hacia el final tiene por primera vez una visión hacia el futuro: ve que su hermano está amenazado por alguien con un cuchillo. No obstante, cuando un tipo violento del barrio –que los había agredido incluso a ella y a su hermano cuando eran chicos– apuñala a un amigo y ella reconoce su identidad comiendo tierra, no les queda otra sino acudir con otros amigos al sitio donde se encuentra el tipo. Tal como en su visión, este amenaza a su hermano con un cuchillo, pero justo en el momento de mayor peligro mortal interviene su padre como un *deus ex machina* y mata al tipo. Cometierra y su hermano deciden abandonar el lugar, él se va con una nueva novia a pesar de ser menor de edad, y Cometierra abandona a su policía sin dar ninguna razón. Pero el lector implícito sabe que pertenecen a dos mundos distintos: ella lo desprecia como “rati” y él se refiere a los amigos de ella y Walter como “negros”.

Cometierra es una novela conmovedora y tristemente auténtica a pesar de ser ficcional.³¹ El don fantástico se presenta como algo natural, y muchas veces tragar tierra le hace muy mal a la protagonista, tanto física como

31. Justamente al día siguiente de haber terminado de leerla me topé en *La Nación* (5-7-2021) con el caso de una niña de cuatro años, violada, desmembrada y quemada, cuyos huesos fueron diseminados cerca del río Colorado.

psíquicamente. Silvia Barei (2021: 43) precisa que “la tierra transparenta el lugar de lo ominoso, la realidad que reaparece, pero que también se padece, porque la exhibición de la vulnerabilidad de los sujetos supone para el personaje el riesgo constante del delirio”.

La voz de Cometierra vibra hondo y transmite desolación. La violencia (no solo, pero sobre todo de género) es omnipresente y arbitraria, el sexo se practica sin amor, el ambiente es feo, las casas son destartadas y el abandono final del lugar no promete ningún futuro feliz. En cierto modo, *Cometierra* es la versión ficcionalizada de la crónica *Chicas muertas* (2014), de Selva Amada, que fue, junto con Julián López, maestra de Dolores Reyes, como lo apunta la autora en los agradecimientos. De ahí que *Cometierra* esté dedicada “a la memoria de Melina Romero y Araceli Ramos. A las víctimas de femicidio, a sus sobrevivientes”.

Agustina Bazterrica: “Las cajas de Unamuno”, en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020)

El primer cuento de la colección *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*,³² “Las cajas de Unamuno” (2020), de Agustina Bazterrica, está contado por la protagonista en narración simultánea.³³ Cuenta cómo se sube a un taxi en la avenida Leandro N. Alem para ir al barrio de Flores. Observa al chofer que se llama Pablo Unamuno: es un hombre joven que se ejercita y que lleva una pulsera grabada con el nombre Amanda; además tiene colgado un chupete en el espejo. Ella supone que Amanda es el bebé, porque si fuese la madre del bebé el chofer escondería la pulsera. De repente se da cuenta de que Unamuno lleva las uñas muy cuidadas y esmaltadas, lo que hace estallar su imaginación: “Unamuno oculta algo detrás de las uñas” (15), y piensa que debe esconder en algún lugar del carro “un alicate, esmalte, algodón y dos cajas transparentes, impecables. En una colecciona sus uñas como un ejemplo de lo sublime. En la otra, las uñas perfectibles de sus víctimas” (16). Porque supone que es un asesino serial. Deduce que Amanda fue su primera víctima, y luego se imagina cómo la mató, llevando a cabo un ritual que se parece curiosamente mucho a

32. Al principio y al final del volumen de cuentos se destaca una incongruencia paratextual: según la propia autora, el diseño de la tapa es de Juan Cruz Bazterrica, su hermano (187); según la editorial, el diseño está “inspirado en un diseño original de Enric Satué”.

33. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

una fantasía caballerescas de Don Quijote, inspirada en el segundo libro del *Amadís de Gaula*:

<p>Sin entender cómo, Amanda se encontró desnuda. No podía moverse, ni hablar, pero estaba totalmente consciente. Él la bañó con agua de jazmines, la envolvió con una toalla para secarla, le puso un vestido limpio, la maquilló, le secó el pelo muy despacio peinándola con los dedos, la perfumó, la dejó en la cama y se sacó la ropa, pero antes dejó que un chelo inesperado los envolviera con la despiadada serenidad de la Suite n.º 1 en Sol mayor de Bach. (16 s.)</p>	<p>Acullá de improviso se le descubre [al caballero del lago] un fuerte castillo [y vio] salir por la puerta del castillo un buen número de doncellas [...] y tomar luego la que parecía principal de todas por la mano al atrevido caballero [...] y llevarle, sin hablarle palabra, dentro del rico alzácar o castillo, y hacerle desnudar como su madre le parió, y bañarle con templadas aguas, y luego untarle todo con olorosos unguentos [...] ¿Cuál sería oír la música que [...] suena, sin saberse quién la canta ni adónde suena? (<i>Don Quijote</i> I, L, 572 s.)</p>
---	--

Pero mientras Don Quijote interrumpe su relato en el momento de máxima felicidad, cuando aparece una doncella todavía más hermosa y le cuenta al caballero que está encantada, la fantasía de la protagonista toma otro rumbo. Se imagina cómo Unamuno le lima las uñas a Amanda, le saca el esmalte viejo y le pone dos capas de esmalte rojo. La víctima permanece inmóvil, sabía “que iba a morir de una manera extraña e inútil, pero no pudo evitar sentir que era la correcta, porque era cuidada, placentera, detenida, apacible” (17). La narradora no concretiza este vacío, es decir que el asesinato no se cuenta, tan solo intuye que “Unamuno le hizo sentir una libertad serena, una frescura nítida”. Y luego termina el ritual: “Una vez muerta, le recortó las uñas [...] y las guardó en la caja transparente” (17).

Cuando la protagonista llega a su destino, se desilusiona al ver que Unamuno no guarda en la guantera las cajas transparentes. Pero cuando se cae una moneda entre los dos asientos delanteros y Unamuno abre una caja para buscarla, su imaginación se materializa fantásticamente al distinguir dentro “un alicate, esmalte, algodón y dos cajas transparentes”. La última frase termina el relato con un segundo giro sorprendente. Ella cierra la puerta de golpe y le dice: “Arrancá, Unamuno. Llévame, vos sabés dónde” (18). El lector se queda perplejo. ¿Cómo puede ser que una mujer se entregue voluntariamente a ser asesinada? Porque a estas alturas el lector se identifica con la fantasía terrorífica de la protagonista de que Unamuno es un asesino serial, aunque no hay ninguna prueba contun-

dente para suponerlo. Las dos cajas transparentes no demuestran nada, no se abren ni siquiera, pueden ser una materialización fantástica de la imaginación de la protagonista o pueden no significar nada. Esta duda no se resuelve, y este enigma del tipo misterioso corresponde a la estrategia enigmatizante. La protagonista es una mujer soltera, algo fría, estresada, que observa detalladamente todo y que juzga sobre todo lo que ve. El que se sienta atraída por el abismo, el cruce de límites, se hace evidente cuando empieza su larga imaginación sobre la vida secreta de Unamuno (15 ss.). El hecho de adjudicar a un hombre algo engreído y autosuficiente una perversión malsana y criminal refleja su propia perversión. La puesta en escena imaginaria del ritual mortuorio revela su necesidad de ser cuidada. De ahí que se identifique con la supuesta primera víctima, para la que se imagina una muerte bella con baño, música de Bach y cuidado por parte del asesino (16 s.), escena romántica erotizada pero sin sexo, al igual que en su hipotexto caballeresco de *Don Quijote*.

2. Narrativas de terror que recurren a la estrategia engañosa

Volker Ferenz (2008: 78) pretende en su libro *Don't believe his lies* que la narración no fiable fílmica, que –según mi modelización– forma parte de la estrategia engañosa, “should not be conflated with other narrative strategies, such as the notion of the uncanny, the idea of free indirect subjectivity, or the genres of fantasy film, horror film, or science fiction film”. En los ejemplos que se estudian en adelante se combinan, empero, narraciones no fiables con el terror, lo fantástico y lo siniestro, además de con otras estrategias de la narración perturbadora.

Los análisis que siguen demuestran que tampoco Sandra Gasparini (2018: 52) acierta al postular que las narrativas de terror se caracterizan por producir miedo, y que este efecto solo se produce si se hace invisible el trabajo previo y la racionalidad que preceden la publicación. Con Todorov constaté ya que el miedo depende de la sangre fría de cada lector, y no creo que haya un solo efecto determinado de las narrativas de terror, porque pueden producir afectos muy diversos, como asco, pena, aburrimiento, escándalo, perturbación, etcétera. Como se vio, y se verá a continuación, las ficciones de terror practican modos narrativos muy variados, que tampoco pueden reducirse a “un marco narrativo complejo, pleno de autorreferencialidad y de guiños paródicos que conviven con este efecto de horror que parece incompatible con la razón” (Gasparini 2018: 52).

Ana María Shua: "Cirugía menor", en *Buenos Aires: una antología de narrativa argentina* (1992)

Este relato³⁴ de Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) trata de un aborto horrible durante el cual tiene lugar un desplazamiento psíquico, es decir, un mecanismo de defensa que le hace pensar a la joven durante el aborto quirúrgico que este se ha interrumpido y que ella vive felizmente su embarazo. El relato comienza con la llegada de Laura, acompañada por su novio Gerardo, a una clínica clandestina. Después de haber pagado tiene que esperar media hora, hasta que la trasladen a otro cuarto en el cual hay dos camas para las mujeres recién operadas. Laura presencia el ritual humillante y ridículo con el cual el doctor hace entrar a las mujeres en su consultorio: toma a una mujer de la mano y la "lleva hasta el rincón más alejado de la puerta. Ahora, prepararse para la carrerita, le dice, uno, dos, tres y hop, a correr, y trotan los dos, de la mano, entrando en el consultorio" (123). Cuando le llega su turno, no acierta a resistirse y "uno dos tres hop, carrerita y *ya estaría Laura acostada en la camilla alta*, con las piernas levantadas y apoyadas en dos canaletas de metal *si no se hubiera desprendido*, súbitamente, con un movimiento brusco nacido de su vientre, de la mano del doctor, que la mira sorprendido" (124, mis subrayados). A partir de este momento comienza una larga secuencia en la cual Laura recobra el dinero, sale del consultorio y vive tranquilamente el embarazo (124-127). Se intercalan, empero, algunas referencias que pueden ser interpretadas como pistas que indican otro estado ontológico, es decir, que apuntan al hecho de que Laura no vive un embarazo sino un aborto, como la indiferencia "que la hace contemplarse desde afuera, como en un sueño" (125), los "golpecitos" y las "contracciones" que siente (125 s.), el dolor de las articulaciones de las piernas y punzadas de dolor que se convierten en constantes dolores terribles. Finalmente, se encuentra en la misma posición como al principio, "en la camilla alta, con las piernas levantadas y apoyadas sobre dos canaletas de metal" (127). En ese momento Laura piensa todavía que está dando a luz y que le ponen una máscara de gas para aliviarle el dolor, pero este se está abriendo "paso a través de la niebla amarillo-verdosa que la inunda" (127), y solo entonces adquiere conciencia de su verdadero estado: "Apenas puede comparar los golpes del martillo introduciendo más y más profundamente el escoplo con ese otro dolor imaginado que debería producir el instrumento que ella nunca vio ni verá pero que está trabajando allí, muy adentro" (128).

34. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

Y entonces vuelve al lugar del principio del relato, la habitación con las dos camas, donde debe reposar hasta estar en condiciones de marcharse con su novio, y los dos “empiezan a sospechar que no se quieren” (128).

La autora inserta una pista en el breve paratexto extraficcional que antecede al relato de que se trata de una narración no fiable, haciendo referencia al cuento “El puente sobre el río Búho”, de Ambrose Bierce, que trata de un hombre que está a punto de ser ahorcado pero que se imagina que la soga del verdugo se rompe, y que logra salvarse y volver a casa. Cuando está a punto de abrazar a su esposa, siente en la nuca un golpazo y una luz blanca lo deja ciego.

El horror de un aborto clandestino se combina entonces en este cuento de Shua con los recursos narrativos de la estrategia engañosa, lo que tiene el efecto de un alivio momentáneo que se derrumba en la anagnórisis de la protagonista, que coincide con la del narratario y a través de este con la del lector implícito.

Alejandro López: *La asesina de Lady Di* (2001)

Esta novela desmesurada de Alejandro López (Corrientes, 1968), que manejo en la versión recortada de Eloísa Cartonera, revela al final que la narradora autodiegética está muerta, con lo que recurre a la estrategia engañosa, combinándola con lo fantástico, porque la voz de la protagonista Esperanza Hoberal se enuncia a través de un médium que no es nadie menos que la madre de Gloria, la asesina de Esperanza. Toda su vida Esperanza, una adolescente de provincia, tenía el proyecto de aparecer en la televisión, y *post mortem* se lo será concedido, porque el médium habla delante de las cámaras encendidas en Gualaguaychú, lugar de origen de Esperanza. Los referentes de Esperanza habían sido los personajes de la cultura popular con los que se identifica sin filtro. Es una fanática del cantor puertorriqueño Ricky Martin, a quien sigue en sus conciertos hasta lograr acercársele y decirle en una discoteca: “quiero tener un hijo tuyo”. Él rechaza esta oferta hecha por una adolescente poco atractiva a la que le sobran kilos, replicándole que él quiere tener un hijo de Lady Di.³⁵ Esperanza no capta la ironía y malinterpreta esta respuesta literalmente. Puesto que tiene dones supernaturales –puede matar con el pensamiento y con la ayuda de una foto, y así lo hizo con su

35. En los años 90 Ricky Martin callaba su homosexualidad porque temía justamente desilusionar a sus admiradoras más fieles.

hermana, su hijo y dos mujeres– y que está muy celosa, mata conscientemente a Lady Di, disfrazando el asesinato de accidente automovilístico.

El humor, los delirios y las constantes hipérbolas tienen el doble efecto de destruir cualquier dramatismo y terror que podrían surgir fácilmente por escenas de muerte violenta, de sexo ambiguo (como, por ejemplo, en la escena en la que Esperanza tiene sexo con el novio de su madre, y el lector implícito no llega a saber si es voluntario o no), o de maquillar las escenas con tanto *rouge* que los afectos desaparezcan, tanto para el personaje como para el lector implícito. A la vez estas técnicas desmedidas y sin variación cansan y le quitan sofisticación a la estrategia engañosa que se revela al final.

Inés Garland: “El remolino”, en *Como una reina perfecta* (2008)

Otro ejemplo para la vertiente realista-perturbadora de terror es este relato de la escritora argentina Inés Garland (Buenos Aires, 1960), que presenta recursos paradójicos y engañosos.³⁶ Se publicó en su colección de relatos *Como una reina perfecta*. La narradora autodiegética Clara, una chica de dieciséis años, comienza su relato el día anterior a una excursión que suele hacer con sus padres todos los fines de semana con los Woods a una casa que estos tienen en una isla del Tigre. Suelen ir en la lancha colectiva, y Clara se refiere en varias descripciones a Juan Wood como tipo atlético y masculino “–con las piernas abiertas y el ceño fruncido, parecía Gregory Peck en *Moby Dick*” (39)–, mientras que Elisa, la esposa de Juan, parece caerle algo mal. Elisa lee en voz alta fragmentos de *El amante de Lady Chatterley* para educar a los isleños o escandalizar a la gente bien de la ciudad. Elisa siempre le pregunta por qué no va con una amiga, y Clara no contesta nada, pero da una pista al escribir “la idea de traer una amiga es totalmente ridícula, pero ellos no pueden saber que para mí es tan imposible venir con una amiga como no venir” (42). Clara tiene en la isla un cuarto alejado de los demás, y agradece poder aislarse de las conversaciones de los grandes que se repiten infinitamente. Es irónico que su madre se pone a veces a hablar en francés, según su hija “la única [lengua] que aprendió a hablar correctamente” (42), pero que comete errores, como “épater les bourgeois” en vez de “épater les bourgeois” para referirse a los burgueses (42). Por la tarde, mientras se calcinan al sol, toman varios *gin-tonics* y Clara observa cómo una flor

36. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

gira alrededor de un remolino en el río cerca del muelle. Luego se acuesta desnuda y escucha las voces de sus padres y de Juan y el motor del bote en el cual sale Elisa. Los padres se acuestan para dormir la siesta, y entonces la narradora baja desde el nivel extradiegético al intradiegético al cambiar del tiempo narrativo del pasado al presente (metalepsis y silepsis): “Todo parece detenerse [...] Me acuesto boca arriba [...] Separo un poco las piernas. [Juan] entra en silencio, como siempre, y se queda parado mirándome. Cuando me hace el amor, también me mira. Y yo me dejo ir, como en una caída, con los ojos cerrados” (46). Acá destaca una muy rara *metalepsis descendente de la enunciación* (cfr. Schlickers 2017: 115-117) –la narradora extradiegética baja al nivel intradiegético al cambiar el tiempo narrativo del pasado al presente– y esta *metalepsis* se combina además con una *silepsis*, otro recurso narrativo paradójico por el que se produce una simultaneización ilusoria entre el mundo narrado y el mundo de la narración (cfr. Schlickers 2017: cap. 2, 2.1.3.3).³⁷ Estos recursos paradójicos revelan una peripecia inesperada, que es un recurso narrativo engañoso, por lo que el cuento pertenece a la narración perturbadora, tanto a nivel narrativo como del contenido.

Isaac Rosa: *El país del miedo* (2018)

A diferencia de las novelas anteriores del autor español Isaac Rosa (Sevilla, 1974), *El país del miedo* es una novela que trabaja a primera vista con técnicas narrativas convencionales. El texto está dividido en fragmentos sin título y sin numeración. En los fragmentos pares un narrador heteroextradiegético relata con muchísimos detalles y ciertas redundancias los miedos del protagonista, Carlos, un hombre de familia de clase media paranoico e histérico. Vive cerca de un barrio con chabolas en el sexto piso de un edificio de propietarios y teme todo: robos, inmigrantes, actos de violencia, pobres, adolescentes, violación, y sobre todo al dolor.³⁸ Reflexiona continuamente sobre sus miedos y sabe que

37. Parecido, pero distinto, es el final de “La penitencia” en el mismo volumen, puesto que allí la narradora autoextradiegética pasa en el último párrafo igualmente al tiempo del presente narrativo, pero en este caso no se trata ni de una *metalepsis* ni de una *silepsis* sino de una suerte de epílogo en el que aclara que la muerte de la niñera la persigue hasta la actualidad.

38. Carlos sabe que recurre frecuentemente a tópicos, pero algunos son particularmente deplorables, como el siguiente, en el cual reflexiona sobre la vida sexual posterior de una mujer violada: “[L]a herida interminable sobre quien ya nunca podrá disfrutar un

proviene en gran parte de las ficciones de terror y de los medios audiovisuales. A la vez sabe que el miedo es un gran negocio para las empresas de seguridad,³⁹ pero comprende que si cede a instalar una nueva puerta, el siguiente paso sería una alarma, seguido por un contrato con una empresa de vigilancia, etcétera, por lo que prefiere quedarse alerta y tomar todos los cuidados posibles.

La parte narrativa alterna con una parte ensayística cuyo autor parece ser el mismo narrador heterodiegético. Pero a lo largo del texto se vuelve claro que cabe asimismo la posibilidad de que su autor sea el propio Carlos: reflexiona continuamente y como no puede hablar con nadie sobre sus miedos empieza en cierto momento a escribir un texto llamado *El país del miedo* (212). Con esta tardía *mise en abyme* aporética –un recurso de la estrategia paradójica– la novela homónima se contiene a sí misma. Laura Prada (2011: 2) no reconoce este recurso: “En cada capítulo par se desarrolla un ensayo sobre determinado tipo de temor. El narrador, en este caso, es un nosotros sociológico: «Confundidos por el engaño cinematográfico, solemos creer que un disparo no duele, o que duele mucho menos que una cuchillada (Rosa, 2008: 94)»”. Pero mi hipótesis se refuerza por el hecho de que el propio Carlos piensa en un juego infantil llamado “El país del miedo y el país de la alegría”. Y en cierto momento se sentó “frente al ordenador, abrió un documento nuevo y escribió el título, centrado en la pantalla, en mayúscula y negrita: EL PAIS DEL MIEDO. Y comenzó a escribir” (212). Con ello se revela que Carlos es en realidad el narrador, por lo que el narrador heterodiegético se revela como pseudoheterodiegético, recurso engañoso que señalé asimismo en el análisis de la novela *El mal menor* de Feiling (ver cap. 4, 3). Por la combinación del recurso paradójico de la *mise en abyme* aporética con el recurso engañoso a nivel de la enunciación, *El país del miedo* es una narración perturbadora.

Además, los discursos sobre la vida de Carlos y la parte ensayística se encuentran en una posición de *mise en abyme* horizontal del enunciado, es decir que se reflejan mutuamente en cuanto que la historia de Carlos ilustra las ideas de la parte ensayística, cuyas explicaciones se basan a su vez en las experiencias y emociones del protagonista. Vicente Luis Mora (2018) caracteriza *El país del miedo* acertadamente como “novela psicosociológica a la vez que un ensayo sobre las formas del miedo en

coito sin recuperar, en cada caricia, en cada penetración, la memoria dolorosa de aquel momento” (190).

39. En su novela posterior, *Lugar seguro* (2022), Isaac Rosa se burla de eso.

nuestro tiempo y de los discursos que lo vertebran”. Dentro de la parte ensayística hay dos intertextos con consejos para la seguridad del ciudadano. El primero es del Ministerio del Interior con una indicación de su fuente (176-181) que es demasiado detallado para ser auténtico y que efectivamente resulta ser ficticio. El segundo intertexto versa sobre defensa personal y es, en cambio, referencializable (199 s.). Un tercero contiene recomendaciones de viaje a Guatemala y proviene del Ministerio de Asuntos Exteriores (280-283). Es como el primero excesivamente detallado, hasta inverosímil, y resulta ser asimismo ficticio, pero a diferencia de los dos otros intertextos se encuentra dentro de la parte narrativa. Este intertexto ilustra bien cómo estas advertencias –que infunden más bien el miedo– influyen en la vida del temeroso protagonista: cuando está por primera vez en una ciudad iberoamericana no se atreve casi a salir del hotel, y cuando lo hace en el último día no puede disfrutarlo debido al miedo y consiguiente acecho constante. Al no reconocer la ficticidad de ambas fuentes oficiales, Prada (2011: 4) saca la errónea conclusión de que “también el sector político utiliza el miedo como instrumento para controlar a la población. Al advertir al ciudadano sobre los lugares que deben evitarse, está, en cierto modo, limitándolo”. La función de estos fragmentos no consiste en criticar al Estado, sino en reforzar el vínculo con la paranoia de Carlos, lo que significa que sirven como *mise en abyme* horizontal del enunciado.

Sara, la esposa de Carlos, trabaja asimismo, y tienen un hijo de unos doce años, Pablo, que Carlos sobrecuida como padre helicóptero. La novela arranca con Sara, quien se percata de pequeños robos de su billetera y sospecha de la nueva chica marroquí que hace la limpieza. Cuando esta le jura que no le robó nada, Sara no se lo cree, haciéndole la vida difícil porque la inmigrante pierde todos sus empleos en la vecindad donde corre la voz de su mala fama. La biempensante de clase media, que contrata a la inmigrante en negro, la amenaza con ser denunciada a la policía.⁴⁰ Marielsie Núñez Marerro (2017: 99) apunta que “con tal de mantener los bienes alcanzados [la clase media es] capaz de perpetrar prácticas injustas y excluyentes vinculadas con entidades ligadas al poder”. De ahí que este episodio cobre todo su sentido al final, cuando el marido de Sara lo hace

40. Cuando Sara se entera de la inocencia de la muchacha no hace nada para restaurar el honor de ella, es decir, su existencia social. Inés Garland cuenta en “La mujer de la esquina de la estación” (en *Con la espada de mi boca*, 2019) un caso parecido, con la diferencia de que el hijo que le roba dinero a su madre, quien echa a la mucama que hace muchos años que está con ellos, gasta este dinero en una prostituta.

mucho más injusto y atroz con la ayuda de su cuñado policía, por lo que esta secuencia funciona como *mise en abyme* anticipadora.

No obstante, los pequeños hurtos continúan, y Sara se percata además de que faltan muchas cosas en el cuarto de Pablo. Carlos lo persigue y se da cuenta de que un chico de su misma edad lo extorsiona violentamente, porque luego los padres descubren hematomas y rasguños en el cuerpo de su hijo. Tratando de ayudarlo, Carlos se enfrenta con el otro niño, quien lo domina pronto porque se da cuenta de su miedo. En una escena patética el niño le da patadas al adulto, quien no se defiende para nada. Carlos lo denuncia cobardemente al director del colegio, pero el niño se percata de ello y la situación empeora.

Entonces Carlos empieza a darle dinero al niño, quien, en vez de cumplir el trato de no molestarlos más, exige cada vez sumas más elevadas, y Carlos cede en todos los encuentros. El temor aumenta paulatinamente tanto en Carlos como en su hijo, que se quedan siempre en casa, inventándose paseos para no llamar de la atención de Sara, cómplices del miedo. Cuando Pablo sale para ir al colegio, su padre lo acompaña en la ida y en la vuelta. Finalmente, el exasperado protagonista le pide ayuda a su cuñado, un policía. Le ponen una trampa al niño, llamándolo a un polígono desierto con la promesa de entregarle una suma considerable de dinero. El niño llega acompañado por tres chicos mayores, quienes empiezan pronto a darle palizas a Carlos, quien se ve por primera vez en su vida en una situación real de violencia. Entonces interviene el cuñado, que se había escondido, pegándoles fuerte con una barra. Los tres chicos emprenden la huida, dejando solo al niño, a quien el policía golpea brutalmente. El niño implora varias veces ayuda de Carlos porque teme que el otro lo va a matar. Carlos no reacciona. Entonces el cuñado se lleva al pequeño maniatado y sangrante en el baúl de su carro sin contestarle a Carlos qué piensa hacer con él. Semanas después el niño todavía no ha aparecido y Carlos se imagina que el susto lo curó, pero también duda si su cuñado policía lo mató.⁴¹ Cobardemente, Carlos decide no averiguar nada y ser cómplice mudo de este crimen. Una peripecia irónica termina el relato: ahora Carlos sufre las extorsiones de su cuñado, quien le pide préstamos, las llaves de su departamento para follar allí en las mañanas, etcétera, con lo que queda finalmente atrapado en un bucle sin fin, otro recurso de la estrategia paradójica.

41. La brutalidad de guardias franquistas en la actualidad apareció ya en la novela *El vano ayer* (2004: 192 ss.), pero en clave irónica.

Prada (2011: 5) advierte que no hay indicaciones espacio-temporales, por lo que el “país del miedo” remite a cualquier país –de Occidente, añadiría yo–. Y reconoce que esta novela induce al lector a “reflexionar sobre los discursos que circulan en la actualidad. Son discursos que influyen en el ser humano, crean estereotipos que ejercen violencia sobre el otro por el simple hecho de ser diferente. Estos estereotipos del discurso dominante son los que infunden el miedo y la discriminación en gran parte de la sociedad”.

Esto es congruente con el anexo paratextual, donde aparecen fragmentos de *Miedo líquido* de Zygmunt Bauman y de otros dos autores que sostienen la hipótesis del Estado débil –“El Estado [...] se ve obligado a desplazar el énfasis de la «protección» desde los peligros para la seguridad social hacia los peligros para la seguridad personal” (Bauman)–, que critican los medios de comunicación que presentan a los criminales como lobos, a las víctimas como ovejas y a los luchadores contra el crimen como héroes (Ray Surette) y las imaginaciones erróneas sobre los barrios pobres “del blanco de clase media” (Mike Davis).

Edgardo Scott: “Pique” (2012)

“Pique” de Edgardo Scott (Lanús, 1978) y “Autólisis” de Enzo Maqueira (ver *infra*) fueron insertados por Elsa Drucaroff en una antología de narrativas argentinas emergentes⁴² y se destacan a nivel del discurso por presentar un giro sorprendente, con lo que se inscriben en la estrategia narrativa engañosa, y a nivel del contenido por revelar a través de este giro que su protagonista masculino es un ente terrorífico.

“Pique” comienza de un modo anodino: en la primera parte, el narrador autodiegético cuenta largamente en una narración simultánea cómo asiste en la tarde a una función de cine. Es un hombre solitario, muy observador, hipersensible. Le molestan los olores del pochoclo, el ruido “de las manos luchando contra los envoltorios de plástico, o las bocas que mastican” (125), los chicos que hacen ruido. Reflexiona sobre la película y describe algunas escenas de este film sobre un asesino siniestro que mata descargando un tubo de oxígeno, y da la primera pista de que algo terrible está por producirse: “La perfección del asesino me inyecta ganas de ir al cumpleaños y ver si hay pique” (126). Cuando se está acercando el final, el hombre oscila entre ir después a un cumpleaños o pasear por

42. “Pique” fue publicado anteriormente en *Los refugios*, de Enzo Maqueira.

el *shopping*: “También puede haber pique cerca” (127). El lector implícito no sabe a qué se refiere con esta palabra polisemántica derivada del verbo ‘picar’, pero puede imaginarse que tenga que ver con relacionarse con una mujer o con un hombre. Finalmente, el protagonista se decide por el cumpleaños y el relato pasa a la segunda parte.

Descubre rápidamente allí a su “presa”, una mujer que “tiene un solerito de algodón, sin breteles” (128), a pesar del frío de fines de septiembre, que le permite mostrar su cuerpo. El protagonista la observa con detenimiento, escucha la conversación en la que toma seriamente parte, y deduce que es una mujer “joven, aplicada e inteligente que padece mucho la soledad” (129), por lo que el lector implícito piensa que tiene una suerte de fantasía de príncipe azul. Pero esta impresión se derrumba pronto, cuando el hombre reflexiona irritado sobre su modo de vestir: “¿Por qué el solerito? [...] Cuando entre en ella le preguntaré eso. Eso solo. Pienso si podrá contestar, mentirme aunque sea, inventar una respuesta; o si la humillación y el terror le cerrarán la boca” (129). Esta fantasía de omnipotencia origina el giro que aclara que es un psicópata, un violador experimentado. Se le acerca y habla encargándose “de generarle leves expectativas, de fingirme un caballero, solo para que cuando más tarde la siga y la aborde, exista una confianza mínima, previa, que disipe la primera resistencia” (130). Se despide y aguarda a la chica abajo en la calle a cierta distancia, para seguirla. Lo que pasa a continuación no se relata, pero la imaginación del lector implícito está activada y teme lo peor, con lo que este relato corresponde al tipo del terror sugestivo.

Susana Vallejo: “Gracia”, en *Mañana todavía* (2014)

Este largo relato distópico de la autora madrileña Susana Vallejo (1968) está situado en un futuro no lejano en Sants, un barrio barcelonés. El narrador heteroextradiagético focaliza internamente a Gracia, una mujer joven casada con un hombre económicamente exitoso gracias al cual logró salir de este barrio. La historia se concentra en una de las visitas de Gracia a la casa de su abuela, que la había criado allí. Antes de partir al día siguiente, su marido alaba la carne exquisita que comieron en casa de un amigo, pero este no le pasa el nombre de su contacto para conseguirla. La ciudad ha cambiado: huele mal, “a alcantarilla y a humedad. A basura. A sudor. Las eternas obras que amenazaban la estación se habían paralizado” (383), hay baches en el pavimento y revueltas en barrios cercanos donde entran antidisturbios. En las calles ya no circulan vehículos, muchos

edificios son tapiados. Gracia adora a su abuela, quien acaba de perder a una amiga con la que convivía. Acuden algunos vecinos para velarla y en la tarde dos hombres de una funeraria, Dimitri y un compañero, la llevan en un ataúd que depositan sobre un auto. Después, en una larga conversación en la terraza, la abuela recuerda la vida de antes: “Había niños. Muchos niños [y] coches [y] siempre había agua en el grifo”, y concluye: “Supongo que pusimos en peligro al planeta y se vengó. La gripe terminó con la mayoría” (397). En medio de la noche llaman por teléfono para que la abuela asista en un parto prematuro. La abuela es partera, pero también “[l]a innumerable. La que llegaba a las casas de los pobres a ayudar a morir y a nacer” (400). Como los niños escasean, un embarazo es algo singular que normalmente solo se produce con una terapia hormonal que es tan costosa que ni Gracia puede permitírsela. El caso al que atienden ahora es entonces medio milagroso por tratarse de un embarazo natural, lo que le hace esperar a la abuela que pronto todo vuelva a florecer. Las dos salen en medio de la noche a pesar del toque de queda. Cuando llegan, el bebé ya está coronando, y luego de varios pujos logran sacarlo. “La madre de la parturienta no podía apartar los ojos de la criatura. Su mirada era fría como la superficie de la mesa de la cocina” (404), pero no contesta la pregunta de su hija: “Dime, mamá, ¿qué pasa?”. La abuela, en cambio, habla directamente con la madre: “¿Quieres enterrarlo? ¿Lo quieres para ti?” (404); la mujer niega con un gesto, pidiéndole llevárselo lejos, y poco después la parturienta gime lo mismo: “¡¡Llévatelo!!” (405), ni siquiera quiere verlo. No obstante, el bebé no está muerto, “sus manitas gordezuelas se apretaban en un par de puños fuertemente cerrados” (405) y gime, pero tiene el rostro deformado. Gracia pregunta si vivirá, y su abuela asiente y le pregunta si lo quiere, pero cuando ella lo rechaza, ni ella ni su abuela, que también se llama Gracia, hacen honor a su nombre en sentido cristiano: La abuela “lo envolvió en la toalla. La apretó fuertemente contra su carita” (406) –es decir que lo asfixia–. Mientras tanto, Gracia pregunta impasiblemente si vale más muerto o vivo, y la respuesta es algo ambigua: “Ya nadie los quiere así” –¿así de deformado?–. La abuela decide llamar a Dimitri, y Gracia piensa en la carne tierna y fresca del bebé. “Su abuela siempre había sabido ganarse la vida” (406). La sospecha del lector implícito de que la gente come carne humana, como en la novela *Cadáver exquisito* de Bazterrica, se concreta al final. Dimitri compra el cadáver del bebé a un precio mayor que el cadáver de la amiga de la abuela. Solo falta el último giro: Gracia recibe una llamada de su marido, quien le relata feliz que consiguió sacarle a su amigo el contacto de quien le suministra la carne.

“Es un tal Dimitri. Y... ¡lo he llamado! Me ha dicho que le acaba de entrar una partida fina, fina, fina” (409). Este dato de la carne fina que comieron Gracia y su marido en una cena pasó desapercibido al principio del relato, pero retrospectivamente se convierte en una pista. Algo parecido sucede con el cadáver de Vane, que nadie acompañó cuando Dimitri se lo llevó, y que terminó asimismo en una barbacoa. “Gracia” es entonces un relato distópico, pero realista y por lo mismo cuanto más horroroso sobre una época no demasiado lejana en la que los sobrevivientes solo se reproducen acudiendo a terapias hormonales carísimas o dan a luz a criaturas deformadas que matan y cuya carne se comercia a precios exorbitantes.

Pedro Mairal: *El año del desierto* (2005)

Esta novela de Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970) es interesante en cuanto a nivel del contenido apunta hacia un futuro distópico que rebobina paradójicamente hasta los comienzos de la historia argentina cinco siglos atrás en el lapso de un año, adaptando la estructura temporal invertida del cuento “Viaje a la semilla” (1958), de Alejo Carpentier.

La trama comienza en la actualidad en Buenos Aires, en una atmósfera de peligro y violencia que los críticos vinculan con la crisis de diciembre de 2001 (ver por ejemplo Semilla Durán 2010: 328; Campisi 2019). Pero la ficción va mucho más lejos, lo que pasa en el centro hace recordar más bien escenas de guerra: “Vimos pasar a toda velocidad, hacia el lado de la plaza, unos autos con las ventanas abiertas y caños de armas largas que asomaban hacia fuera. Se oían disparos, vidrios, gritos. Me empezaron a picar los ojos y la garganta. Tardé en darme cuenta de que era el gas que ya se estaba esparciendo por todos lados” (17). Zac Zimmer (2013: 374) reconoce que Mairal “uses the events of 19-20 December as concrete references from which to depart, but his departure is dual, and the narrative spins out two distinct trajectories. The first is a *reductio ad absurdum* of the *Argentinazo*: the fictionalized events set into motion on December 19 cascade through ever-increasing levels of infernal disaster until the very fabric of Argentine society is torn asunder and all that remains is a post-apocalyptic scene of barbarism”⁴³

Semilla Durán (2010: 327) subraya asimismo la deconstrucción alegórica de la novela: “Un apocalipsis criollo, hecho de retazos de sueños

43. La representación de este estado de barbarie hace pensar en la novela distópica *Plop* (2002), de Rafael Pinedo.

o de cuerpos deshechos, en el cual la figura sacralizada de la patria [...] se cae a pedazos”.

María, la narradora autoextradiegética de descendencia irlandesa, tiene veintitrés años y trabaja en la oficina de una compañía de inversión que está en los últimos pisos de la torre Garay, un imponente edificio situado sobre la calle Reconquista. Pequeños detalles alertan, no obstante, desde el principio de que esta actualidad se enrarece, que se rebobina, como, por ejemplo, que el sistema informático ya no funciona (10). Enrolan a su novio en el servicio militar en Campo de Mayo, llevándoselo cuando participa en una manifestación. Los cortes de luz son frecuentes, la gente sin techo invade las calles y los edificios, los alimentos escasean y hay toque de queda. Estos datos retroceden la acción a los años de la última dictadura. Pero la gran amenaza es la invasión de la “intemperie”, que debe entenderse como invasión fantástica de la pampa bárbara en la capital que origina la involución hacia los comienzos de la historia argentina. Los soldados invaden las casas para llevarse puertas y libros con los que construyen murallas. La manzana en la que vive María en este momento se organiza: establecen turnos para ocuparse de la basura, de los niños, cavar túneles y construir puentes. En algún momento María debe abandonar ese lugar, y se confirma la hipótesis de Yuri Lotman de que con una transgresión de frontera –en este caso de una zona de acción– se produce un evento: primero trabaja de fregona en el Hotel de Emigrantes el cual se ha transformado en el famoso Hotel de Inmigrantes,⁴⁴ y termina en la Ocean Bar, un burdel de baja categoría en el Bajo. Cuando un marinero irlandés se enamora de ella y quiere llevársela a su país, esta peripecia se trunca porque de repente ella se identifica con el desierto y con el pasado de inmigrante de su abuela Eveline que había venido sola a Argentina: “[M]e pareció que yo ya había vivido ese momento, exactamente eso, ya había sucedido, la cara de Frank, el barco alejándose, y él que gritó: –*Eveline! Evvy!*” (191). María vuelve al bar y mata junto con una compañera a su rufián. Después emprenden en un carrito la odisea por el país que es a la vez un viaje hacia el pasado en el cual se ha convertido el presente. En Mercedes esclavizan a una compañera negra y María piensa que el famoso caudillo de la zona es su novio. Se destruyen todas las máquinas

44. Zimmer (2013: 378) asocia las largas colas de miles de personajes, ansiosos por subirse a un barco y salir del país, con las “endless lines in front of foreign embassies throughout the summer of 2001-2”. Semilla Durán (2010: 328) resalta además la ironía de esta figura que contiene también el “reverso histórico: la ola masiva de inmigración europea que fue pasando por el famoso Hotel de los Inmigrantes, a fines del siglo XIX y principios del XX”.

y vuelven a la Edad de Piedra. Solo a los chicos se les enseña a leer; una plaga de langostas se come todos los víveres y plantas de la huerta en la que María vive junto con su compañera del Ocean Bar. Cuando los lugareños se enteran de su pasado de putas, tienen que abandonar el lugar. En un malón los indios toman a María como cautiva y se entera de que los españoles quieren rescatarlos, porque resulta que “las Provincias Unidas del Sur dependían de España” (267). La estructura circular se encuentra asimismo a nivel macroestructural, pero de modo invertido, porque al final de su odisea María vuelve a la torre Garay, el único edificio que queda en pie en la capital destruida, apocalíptica, donde los porteños se convirtieron en caníbales. María sobrevive solo porque sus jefes de antaño la reconocen. Finalmente, ella termina en un barco, y este viaje por el mar lleva al lector implícito otra vez al comienzo, al prólogo que es en el fondo un epílogo, en el cual María se encuentra cinco años después de este “año del desierto” en una ciudad europea trabajando en una biblioteca. Nicolás Campisi (2019) presenta una lectura predominantemente alegórica de la novela⁴⁵ que culmina en una metáfora de Primo Levi mal aplicada:

María atraviesa una escala descendente de estatutos sociales a lo largo de la novela: es secretaria en una multinacional, enfermera, prostituta en el puerto de Buenos Aires y, por último, cautiva de una tribu indígena. Esta gradual pérdida de los derechos de la mujer, antes que servir como una mera recapitulación histórica, es una crítica directa de “la zona gris” del sector terciario informal que se instauró durante la época neoliberal en Argentina y que se agravó en el período poscrisis.

A pesar de las colmillas, la “zona gris” es un término de Primo Levi con el que se refiere a la ambigüedad moral de los “so-called «privileged» Jews –those prisoners in the Nazi-controlled ghettos and camps who were forced to «cooperate» in order to prolong their own and/or their families’ lives” (Brown 2013: 70). Concluiría que la reconstrucción de la crítica social hecha por Campisi no es falsa, pero que reduce el complejo potencial de sentido del texto y que no toma en cuenta ni su estructura narrativa rebobinada ni la viva imaginación de Mairal.

45. “La novela de Mairal hace «un mapa de la desidia» en la que ha caído el cuerpo nacional y, por ende, el concepto mismo de nación en tiempos de crisis, porque las instituciones han alcanzado tal nivel de deterioro que «lo argentino» ha dejado de ser una categoría dadora de sentido”. Drucaroff (2006) presenta una lectura alegórica parecida: “El periplo de María [...] no supone solo su historia personal, supone la de todo el país”.

Giovanna Rivero: “Socorro”, en *Tierra fresca de su tumba* (2021)

Giovanna Rivero (1972) es una escritora boliviana que vive en Estados Unidos. *Tierra fresca de tu tumba* (2021) es su sexto libro de cuentos, publicado en España; además, es autora de cuatro novelas.

“Socorro” trata de una psicóloga boliviana altanera casada con un norteamericano. Viven con sus gemelos en Estados Unidos y viajan a Bolivia para visitar a la madre de ella, quien vive junto con su hermana Socorro, a la que cuida. La madre siempre tuvo un cariño distante hacia su hija. Según la narradora autointradiegética, ambas mujeres son algo locas y se siente de lejos superior a ellas. La visita empieza mal, puesto que, al ver a los gemelos, la tía exclama “esos chicos no son de tu marido” (80), y poco después aclara que “son la encarnación de tu primo”. A pesar de que la narradora sabe explicar el origen de la locura de su tía –“los tratamientos prehistóricos con electroshock habían convertido lo que pudo haber sido un único brote aislado de psicosis juvenil en una personalidad enajenada” (81)– queda desamparada delante de su “neurosis excesiva” y el “dolor putrefacto” que exuda (82). Socorro le dice también al marido que los gemelos “son idénticos al ahorcadito” pero, puesto que el marido habla apenas castellano y su mujer no le traduce la oración, él no se entera de casi nada. Cuando tiempo después le pregunta por qué su tía dijo que los hijos son una “copia fiel” del “ahorcadito”, ella solo contesta “porque está loca” (93). Luego resulta que el “ahorcadito” era el hijo de la tía Socorro, Lucas, y que se referían con este diminutivo a él porque se había ahorcado en casa. La narradora estalla de celos cuando observa cómo su tía se acerca cariñosamente a uno de sus hijos y decide volver prematuramente a Estados Unidos. Sin embargo, piensa en Lucas, que la “había amado” y que le “había compuesto canciones” (96). Se despierta en la noche, afiebrada, y se topa en la cocina con Socorro, quien le estira una mano con un gesto maternal sobre la frente. La narradora divaga, preguntándose si este gesto le provocó ternura o nostalgia, para concluir que no, que “no quedaba nada de mí en esa casa” (99). Esta sensación de estar excluida apareció ya al principio de su relato, y este sentimiento ambiguo de sentirlo y de sentirse simultáneamente a salvo se refleja en la ambigua relación de odio y amor entre su madre y tía. Ahora se revela que Socorro acusa a su hermana de haberla “«vaciado» para que ella nunca más pudiera empreñarse de un cachorrito” (99), mientras que la madre pretende haber autorizado la histerectomía para salvar a su hermana de un cáncer. Pero después aparece una tercera interpretación que es terrorífica en varios sentidos: Socorro pretende que su cuñado “la había «tomado»”

(100), lo que significa que ha sido violada por el hermano de su madre y que quedó preñada de Lucas, quien se crio con ella y la madre que lo rechazaba siempre, quien le prohibía incluso comer con ellas a partir de cierta edad. La narradora no sabe a qué atenerse, puesto que Socorro es loca y en la familia nunca se habló sobre ello, aunque ella escuchaba muchas peleas entre sus padres, por lo que supone que detrás asome “la espina de una verdad”. Sin embargo, se vuelve evidente que ni siquiera ella, la psicóloga, quiere ahondar en los secretos familiares. Suponiendo que los locos dicen la verdad, el lector implícito, por el contrario, concluye que Lucas no es solo el primo, sino asimismo el medio hermano de la narradora. Esta noche de revelaciones Socorro le cuenta que Lucas se suicidó luego de haberse enterado de que ella, tres meses después de haberse casado en la misma casa, quedó embarazada de gemelos. La psicosis de la narradora misma se insinúa por primera vez cuando contesta si se acuerda de esta llamada:

Me acuerdo –dije, para abrir la posibilidad de eso que yo no estaba segura si era un recuerdo o un delirio. Tan intensas todas las imágenes que me arrojaba Socorro como un vómito, como el arco del vómito de un hígado en metástasis, esa bilis que puede producir alucinaciones y que requiere una medicación idéntica a la del paciente *borderline*. (103)

Este giro sorprendente para el lector implícito convierte el relato en una narración no fiable. La anágnorisis que sigue lo es tanto para la narradora misma como para el lector implícito, y constituye un segundo *plot point* horrible. Socorro le cuenta que la había visto con su hijo la noche de bodas con el gringo en el cuartito de planchar: “–Vi su columna con todos los huesitos, doblándose sobre vos como un príncipe. Vos eras para él y él era para vos. ¿Quién dijo que alguien no es para alguien? ¡Que son hermanos, desgraciada! –chillaba tu mamá” (104). La narradora no quiere escuchar más, pero la tía sigue contando con detalles cómo encontró el cadáver colgando del techo de su hijo. La narradora quiere abrazarla, pero finalmente es Socorro quien la toma entre sus brazos, quien le consuela: “–Ni yo ni vos tuvimos la culpa de nada” (106), y la narradora se entrega a la regresión, lamiendo la tela del camisón de su tía, “quizá la chupé, y dejé que esa leche antigua de Socorro me aliviara un poco. O que finalmente me contagiara, que me arrastrara para siempre y más allá de todas las corduras posibles con su turbulencia” (106).

Valeria Correa Fiz: “La Celestial”, en *Hubo un jardín* (2022)

“La Celestial” es el nombre de un matadero en Santa Teresa, un pueblo situado en la pampa argentina, donde unos adolescentes de clase baja entraron una noche en la cual el vigilante estaba ausente para robar carne. Este relato de la escritora argentina Valeria Correa Fiz (Rosario, 1971) está contado por uno de ellos, que no recibe nombre. Desde el principio se sitúa en aquella noche en 1980 y cuenta retrospectivamente lo que pasó, por lo que debería ubicárselo en el nivel extradiegético (ver *infra*). Cuenta cómo se acercó al punto de encuentro, donde se topó con Claudio, un chico retrasado mentalmente, del cual trató de deshacerse. Llegó su amigo Juanito, un chico que no forma parte del grupo porque escribía poemas y el narrador es el único que lo respetaba. Los dos se dirigieron al grupo de los otros tres chicos que los esperaban tomando alcohol en un bar. Ellos ni saludaron a Juanito, del cual desconfiaban, pero el narrador logró que aceptaran su participación. Ya casi a medianoche se dirigieron al matadero, donde uno de ellos, llamado Olsen, tomó el comando y le mandó al narrador, que es poco valiente, a hacer de campana. Luego de cierto tiempo salió uno de los chicos para fumar, y le contó que Juanito vomitó y que Olsen lo mandó a la cámara frigorífica para “pensar en el frío” (21), y que cerró la puerta. El narrador le pidió decirle a Olsen de sacarlo “de ahí ahora mismo, que se le van a congelar los huevos y los versos al pibe” (21) y el otro lo tranquilizó que va “a sacarlo nomás [...] apenas terminemos de sacar la última media res a la puerta” (21). Pero de repente se escucharon sirenas y otro chico que había salido entró al matadero y dio la alarma. El narrador escapó en plena lluvia sin esperar a nadie, y reconoce: “[N]o pensé nunca en los otros, en su suerte, en los caminos que habrían recorrido, si se habrían salvado o no hasta que me tumbé en la cama” (23). Al día siguiente la lluvia había crecido tanto que “evacuaron a la mitad del pueblo, no hubo clases, ni corriente eléctrica, ni líneas de teléfono. Nos pasamos una semana encerrados” (24). Tres o cuatro días después del incidente apareció el comisario preguntando por Juanito, que “está desaparecido” (24) desde la noche del temporal. Al darse cuenta de lo que había pasado con Juanito, el narrador vomitó, pero no contó nada al comisario ni a su madre. Cinco días más tarde encontraron a Juanito en la cámara, “en posición fetal, rodeado de bestias congeladas como él” (26), porque en el matadero tenían generadores de electricidad, por lo que allí no se había cortado la luz. El narrador decidió irse del pueblo a la casa de unos tíos en Santa Fe para hacer el bachillerato. El verano siguiente Olsen se colgó de un árbol, enfrente del matadero. Tan

solo entonces “descubrieron todas las cicatrices de los rebencazos que le daba su viejo en la espalda: la escritura violenta y silenciosa del padre que el hijo leía y aplicaba en los otros” (29).

En una nota epilodal el narrador revela su verdadera ubicación narrativa: “Pasaron ya más de treinta años y todavía, a veces, sueño con el pico rojo y blanco de los caranchos desmenuzando el cuerpo de Olsen” (29). De ahí que la situación narrativa sea engañosa: el relato retrospectivo no se ubica en el nivel extradiegético, sino en el intradiegético, donde el narrador sufre todavía este trauma del cual es tan responsable como los demás chicos que participaron en el atraco.

Juan José Burzi: *El silencio. Nouvelle* (2022)

La *nouvelle* de Juan José Burzi (Buenos Aires, 1976) refiere el caso horrible de una acusación de pedofilia que destruye un matrimonio que vive en un pueblo argentino ficticio, llamado Hueso Blanco. La analizo con el método del *close reading* para detectar los recursos de la estrategia engañosa a los cuales recurre el autor implícito con mucha sutilidad. Subdividida en dos partes y en un vaivén continuo entre el pasado reciente y el presente, el narrador heteroextradiegético comienza su relato en el “presente”, enfocando a la protagonista Alicia Andreani, una mujer de cincuenta y cinco años. Vuelve de un supermercado y teme rozarse con otra mujer que le dice siempre “hija de puta” cuando pasa por su lado. En las paredes de su casa están escritos insultos y acusaciones. En el segundo capítulo, el narrador salta al pasado reciente, refiriendo cómo la vida de Alicia y de su marido Carlo se convertía paulatinamente en un infierno. Preparando la cena un domingo a la tarde, escuchan los gritos “de Julia Coria en el medio de la calle frente a su casa” (15). Todos los vecinos miran y escuchan cómo Julia acusa “a Carlo de abusar de su hijo” (16). Alicia le da una fuerte bofetada con la que la hace tumbar a Julia en el suelo y la manda a casa. Los vecinos creen que Julia estaba borracha o drogada. La fama de los Coria es nefasta, son alcohólicos, y Daniel Coria tiene reputación de ser violento.⁴⁶ Los Andreani, en cambio, son tranquilos y de confianza, llevan por más de veinte años a los hijos del pueblo entero

46. En el tercer capítulo se intercala la *backstory* de Daniel, quien repetirá la violencia y los excesos alcohólicos de su padre con su propio hijo –y este, natural(ística)mente, se convertirá asimismo en alguien que pega y viola luego de haber sufrido la violencia en un reformatorio–, una *mise en abyme à l’infini* del terror.

a la escuela y a todos la acusación de pedofilia les parece absurda. No obstante, Julia no estaba borracha, y Alicia miente que “cuando la tuv[er]o cerca largaba mucho olor a vino” (17). Alicia y Carlo deciden no llevar a Axel, el hijo de ocho años de los Coria, al día siguiente al colegio y Carlo confía en que los Coria no acudirán a la policía por tener “demasiadas cuestiones con la ley” (19). En su transporte del lunes los Andreani se dan cuenta de la solidaridad de todos, nadie cree que la acusación tenga fundamento, porque tanto el chico como sus padres son problemáticos. Pero cuando vuelven de su segundo *tour* en el micro, la policía está esperándolos con una orden de arresto y se lleva a Carlo. “Fue la última vez que Carlo estuvo libre” (29), anticipa el narrador. No obstante, se revelará que este uso repetitivo de la focalización cero es engañoso, porque lleva al lector implícito a creer que el narrador le comunica todo.

Carlo tiene un amigo abogado, Artemio Barganian, que se convierte en su defensor legal. Artemio es tan buen amigo de los Andreani que mantuvo durante años un *affaire* con Alicia del que Carlo no se percató nunca, aparentemente. Los Andreani tienen una “hija única y ausente” (35), Ana, que vive lejos con su marido y no los visita nunca, a pesar de que Alicia le manda regularmente dinero. Ahora, cuando Carlo está encarcelado, ella se comunica con su madre, “aparecía como una sombra culposa de un pasado en común, de una familia que en realidad ya no lo era” (35). Hay mucha distancia entre la hija y sus padres, por esto Alicia está sorprendida de que Ana “se mostró relativamente preocupada por el futuro de su padre” (36), lo que atribuye a un asunto de honor de la familia, y no cree en la vaga promesa de Ana de venir al pueblo.

Axel Coria es un chico sucio, desagradable, que usa siempre la misma ropa, despidiendo un mal olor de perro viejo, le faltan modales y ejerce una mala influencia en sus compañeros, sobre todo en Facundo, cuyas notas empeoran, y que trata mal a las chicas. Su maestra representa a la clase media biempensante:

Axel y por extensión sus padres representaban todo lo que las personas como ella rechazaban. Eran más que una molestia en un lugar como Hueso Blanco, un lugar humilde pero trabajador y honesto. Los Coria eran una mancha cuyos límites se expandían y alcanzaban a otros. (38)

La maestra evita no solo el contacto con esta “plebe”, sino también con la Justicia, demostrando en la siguiente reflexión, transmitida en discurso indirecto libre y discurso narrativizado, una falta de valor cívico indignante:

Ella negaría haber percibido señales de un posible abuso o comportamiento inadecuado para un niño. Pensaba mentir, por supuesto, ya que señales de anormalidad hubieron y ella evitó enfrentarlas por rechazo hacia los Coria y para no verse involucrada con ellos. Ahora mantendría su postura. Así se alejaría del proceso judicial y evitará tener responsabilidades. Además ayudaría a los Andreani, un matrimonio ejemplar y muy opuesto a lo que eran los Coria. (39)

En el octavo capítulo, el narrador retrocede al momento de la acusación de Axel, que se presenta como una estrategia de defensa ideada en un momento crítico:

[S]u padre estuvo parado con el cinto enrollado en la mano. Axel se abrazó la cabeza y se hizo un bollo contra la pared para protegerse, conocía lo que venía.

Fue entonces que lo contó, entre gritos y llanto. La confesión brotó de su boca como un vómito negro [...] Carlo Andreani lo había manoseado una de esas tardes en las que él se escapó de su casa. Y además lo había obligado a “besarle el pito”, adentro del micro.

La confesión, tal como sabía que iba a ocurrir, frenó el castigo y los gritos. (42)

Después Julia, la madre de Axel, escrachó a Carlo frente al pueblo con el propósito de arruinarle la vida, y se sorprendió cuando al día siguiente los vecinos no la trataron con lástima y apoyo contra Carlo Andreani, sino que se expandió una hipótesis que se presentó luego al “proceso como defensa: Axel había inventado un hecho terrible que involucraba a alguien ajeno a la familia. Eso lo hizo para obligar a sus padres a defenderlo, y no a atacarlo” (43). Tan sutilmente guiado por el narrador, el lector implícito no tiene ninguna duda de que esta hipótesis sea correcta. En la segunda lectura, empero, tropieza con la palabra “confesión”, que se repite incluso dos veces en la cita larga de la página 42.

Artemio hace su primera visita a Carlo, absolutamente convencido de su inocencia. No obstante, Carlo debe permanecer en la cárcel hasta que el juez haya tomado la declaración de Axel. El juez ordena además un allanamiento de las pertenencias de Carlo. Artemio le explica luego a Alicia que “en las investigaciones por pedofilia era común encontrar fotos, recortes o revistas incriminatorias” (50). Los policías encuentran debajo de la cama una videgrabadora en desuso y se la lleva. Cuando

está nuevamente sola, Alicia va al dormitorio y reconoce aliviada que los peritos no encontraron “un lugar verdaderamente íntimo”, que se encuentra debajo de la mesa de luz de Carlo. En esa pequeña bóveda, cubierta por una baldosa floja, guardan “algunas revistas, tres casetes de video, fotos y una caja de lata con sus escasos ahorros” (52). El dato escondido pasa por alto, puesto que el narrador desvía la atención del lector implícito hacia los sentimientos de Alicia: “Si ella hubiera declarado ese dinero [...] habría tenido que descubrirles ese último reducto de intimidad” (52).

El juez parece haber condenado a Carlo antes de abrir el proceso, pero el pueblo apoya “a Carlo en desmedro de los Coria” (59). Le habían confiado sus hijos a Carlo, algunos habían sido llevados a la escuela por él durante su propia infancia. Sin embargo, con el tiempo esta actitud cambia, algunos dudan debido a la perseverancia del juez y debido a la prensa, que enciende los rumores y las malas lenguas, y hace crecer la sospecha. Alicia nota que recibe menos llamadas de apoyo y que algunos vecinos empiezan a ningunearla porque llegan a la conclusión de que Carlo se aprovechó de la estructura familiar deficiente de los Coria para abusar a su hijo maltratado y golpeado. No obstante, Alicia no se preocupa demasiado, sabiendo “que no había pruebas que apoyaran las palabras de Axel Coria” (62).

En el siguiente capítulo, el decimotercero, el narrador describe el infierno en el cual le tocó vivir a Axel. Su padre se excitaba sexualmente castigándolo, su madre formaba parte sin intervenir. Daniel Coria se exasperó porque su hijo buscaba a pesar de sus maltratos su amor; además tuvo que aumentar la violencia para lograr producir miedo. La tarde del supuesto abuso, Daniel y Julia habían bebido todo el día y cuando Axel volvió del fútbol con una remera nueva sucia le pegaron tan fuerte que el chico huyó llorando.

Un psicólogo entrevista a Axel, y el chico le cuenta que esa tarde no había habido nadie en la calle porque jugaba Argentina. El único con el que se topó fue Carlo, quien le ofreció dar una vuelta en el micro que estaba lavando en la calle. Carlo lo sentó adentro de modo que nadie podía verlo desde fuera y lo llevó a un lugar solitario, donde paró el vehículo y se sentó al lado del chico, “y me empezó a tocar... y se bajó el cierre del pantalón... me decía que no era nada malo [...] Y me hizo... tocarlo... se sacó el pito y me dijo que lo toque” (73). Axel contó luego a sus padres que Carlo le había ordenado darle un beso en el pito, pero delante del psicólogo lo niega, al igual que haber tocado a Carlo. Cuando el psicólogo le advierte la incongruencia “-Pero recién me dijiste otra cosa. Esto no va a salir de acá, no tengas miedo” (74), el chico revela el pavor que siente a

su padre, lo que hace surgir dudas sobre la veracidad de su relato al psicólogo, al narratorio y a través de este al lector implícito: “-¡No lo toqué! No le diga a mi papá que lo toqué, porque se enoja conmigo, me dice que soy un maricón” (74). La evaluación psicológica de Axel concluye “que existen indicios de una conducta patológica compatible con maltrato o abuso” (78), que suelen darse en el hogar, por lo que no están seguros de que el chico diga la verdad. El abogado convence a Carlo de demostrar en el proceso que la acusación de Axel es una fantasía infantil en vez de una mentira, porque no es aconsejable acusar a un niño. Artemio despliega dos hipótesis que parecen encajar a la perfección con lo que había pasado aquella tarde: Axel acusó a alguien cercano –Carlo– para advertir sobre los maltratos de sus padres sin acusarlos, o utilizó la acusación para salir de una situación de maltrato, desviar su atención y recibir apoyo y protección. Cuando la estrategia de defensa parece marchar sobre rieles, se le escapa a Carlo haber dado una vuelta con Axel, lo que sorprende mucho a Artemio. Carlo explica que se le olvidó, que no le había dado importancia a este breve paseo durante el cual ni siquiera paró. Artemio se cerciora de que no hubo testigos y le aconseja a Carlo no contárselo a nadie para no dar sustento a la acusación.

Paralelamente cambia la actitud del pueblo con respecto a Alicia. Cuando ella hace cola en la carnicería, una mujer la ataca en alta voz: “-¿O me va a decir que era él solo, que la mujer no sabía nada?” (76). Alicia se siente tan humillada e indefensa que no logra contestar nada y se retira, llorando en silencio. Tres días después la situación llega a un clímax: sale otra denuncia de pedofilia contra Carlo, esta vez de parte de los padres de Facundo Ayala, un compañero de colegio y amigo íntimo de Axel. El lector implícito no lo puede creer, parece que haya una conspiración de la gente del pueblo contra los Coria. La historia de Facundo es muy similar a la de Axel: también les confiesa a sus padres que “se había quedado solo con Carlo en el micro y que en esas ocasiones Carlo lo tocó y lo obligó a tener sexo oral” (83). Alicia dice que Carlo no la dejó nunca sola en casa teniendo todavía chicos en el micro, y que tampoco se alteró alguna vez el orden del trayecto, que Facundo salía siempre antes de Benjamín, pero nadie le cree y la acusan de encubridora.

En la segunda parte, que es más corta, se cuenta que Carlo se suicidó en la celda. La gente del pueblo mancha su tumba con inscripciones en la lápida, tachándolo de violador y degenerado. Alicia quita las palabras escritas con aerosol una vez por mes, pero es un trabajo de Sísifo: en su próxima visita lucen repintadas. “Carlo no podía descansar en paz. Si es que Carlo descansaba, se decía ella con bastante resignación” (89). Esto

lleva a pensar que Carlo no descansa porque la sospecha injustificada que lo condujo al suicidio lo persigue todavía en el más allá.

El próximo capítulo retrocede al tiempo de la segunda denuncia. En el interrogatorio se revela que Alicia se quedó efectivamente una o dos veces en casa antes de terminar el recorrido porque se sentía mal. Cuando habla luego con el abogado, este la tranquiliza con que se trata de una sugestión o fabulación entre dos chicos y que todo saldrá a la luz de la verdad en la entrevista de Facundo. Al lanzar la pregunta como al azar de si Carlo llevó a pasear a Axel alguna vez en el micro, Alicia titubea y le dice que nunca. El narrador remarca la mentira: “Artemio no preguntó más, era evidente que ella estaba al tanto del paseo” (94). Luego Artemio piensa que “no sabía hasta qué punto Alicia dimensionaba lo complejo de la situación [y] tampoco podía medir cuánto era lo que ella sabía de su marido” (95). Como la amistad con Carlo es más fuerte, Artemio decide ser discreto con Alicia, cuya vida social se derrumba definitivamente cuando sale la segunda denuncia. La gente del pueblo la ningunea y no le venden más en las tiendas, por lo que tiene que marchar más de dos kilómetros a pie a un supermercado para hacer las compras.

Artemio habla por iniciativa propia con una compañera de los dos chicos acusadores. Solo logra acceder a ella porque es hija de un viejo cliente de él. La gente del pueblo mira también a Artemio de modo hostil, “como si él, por el hecho de ser su abogado [de Carlo], se convirtiera en cómplice del delito que le adjudicaban” (103). La chica le cuenta que Axel y Facundo eran muy amigos y que ambos “mienten mucho. Inventan cosas siempre” (105), lo que sostiene la hipótesis de la fabulación. Cuando el abogado se encuentra después con Carlo, le pregunta primero si alguna vez dejó primero a Benjamín en vez de a Facundo, lo que Carlo confirma, explicando que se distrajo ese día. Artemio idea una estrategia de defensa que se basa en el “efecto contagio” entre los dos niños que son muy amigos. Carlo cuenta que la tarde del paseo con Alex este le confió que el padre lo tocaba y que “la madre se hacía la que no sabía nada” (109). Carlo no hizo una denuncia porque no quería saber nada con esa familia. Carlo está abatido, demacrado, y al despedirse de su amigo le implora que le crea que no le hizo nada al chico. Horas después se suicida.

Algunos meses después de haber denunciado a Carlo, Julia Coria fue tratada nuevamente como una marginal. Daniel volvió a su vida viciosa y una tarde le pegó con la hebilla del cinturón a su hijo, dejando marcas visibles, luego golpeó tan fuerte a Julia que le rompió la mandíbula. Sabiendo que no había modo de enmascarar estas heridas, Daniel abandonó el pueblo y su familia. Un juez de menores les quitó la tenencia a

los padres e internó a Axel en un reformatorio, donde los otros chicos lo golpearon y violaron durante años, “hasta que creció y fue él quien golpeó y violó” (118, ver *supra*).

Muerto el acusado, la Justicia archiva las acusaciones y detiene el proceso. No entrevistan ni siquiera a Facundo. “Según la lectura parcial de todo el pueblo, Carlo Andreani había confesado su culpabilidad al quitarse la vida” (119). Por medio del adjetivo desvalorizante ‘parcial’, el narrador traduce su no concordancia con este juicio. La soledad de la recién enviudada Alicia aumenta la injusticia que sufre, teniendo que enfrentarse cada día con unos vecinos provincianos malhablados, aburridos y malpensantes que convierten su vida en un infierno. Alicia va sola con Artemio al entierro, ni siquiera su hija fue para despedirse de su padre.

Tres días después, Artemio la visita de nuevo y le pregunta si sabía que Carlo había dado una vuelta a solas en el micro con Axel: “Carlo nunca llevó a Axel a ningún lado. –Él me lo contó. –¿Qué más te contó? [...] –En realidad, quisiera que vos me cuentes qué más sabés. –No hay nada que yo sepa y que vos no. Carlo no tocó a Axel ni a Facundo, son todas mentiras” (126). Alicia refuerza lo dicho aludiendo a su *affaire* que guardaron en secreto durante años: “[L]os dos sabemos que se puede confiar en el otro. No te voy a mentir” (126). Pero cuando ella no confirma que Carlo había invertido el orden de parada de Facundo y Benjamín, Artemio queda perplejo y decide retirarse del asunto. No cobra nada y rompe brutalmente todo contacto con Alicia, reacción con la que ni ella ni el lector implícito contaban: “No me llames más, si llegás a necesitar algo, buscá otro abogado. Lo que pude hacer, lo hice, ya está. No nos debemos nada” (128). Alicia está desamparada, se siente más sola que nunca, pero no le pide explicaciones, porque “temía las posibles respuestas. Ya había tolerado mucho mal, su cuerpo parecía envejecido en semanas, estaba exhausta” (128). Saliendo ya a la calle, Artemio se da vuelta y le cuenta que los padres de Facundo le confirmaron que su hijo había quedado dos veces a solas con Carlo, y que los padres de Benjamín le manifestaron que “por lo menos una vez Carlo dejó a Benjamín antes que a Facundo. Y recuerdan que vos ayudaste a bajar a Benjamín del micro y que Facundo miraba por la ventanilla. Alicia se quedó en silencio, mirándolo indignada” (129).

En el último capítulo se relatan nuevas humillaciones que Alicia aguanta en el pueblo, donde se atreve finalmente a entrar a un negocio donde la atienden fríamente y le cobran de más. Acepta la situación a regañadientes, esperando que sea el precio que tiene que pagar para ser aceptada nuevamente entre sus vecinos.

En el epílogo ficcional se presenta una peripecia que lleva al lector implícito al reconocimiento de cómo había sido engañado a lo largo del relato. Alicia recibe la visita de su hija Ana, un año después del suicidio de Carlo. Ana, una mujer de treinta y cinco años, se ha vuelto gorda y arrugada. Se queja del viaje hasta ese pueblo que odia, que había dejado “como si se tratara de un lugar despreciable” (135). Su matrimonio no es feliz, su marido quiere un hijo y ella “ni loca” (136), porque tuvo “una experiencia de mierda siendo hija”. Hablando sobre la situación en el pueblo, Ana le pregunta por qué no se va, y Alicia habla de lo complicado que sería vender la casa. Ana insiste en que nunca volvería a vivir a Hueso Blanco, y luego pregunta: “-¿Siguen teniendo los videos?” (137). Su madre le pide no “revolver el pasado”, pero luego sí lo hace:

-Tu papá cambió mucho desde que te fuiste. Siempre vivió arrepentido. Él sabe que estuvo mal con vos [...].

-¿Y vos cambiaste también, o lo seguiste justificando?

-Te digo que tu papá cambió. No hubo nada que justificar con estos chicos. Nos arruinaron la vida por nada [...]. El juicio se suspendió. Nunca se comprobó nada. Pero hablan de Carlo como si lo hubieran juzgado -dijo Alicia con ira.

-Mamá... -dijo Ana, y entonces sí, las miradas de las dos se encontraron. (137 s.)

Esta revelación es doblemente horrible: Carlo abusó de su propia hija con el consentimiento silencioso de Alicia. De ahí el título de la *nouvelle*, que puede descifrarse ahora como pista. Tal como la amante en *El monstruo pentápedo* (2014) de Liliana Blum (ver cap. 4, 4.4), Alicia no solo encubría estos abusos, sino que ayudaba a llevarlos a cabo, como le lanzó Artemio en su último encuentro a la cara: “[V]os ayudaste a bajar a Benjamín del micro y que Facundo miraba por la ventanilla” (129). Artemio reconoció esta culpabilidad de Alicia, por eso ella no le pidió explicaciones cuando rompió tan brutalmente todo contacto con ella. El autor implícito juega con la empatía que el lector implícito desarrolla a lo largo del relato con Alicia como víctima inocente de la gente del pueblo que la humilla, ataca, ningunea, etcétera. El descubrimiento de que ella practica la *mauvaise foi* hasta el presente, negando delante de su hija la culpabilidad de Carlo, no cambia nada con respecto a la caracterización de la gente del pueblo; son chismosos, les falta coraje civil, son despiadados, etcétera. No obstante, la segunda lectura del texto revela que el autor implícito insertó hábilmente datos y pistas que aluden a la culpabilidad de Alicia: Alicia miente que

Julia Coria fue borracha cuando gritó su acusación en medio de la calle (17), Alicia miente que Carlo nunca llevó a pasear a Axel en el micro (94), el narrador se refiere a Ana como a “una sombra culposa de un pasado en común” (35) cuando llama a su madre; cuando los peritos allanan la casa, no encuentran en el escondite los videos a los que Ana se refiere al final. Deben mostrar al padre en acción con ella, para lo que se necesita a alguien que filma todo ello, ¡que solo puede haber sido Alicia!

En cuanto a la culpabilidad de Carlo, se destacan asimismo varias pistas. Primero es llamativo que habló durante toda la noche con Alicia sobre la denuncia, porque si hubiera carecido de base, no habría sido necesario dedicar tanto tiempo a ella. En las conversaciones con su abogado se destacan sus omisiones en cuanto a haber dado una vuelta en micro a solas con Axel, su repentina confesión de haberse quedado a solas con Facundo y la repetición de esta palabra por parte del narrador cuando relata cómo Alex denunció el acoso delante de sus padres (42). La pista más clara, más escondida y a la vez maliciosamente marcada por cursivas, empero, se encuentra en la dedicatoria: “Para Julieta, mi amor, *fuego de mis entrañas*”. La famosa cita proviene de la versión española de *Lolita*: “Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía” (*Lolita*, 81).⁴⁷

3. Narrativas del terror que recurren a lo fantástico y a otras estrategias de la narración perturbadora

Stanley Kubrick: *Shining* (1980)

Antes de analizar representantes literarios y filmicos del ámbito hispánico que combinan lo fantástico con otras estrategias de la narración perturbadora, me gustaría presentar brevemente una famosa película norteamericana que ha sido interpretada siempre y únicamente como película de horror. Pero *Shining* (1980) no es solamente una película de horror que recurre a lo sobrenatural, sino que es una narración perturbadora que ofrece simultáneamente otro modo de interpretación: al final, la

47. Sirve asimismo de título al relato “Luz de mi vida, fuego de mis entrañas” (2019) de Liliana Blum (ver cap. 4, 4.4).

*cámara*⁴⁸ se acerca a una fotografía de huéspedes del Golden Room y los sucesivos *zooms* revelan que Jack, el protagonista violento ubicado en el presente narrativo de los años 70, aparece allí tan solo un poco más joven como camarero en una fotografía fechada en el Independence Day de 1921.⁴⁹ El director Stanley Kubrick (Nueva York, 1928) interpreta la escena así: “The ballroom photograph at the very end suggests the reincarnation of Jack”.⁵⁰ Yo iría un poco más lejos, suponiendo que esta famosa toma final ofrece la clave para decodificar el mecanismo de la película entera. La reencarnación fantástica o metempsicosis cabe dentro de la línea de lo supuestamente sobrenatural de la película: las visiones del *shining* de Danny, que ve a las dos chicas antes y después de ser matadas a golpes de hacha por su padre, o la corriente de sangre que invade el pasillo del hotel; la vivificación fantástica del Golden Room cuando Jack entra allí y habla con el *bartender*, y otra vez cuando choca con un camarero que resulta ser Grady, el exgerente que mató a su familia antes de suicidarse, pero que no puede acordarse cuando Jack se lo cuenta –porque, efectivamente, para Grady ese futuro no existe todavía–. Estos actos no son solo sobrenaturales, sino que pueden explicarse con el hecho paradójico de que los personajes están atrapados en una cinta de Möbius. Los encuentros fantásticos de los personajes de dos tiempos distintos, los años 20 y los años 70, resultan ser repliegues de la cinta de Möbius. Esta estructura paradójica explicaría también que la madre de Danny tenga al final una visión, cuando se topa en su huida con unos huéspedes de los que uno está disfrazado de conejo y parece haber terminado una *fellatio* con un señor distinguido vestido con un esmoquin. Lo mismo vale para la fantástica liberación de Jack, que está encerrado en la despensa, por parte de Grady, que Kubrick reduce a lo sobrenatural. Pero se trata siempre de otra vuelta de la cinta de Möbius que hace coincidir los personajes del pasado con los del presente.

Elsa Drucaroff: “Pájaros contra el vidrio”, en *Checkpoint* (2019)

Elsa Drucaroff (Buenos Aires, 1957) presenta con el largo relato “Pájaros contra el vidrio”, en el volumen *Checkpoint* (2019), una reescritura

48. Utilizo “cámara” en cursivas para referir a la instancia narrativa audiovisual extradiegética y no al aparato real.

49. Esa foto no aparece en el hipotexto literario homónimo (1977) de Stephen King.

50. “Kubrick on *The Shining*”, en *visual-memory.co.uk*. (<https://bit.ly/337VE1l>).

de *Shining*. Diría que se basa primordialmente en la película que acabo de analizar, porque en la novela de Stephen King no aparece la foto final que da la clave de la cinta de Möbius. Esta foto tampoco aparece en el relato de la escritora y crítica argentina, pero otras fotos cumplen el mismo papel. No obstante, la novela arranca con una cita de la novela en forma de epígrafe, indicando claramente la relación hipertextual:

The whole place was empty.
But it wasn't really empty.
Because here in the Overlook things just went on and on.
Here in the Overlook all times were one.
Stephen King, *The Shining*

En el primer subcapítulo, la focalización del narrador heteroextradie-gético está puesta en la protagonista Marita, una joven mujer muy *sexy* pero bastante basta que aprende algún día lo que siempre había intuido: que no es hija de la mujer gorda que dice ser su madre, sino de una mujer rica que la había dado en adopción. En el presente narrativo, esta mujer acaba de fallecer, había tenido cáncer, y le dejó toda una fortuna a Marita. Ella emprende un viaje de ensueño a algún lugar en el Caribe, donde llega a conocer a Matías, quien la desea y la desprecia, como se revela explícitamente en el segundo subcapítulo que se abre con una focalización interna en Matías: “La mina era bastante tonta pero tenía el mejor culo que Matías había visto en su vida” (135). Pagará su obsesión por el trasero de Marita con la vida.

Matías está recién separado de su novia, lo que lo había afectado bastante, al dejarlo en ruinas y con un trabajo de investigador que no renovó a tiempo y que terminará pronto. Resulta que él también es hijo bastardo, que no conoció nunca a su padre. Ahora los une la experiencia de haber crecido engañados con respecto a su origen. Cuando Matías le cuenta de su situación económica penosa, Marita le ofrece ayuda, contándole de la herencia, una casa enorme en el mejor barrio de Buenos Aires, y le pide ayuda para venderla o alquilarla.

El último día de las vacaciones los dos emprenden una excursión a un inmenso hotel-casino en desuso que imita la arquitectura de Hollywood de los años 40, una reminiscencia del Overlook-Hotel de *Shining*. Hacen un *tour* guiado y, hojeando un álbum de fotos de antaño, Matías se percata de repente de que una de las mujeres que servían el desayuno se parece mucho a Marita –y con ello la cinta de Möbius empieza a funcionar, porque a partir de este momento Marita se desdobra–: “Pero parecés vos, dijo

Matías de pronto con asombro, el dedo sobre la imagen de una muchacha con delantal y cofia que le servía el café a un caballero. Marita *se observó, petrificada*” (157, mi subrayado). Un viejo misterioso que dice conocer el hotel desde sus comienzos cuenta que “era una buena chica, muy joven, la recuerdo. Ni veinte años tendría” (157), y luego insinúa que la chica fue prostituida y que se la llevaron. Lo sorprendente es que Matías también se parece mucho a alguien retratado en las fotos: “Mire, ordenó desplegando el recorte de diario sobre la mesa. Marita gritó. En la foto, Matías miraba al frente con los ojos rígidos, obnubilados. Usaba el cabello y las patillas largos. La noticia era de treinta y cinco años atrás: mayo de 1979” (158). El viejo explica que desde entonces la gerencia no dejó más subir turistas a la cúpula, donde funcionaba el casino, y desde donde muchos perdedores habían saltado por la ventana; el último suicida fue el doble de Matías, del que Matías sospecha que era su padre biológico. El viejo insinúa que había sido un desaparecido reaparecido por haber delatado a sus compañeros. La situación se vuelve muy tensa, sobre todo porque Marita se pone muy furiosa con el viejo, y solo el golpe de un pájaro que se estrella contra la ventana los saca de ese silencio incómodo. El viejo los lleva a la cúpula y se separa de ellos, Matías abre una puerta detrás de la cual se encuentra “la escalera que había subido su padre” (164). Es llamativo que a estas alturas Matías da por sentado que el último suicida había sido su padre. Los dos empiezan a tener sexo, cuando de repente se cierra la puerta y los dos se encuentran en la oscuridad total. Marita, que siempre había tenido pesadillas en las que subía una escalera, huyendo de algo, entra en pánico. “Como él le cerraba la salida, Marita corrió escaleras arriba como pudo, deseando despertar. Pero no estaba soñando” (164). Matías la persigue, logra aferrarla, ella se cae, él se le sube, le arranca la bombacha y la viola por el culo, mientras que Marita tiene una suerte de *flashback* imaginario en el cual ve el destino de su abuela y de su madre que se habían prostituido. La cinta da otra vuelta cuando en medio de la violación, del dolor, de la humillación y de la furia aparece de pronto el placer. “De pronto el cuerpo entero se relaja, afloja. Marita calla, su madre deja de sufrir, sonrío mientras la delicia le sube a la hija hasta el fondo más profundo de su alma y entonces Marita entiende, por fin” (165) y moviéndose “triumfante, enloquece a ese pobre tipito” (165), quien sabe que perdió todo. Los dos terminan juntos en un “orgasmo final” (166). Luego ella le saca tranquilamente las llaves del coche, baja la escalera sin darse vuelta y sale. Luego aparece el viejo botones en la escalera y levanta el brazo señalando hacia arriba. “Hay que pagar las deudas abismales” (166), le advierte a Matías, quien obedece, sube y se tira por la ventana.

C. E. Feiling: *El mal menor* (1996)

La trama de esta “novela de terror”,⁵¹ como clasifica Ricardo Piglia *El mal menor* de Feiling (Rosario, 1961) en su prólogo a la edición de 2012, arranca con la mudanza de la protagonista Inés, una mujer atractiva de unos treinta años, a un departamento en un edificio de concreto muy feo en San Telmo,⁵² pero con unas vistas maravillosas. Queda cerca de un restaurante *gourmet* que Inés dirige con un socio, su amigo de infancia Alberto Leboud, el cual tiene además un videoclub y es fanático de los films de horror de los años 80. La trama se ubica en los años 90. Inés está divorciada, es tilinga, y tiene desde hace poco un novio abogado. Toma constantemente cocaína y bebe con frecuencia. En los capítulos que tratan de ella, ella misma levanta la voz, es decir, es una narradora autoextradiegética. Su relato alterna con el de un narrador heteroextradiegético personal que se concentra sobre todo en un tarotista, Nelson Floreal. Desde el primer capítulo, Inés relata las pesadillas que sufre, y que invaden su realidad al modo de la rosa de Coleridge (1895: 282): “If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he found that flower in his hand when he awake – Aye, what then?”. En la primera pesadilla, la rosa corresponde al metal de la manija, que está hirviendo, y que ella toca después de la aparición fantasmática de un hombre renco en medio de la noche en su apartamento. Encerrada en el baño, Inés escucha sus pasos, siente un frío polar y percibe un olor muy desagradable (28 s.). Pero solo se atreve a abrir la puerta cuando cree que el hombre ya se ha ido. En la segunda pesadilla, que tiene dentro de un avión rumbo a Cuba, sueña con la transformación de una azafata en un gigante monstruoso cuyo pene eyaculaba “grandes chorros de una diarrea negruzca sobre el regazo de Leonardo” (49), su novio que la acompaña, y finalmente el gigante hunde sus dedos “en el cráneo [de él], y una explosión sorda llenó el aire de hueso, cerebro y sangre” (50). No le cuenta esta pesadilla a Leonardo, quien, no obstante, desaparece durante unos días en Cuba después de una disputa. Inés lo encuentra en un hospital y cuando lo visita nota una mancha rara y creciente sobre su cabeza, “–una especie

51. El análisis de esta novela y de su hipertexto filmico se publicó anteriormente en Schlickers (2024).

52. Ansolabehere (2018b: 49) considera que ese edificio corresponde a una “versión moderna y porteña del castillo gótico, el horror que emana del edificio proviene, antes que nada, de su fealdad”.

de líquido, de mercurio que no caía sobre la cama como hubiera debido-, sino que me daba la incómoda impresión de poseer una voluntad propia” (106). Después de haber sido tocado por un chorro en la boca abierta, este líquido invade a Leonardo. Inés grita, una enfermera acude, Leonardo se incorpora en la cama, y, antes de arrojararse por la ventana, les grita a las dos: “-Putas” (106).

Después de su vuelta a Buenos Aires, Alberto le explica todo sobre los prófugos con un texto que había redactado después de haber hablado con Nelson (113 s.), predisponiéndola para ponerse en contacto con este tarotista, que es hijo de una “arconte”, es decir de una de los doce miembros que no sueñan y que tienen que guardar “El Cerco”, que constituye una especie de muro entre el mundo de los seres humanos y las acechanzas del universo de los sueños. El mal se introduce, pues, por brechas dentro del Cerco, primero en forma de fantasmas benévolos (llamados “visitantes”) y luego, en caso de que no se logre desterrarlos, se convierten en seres malignos (llamados “prófugos”) que pueden transformarse en hombre comunes. Su objetivo es invadir el mundo de los seres humanos para destruirlo. Después de la muerte de su madre, asesinada por uno de estos prófugos, Nelson adquiere su papel de arconte e instruye a Inés para convertirla en otra. Cuando los dos luchan contra el mal, fracasan, empero. Nelson muere e Inés enloquece.

La trama fantástica termina con un doble giro a nivel del enunciado y de la enunciación. En una suerte de epílogo intitulado “Fin”, el gran enemigo de los arcontes –y a la larga de toda la humanidad– levanta la voz y se identifica como el socio de Inés, con el que se había acostado justo antes de suicidarse. Alberto Lebound⁵³ explica que la propia Inés lo había engendrado en Estados Unidos (191), lo que significa que él es el producto del sueño de Inés, con lo que el autor implícito apunta al intertexto “Las ruinas circulares”, de Borges. Este desenmascaramiento revela que el dato de que Alberto sea amigo de infancia de Inés es falso, y él mismo reconoce que el momento más peligroso había sido aquel en el cual “Inés le preguntó a Marta si no recordaba que mis padres habían muerto. Marta [...] hubiera podido señalarle a su hija que nos habíamos hecho amigos cuando regresó de Norteamérica, en 1990, y que ningún Alberto Lebound había estudiado con ella en el Nacional Buenos Aires”

53. Lebound es un nombre elocuente: Eisterer-Barceló (2000: 163) apunta que, “leído de detrás hacia delante, significa «doubel»”. El vesre es muy común en la literatura argentina, aunque en este caso no es del todo exacto, porque sería “duobel”, por lo que el nombre es un anagrama.

(192). El giro a nivel del enunciado y la mentira son recursos de la narración engañosa, que se ubica además a nivel de la enunciación, puesto que Alberto declara: “[N]o solo le corregí el estilo e introduje diálogos [al relato de Inés], sino que también intercalé las partes referidas a hechos que no presencié, y en algunos casos hasta reemplacé su versión de los hechos por la mía” (191). De ahí que Alberto sea en realidad el autor de las partes referidas por el presunto narrador heterodiegético, lo que significa que el lector implícito ha sido engañado con respecto a la situación narrativa.

La narración engañosa se combina con lo fantástico y cierta indeterminación de la narración enigmatizante, con lo que *El mal menor* resulta ser una narración perturbadora en sentido narratológico y literal. Las circunstancias de la matanza de la familia de Nancy quedan difusas. Según el presunto narrador heteroextradiegético, después de su último encuentro con Alberto Inés se había topado con los cadáveres de los hijos y del marido de Nancy y había matado en un acto de autodefensa a Nancy antes de cometer suicidio (188 ss.). Según el prófugo Alberto, empero, Inés había matado a la familia antes de ir al restaurante a hacerle el amor y estaba “manchada de la sangre que tanto preocupó a la esposa de Armendáriz” (192). Esta declaración contradice la del narrador –que además es el propio Alberto–, según el cual el encuentro de Inés con la esposa del portero en el ascensor se había producido después de su regreso del restaurante. Si la versión de Alberto-prófugo fuese acertada, Inés habría enloquecido y olvidado haber matado bestialmente a la familia de Nancy, incluso a un bebé –¿pero se puede confiar verdaderamente en un ser tan maligno y fantástico⁵⁴ que termina su relato con un comentario irónico de doble sentido: “Pobrecita Inés, no soportó encontrarse con el hombre de sus sueños” (192)?–.

Mario Castells (2019) resalta en su crítica que Feiling “no logra representar efectivamente al personaje femenino [...] su Inés Gaos es desmesuradamente fálica y chata, su psicología demasiado masculina y su sexualidad muy poronga”. Yo diría más bien que, aunque la hiperbólica cantidad de líneas de merca que consume todos los días haga sin duda daño a sus neuronas, sin embargo, no surge en ningún momento la duda de que sus pesadillas no sean “reales”.

54. Los críticos no mencionan esta versión contradictoria de la matanza y no dudan por consiguiente de la versión final de Alberto (ver, por ejemplo, Piglia 2012; Prado y Ferrante 2020).

El epígrafe en latín de las *Metamorfosis* (IX, 30) de Apuleyo, que la crítica pasó por alto,⁵⁵ proviene de una historia intercalada de Lucio, el asno encantado, en la cual se intercala otra historia que una alcahueta le cuenta a la mujer de un panadero. Trata de un hombre casado muy celoso que ordena a un subalterno que vigile día y noche a su esposa. Un pretendiente le ofrece monedas de oro al vigilante para que lo deje entrar en la casa y, aunque al inicio se resiste, tanto el vigilante como la esposa ceden finalmente ya que la codicia es más fuerte que el miedo al dueño. El marido regresa a casa inesperadamente la noche del adulterio, y el amante huye olvidándose sus zapatos debajo de la cama. El marido los encuentra, saca cuentas, y al día siguiente va al centro con su vigilante y los zapatos para detectar al amante. Este se les cruza por el camino y acusa con mucho ingenio al vigilante de haberle robado los zapatos el día anterior en una casa de baños. Con este final feliz la alcahueta le promete a su narrataria que esa misma noche disfrutará de un amante de gran envergadura. Cuando este viene se repite la historia: el marido aparece como un *deus ex machina* y su mujer esconde al amante debajo de una bañera; el asno sufre mucho de este engaño y ayuda a detectar al amante. Pero, en vez de vengarse cruelmente, el marido le promete al amante una *ménage à trois* que él mismo inicia a solas con él en la noche. Al día siguiente, empero, lo hace flagelar y lo echa de su casa, al igual que a su esposa que se dirige luego a una bruja para vengarse mortalmente de él. Entonces, llega la reflexión metaficcional del epígrafe: “Pero quizá aquí un lector crítico me reproche y diga: «Pero ¿cómo es que tú, simple asno, pudiste aprender en tu molino todo lo que las mujeres, según tu propia confesión, han escuchado en secreto?»” (Apuleyo, *Metamorfosis* IX, mi traducción). A continuación, Lucio explica la fuente de su saber: al día siguiente llegó la hija del panadero que había visto todo en un sueño que relata y el asno se enteró entonces así de las circunstancias. Por este sueño se explica la conexión con la trama de la novela de Feiling, por lo que el epígrafe con la cita de Apuleyo cumple con la función tradicional de servir como *mise en abyme* del enunciado del texto que encabeza.

55. Tan solo Ansolobehere (2018b: 50) menciona los dos epígrafes, pero no ahonda en ellos, sino que los presenta como representantes de dos formas narrativas distintas, la clásica de Apuleyo y la popular de King. Concluye que *El mal menor* “trabaja esa tensión entre terror y mal gusto (marca de nacimiento que define el género)”. Pero el libro de Apuleyo, también conocido como *El asno de oro*, fue también muy popular. El emperador Septimio Severo lo consideraba como novela trivial (<https://bit.ly/3bMcnwc>). Meyer-Minnemann y yo lo consideramos como antecedente de la novela picaresca, que era también un género popular (Meyer-Minnemann y Schlickers 2008).

Lo mismo pasa con el segundo epígrafe, que proviene de un fragmento citado en inglés del relato “The man in the black suit” (2002), de Stephen King, el famoso autor de novelas de terror. Con esta cita la novela de Feiling se inscribe implícitamente en ese género. Trata de un hombre anciano y enfermo que escucha en la oscuridad la voz del diablo que había visto después de un sueño en un río cuando tenía nueve años. El diablo quiso devorarlo, pero el chico logró escapar y luego su padre le convenció de que todo había sido un sueño. Cuando el chico volvió algunas horas después con su padre al lugar del “sueño” en el río olía, no obstante, todavía a azufre. En la primera pesadilla de Inés el prófugo había emanado también un olor nauseabundo.

Según Piglia (2012: 10), la novela “no es un relato de terror sino un relato sobre el terror” porque “el terror es del orden de los personajes y no incumbe a los efectos de la narración”. Elia Eisterer-Barceló (2000: 163 s.) revela más precisamente los elementos del terror y los mitos usuales del género que aparecen en *El mal menor*: “[L]a casa maldita [...] el complejo Jeekyll/Hyde [...] el síndrome de Frankenstein, en que la creación destruye a su creador”. De ahí que concluyera, contrario a Piglia, que es una novela de terror cuyos efectos son más sofisticados que en la mayoría de las narrativas del terror por el uso de la narración perturbadora.

Natalia Meta: *El prófugo* (2020)

El mal menor es el hipotexto para la película *El prófugo* (2020), de la directora argentina Natalia Meta (Buenos Aires, 1974) –también responsable del guion–, como se indica asimismo en los créditos finales: “inspirada en la novela *El mal menor* de C. E. Feiling” (1:28). Los personajes del hipertexto llevan los mismos nombres y el título es idéntico al del primer capítulo de la novela. Pero la Inés filmica ni toma cocaína, ni bebe, ni tiene un restaurante, sino que trabaja haciendo doblajes de películas B de terror y erotismo, como se ve ya al inicio del filme, que arranca con una larga escena que la muestra en acción delante de una gran pantalla en la que se proyecta un film erótico siniestro que debe doblar. La puesta en escena de la muerte del novio es muy similar: los dos están en un avión, rumbo al Caribe, pero aquí Inés toma un tranquilizante, cediendo a las insistencias de Leonardo. En la siguiente escena se ve cómo Inés se despierta mientras todos los demás pasajeros siguen durmiendo. Aparece una azafata que le dice que su novio no le conviene y empieza a estrangularlo. Solo entonces el espectador comprende que esta escena ha sido

una pesadilla de la que Inés se despierta asustada, pero no le cuenta nada a Leonardo. Con ello, el film alude a la posibilidad de que los siguientes hechos fantásticos sean asimismo sueños camuflados, pero esta pista es falsa, como se revelará más adelante.

En el hotel, Leonardo la despierta preguntándole a quién se refería diciendo en sueños “te amo”, como Inés no le contesta, estalla una disputa ridícula que finaliza cuando ella huye al baño desde el que le revela finalmente que se trata de una pesadilla recurrente que tiene desde chica: tratando de dormirse sueña que hay alguien afuera que la llama y le pide abrir la ventana. Leonardo le pide, con voz rara, que abra la puerta, a lo que Inés responde que no se burle de ella –y entonces escucha sonidos extraños, tumbos y el ruido de una ventana que se abre–. Cuando sale del baño, Leonardo no está más en el cuarto, pero la ventana está abierta, y cuando Inés se asoma por el balcón lo ve yaciendo muerto boca abajo en la piscina del hotel (22:56). Con este prelude impresionante –que termina con una larga toma aérea que muestra en ángulo cenital el conjunto de los edificios hoteleros en medio de un bosque tropical y termina en medio del mar y del horizonte, sobre cuyo trasfondo se inserta el título–, Meta concretiza el capítulo del viaje al Caribe de la novela que termina, asimismo, con el suicidio de Leonardo. La puesta en escena filmica, que parte desde un plano conjunto que muestra el cuerpo de Leonardo yaciendo en la piscina, se aleja hacia arriba y hacia los costados, poniéndose más y más amplio; puede interpretarse como *mise en abyme* anticipativa de lo que ocurrirá con Inés, que pierde a partir de este momento traumático su vida anterior. La escena se acompaña además por un sonido estridente que se convierte paulatinamente en el canto de un coro. La reproducción de este canto constituye una metalepsis acústica, puesto que se ve al coro en las imágenes siguientes, que pertenecen a la vida de Inés en Buenos Aires. Ella forma parte del coro, pero tiene dificultades para cantar. Explica a su maestro que se había hecho examinar pero que los exámenes no habían revelado nada, y que finalmente había ido a un psiquiatra pero que no tomaba las pastillas que este le había dado porque le daban pesadillas. El maestro le da sus propias pastillas que lleva a mano, gesto que repite el de Leonardo en el avión y que indica que la medicación con ansiolíticos, analgésicos y antidepresivos se ha vuelto algo normal y corriente.

En la próxima escena, también adaptada del primer capítulo de la novela, Inés sueña que Leonardo abre los ojos en la piscina y ella se despierta asustada en la bañera; la vecina toca la puerta y se queja del ruido de los tacos que le habían impedido dormir durante toda la noche.

En las grabaciones de Inés aparecen ruidos extraños para los que nadie encuentra una explicación, hasta que una actriz le menciona la existencia de los prófugos que entran a través de los sueños. Primero se escuchan, después se dejan ver y se acercan. “Y cuando menos lo esperás, se apoderan de vos” (46:55). Contrario a la novela, estos seres transgreden entonces aquí acústicamente el universo de los sueños, y hay que alabar el diseño de sonido de Guido Berenblum, conocido por las películas de Lucrecia Martel.

El prófugo resulta posteriormente ser Alberto, un músico que trabaja para el coro, quien se le acerca en una fiesta de un modo gracioso, bailando de un modo especial (49:50) (figura 4).



Figura 4. *El prófugo*.

Pero de repente está sustituido por el fantasma de Leonardo (figura 5, 51:20):

Puesto que la música de la fiesta desaparece en estos momentos y se transforma en una especie de eco extradiegético, el espectador implícito piensa que se trata de una visión de Inés, que dura poco, porque “Leonardo” es sustituido después de algunos segundos por otro bailarín y la música de la fiesta vuelve en el nivel intradiegético.

Inés empieza a enamorarse de Alberto, pero sigue teniendo pesadillas: durante su sueño algo con forma de víbora se le acerca desde los pies debajo de la sábana (59:03-18), y ella se despierta asustada. Un colega, el sonidista Nelson, trata de sacarle esta “cosa” con una suerte de escáner, pero cuando Inés participa en un concierto del coro, ve otra vez al fantasma de Leonardo que se sienta en la fila detrás de su madre y Alberto (1:05). Ella canta remal y sale corriendo asustada.



Figura 5. *El prófugo*.

En la siguiente escena, su madre cuchichea con Alberto desde el baño cuando Inés se despierta. La madre –magistralmente interpretada por Cecilia Roth– parece tener más problemas psíquicos que la propia Inés. Ahora duda si debería darle aún más pastillas, pero Alberto se lo desaconseja. Inés llama a Adela, quien le dice que debe entrar en el sueño y quitarse al prófugo de encima “antes de que pase algo peor” (1:10). Sigue dándole instrucciones. El colega, que serviría de guía, debe acostarse a su lado en una cama, y tras conectarse con un cable debe tratar de soñar.⁵⁶ Inés tiene una pesadilla, de la cual se despierta con los golpecitos de Alberto, quien la había encontrado en el cuarto. Ella le pregunta cómo sabía que estaba allí y pregunta por Nelson, que ha desaparecido, a lo que Alberto contesta que ni siquiera lo conoce. Al día siguiente otro

56. Esta situación adapta la escena de la novela en la que Inés y Nelson se acuestan para entrar soñando en el cerco.

sonidista sustituye a Nelson y no sabe nada de él tampoco. Adela le dice que se había quedado al otro lado (1:17) y le aconseja que permita entrar al prófugo, porque parece que quiere quedarse con ellos. Adela da en el clavo al reconocer que Inés se había enamorado del prófugo.

Mientras regresa a casa, Inés habla por el celular con su madre, pero justo cuando abre la puerta la ve allí sin teléfono y sin hablar y tiene un aspecto muy raro (figura 6, 1:19):



Figura 6. *El prófugo*.

Inés se da cuenta de que no es su madre y la amenaza con una plancha caliente para que se vaya. En ese momento irrumpe la vecina Nancy, pero ella solo ve a Inés con la plancha en la mano porque Marta, la madre, ha desaparecido, como un fantasma-. Después Inés se enfrenta a Alberto, acusándolo de ser un prófugo, al igual que Leonardo y que la señora que dice ser su madre (1:23). Ella le pide que se vaya, pero Alberto le dice que la ama y le pregunta por qué no se puede quedar, que hay lugar para los dos (1:24). Se besan y ella se le entrega. Vuelve al coro a cantar sin problema, y cuando la cámara enfoca su cara se nota que tiene un ojo marrón y otro azul. Cabe interpretar este final de dos maneras: el cambio del color de sus ojos puede significar que ella se haya convertido asimismo en un prófugo o, siguiendo las palabras de Alberto, que el prófugo haya logrado entrar en ella, pero que “compartan” el espacio.⁵⁷ La primera interpretación es más cercana al final siniestro de la novela, puesto que Inés comete allí asesinatos atroces dignos de un prófugo antes de suicidarse, y finalmente

57. Esta segunda interpretación corresponde, asimismo, a la opinión de la propia directora, que compartió conmigo en un correo electrónico (15.2.2020).

triunfará el mal. Ya que ambas interpretaciones fantásticas son posibles, y que la película carece de una solución, se confirma mi modelización de lo fantástico como ambigüedad entre dos realidades narrativas igualmente plausibles, pero que se excluyen mutuamente (Schlickers 2017: 280-287).

La crítica alemana, que surgió en el marco de la participación de la película en la Berlinale de 2020, no captó nada de todo eso porque ignoró la referencia, repetida en el festival por Natalia Meta, al hipotexto literario de Feiling. De ahí que los críticos concluyeran que los prófugos simbolizan muchas cosas: “[E]strés, traumas, normas sociales que se imponen y se insertan. Pero si caben tantos sentidos al fin y al cabo no importa ninguno”, juzga Jakob Bauer (2020, libre traducción mía) en su reseña nefasta y narcisista. La crítica argentina, por el contrario, fue mucho más positiva y la de Diego Lerer (2020) dio en el clavo:

El prófugo no llega a crear del todo un mundo paralelo en el que Inés vive sus posibles fantasías, sino que prefiere mezclarlas dentro del mundo real, haciendo que de a poco su realidad se fracture, empezando por el sonido. Ese, quizá, sea el gran hallazgo de la historia: preferir expresar las posibilidades de lo fantástico a través del sonido, de voces y ruidos interiores que solo pueden ser captados por equipos de alta tecnología. Cuando la película entre de lleno en un universo, digamos, alternativo, lo expresará de manera sonora más que desde lo visual.

Jaume Balagueró: *Darkness* (2002)

La trama de esta lenta, oscura película de horror de Jaume Balagueró (Lérida, 1968), director español conocido por este género, sobre todo por la serie *REC*, se desarrolla casi exclusivamente en una vieja casa de madera que se encuentra aislada en medio del campo español, la típica *haunted house* de la ficción gótica.⁵⁸ Antes de que comience la acción principal, se oye en los créditos iniciales la voz de un niño angustiado que responde a la pregunta de un adulto de qué ha pasado: “No me acuerdo”. La voz adulta vuelve a pedir al niño que los ayude, “para que podamos encontrar a los otros niños”, y se muestran breves escenas de una búsqueda. El niño recuerda que fueron llevados a una casa. A continuación, responde afirmativamente a la pregunta de si les han lastimado, mientras que, al mismo

58. Analicé esta película, al igual que *Aparecidos* (ver *infra*), en un estudio en alemán que se encuentra en un volumen editado por Preußner y Schlickers 2023.

tiempo, se desvanecen brevísimos planos de niños apiñados y sangre chorreando en las paredes, cuya brevedad se ve distorsionada, dramatizada y enigmatizada por luces estroboscópicas. Después de la inserción del título sobre un trasfondo negro, un corte duro muestra en un plano general la casa a la luz del día, acompañado por sonidos naturales de la naturaleza y segundos después por una música extradiegética idílica. Esta *mise en scène* tranquiliza después de lo visto y oído en los créditos iniciales, pero se revelará como engañadora. Con ello pueden reconstruirse en los dos primeros minutos recursos enigmatizantes y engañosos que señalan que la película de horror de Balagueró no es solo a nivel del contenido, sino asimismo a nivel del discurso, una narración perturbadora.

La unidad del lugar está flanqueada por la unidad temporal, que abarca unos días que se indican por letreros y por la unidad de la acción sobrenatural: una familia proveniente de Estados Unidos se instala en esa casa en la cual los grifos gotean y la luz se apaga con frecuencia. Paul, el hijo menor de unos siete años, está atacado por los fantasmas de unos niños desaparecidos cuarenta años atrás en ese mismo lugar durante un eclipse solar. Los dibuja constantemente con una línea roja que les parte el cuello, representando su degollamiento.



Figura 7. *Darkness*.

Cuarenta años, siete hijos, siete días abarcan el tiempo fílmico del presente narrativo. El simbolismo numérico es inmediatamente llamativo: 40 es un número simbólico en la Biblia; 40 días llovió en el Diluvio, 40 días duró la Cuaresma cristiana, 40 años el peregrinaje por el desierto,

40 días habita Jesús con sus discípulos en la tierra hasta que los dejó en la ascensión. El 7 es un número mágico que expresa la perfección. El mundo fue creado en siete días, una semana tiene otros tantos días. Hay siete maravillas del mundo, siete virtudes y otros tantos pecados capitales.

Regina, la hermana púber de Paul, percibe sus moretones y miedos y se convierte en su ayudante, mientras que el padre, Mark, sufre alteraciones psíquicas porque después de diez años estalló nuevamente su enfermedad, corea de Huntington. La madre, una enfermera, reprime o ignora lo que pasa en su familia. El único carácter estable y confiable es el abuelo (Giancarlo Giannini), que es médico y trata a su hijo Mark. Pero una peripecia inesperada revela el engaño de toda la familia y del espectador implícito con respecto al “bueno” de la película. La anagnórisis se produce en el último tercio, en el cual el ritmo narrativo se acelera y la trama se pone más interesante, puesto que se resuelven algunos enigmas: uno de los siete niños desaparecidos cuarenta años atrás había reaparecido en aquel entonces sin poder acordarse de nada –como se vio en los enigmáticos créditos iniciales–. Ahora resulta haber sido Mark, el padre de Paul, que se mudó después de la separación de sus padres con su madre a Estados Unidos. En uno de sus ataques, Mark destruye en ese momento el piso de madera del salón, y Regina descubre ahí la escultura de un uróboro.



Figura 8. *Darkness*.

Regina investiga con su amigo Carlos el significado de este viejo símbolo y descubren un ritual en el cual los padres matan a siete niños. Además, se revela que los papeles de la casa fueron falsificados, pero logran ubicar

al arquitecto que la diseñó, quien les explica que toda la casa tiene una estructura circular y que el que le había instruido de construirla así había sido el abuelo de Regina. Cuando ella acude a la casa de su abuelo, él la ata a una silla y le cuenta que no había sido capaz de degollar a su propio hijo, como lo prescribe el ritual, sino que lo había dejado escapar. Pero un poco más adelante confiesa que sabía que el ritual no iba a funcionar porque él no había amado de veras a su hijo.

Puesto que el ciclo está pronto a iniciarse nuevamente –la oscuridad vuelve después de cuarenta años por un eclipse de sol a este mismo lugar–,⁵⁹ el abuelo cambia de repente de opinión. Libera a Regina porque reconoce que ella ama de veras a su padre y le da la oportunidad para terminar el ritual, como se sabe después. Paralelamente, tal como se traduce por el montaje alterado, Mark golpea enfurecido la puerta detrás de la cual su esposa protege a Paul. Ella piensa erróneamente que Mark había golpeado a Paul, quien tiene moretones en la cara, y le implora que tome sus pastillas; él obedece, tomándose todas a la vez. Cuando tiene poco después un ataque que le impide respirar, su esposa decide hacerle una traqueotomía. Pero no es capaz de realizarla y Regina se encarga de ello. Pero después de haberle abierto el cuello del cual mana la sangre a borbotones no encuentran el tubito que necesitan para transmitirle aire, porque “la oscuridad” se lo tragó, y Mark muere.

Entretanto, Carlos busca a Regina en casa del abuelo, quien contesta a la pregunta sobre dónde está: “Está en casa..., en el infierno”, y le pone violentamente una jeringa con una sustancia oscura. Efectivamente, el ritual ha sido finalmente cumplido: el séptimo niño acaba de ser degollado por unas manos que lo quieren, con las variaciones de que el niño es un adulto, Mark, y el asesino involuntario es su propia hija. El abuelo acertó con respecto al infierno: Mientras que Carlos sale para llevarse a Regina y Paul en su auto, Regina busca a Paul con una lámpara de pilas en la oscuridad de la casa que tiene ahora los muros ensangrentados y en la cual los niños desaparecidos de antaño aparecen como relámpagos, lo que se debe al uso de luces estroboscópicas. La madre y sus hijos parecen desdoblarse, y la película adquiere una estructura de cinta de Möbius.⁶⁰ la madre-fantasma aparece de repente en el pasillo oscuro

59. En realidad, “por término medio, solo se puede esperar un eclipse total de sol en un lugar determinado cada 375 años aproximadamente. Si se suman los anulares, son 140 años” (<https://de.wikipedia.org/wiki/Sonnenfinsternis>, 20.12.2021).

60. Junto con el recurso engañoso, este recurso paradójico ubica la película en la narración perturbadora.

pidiéndoles confianza a sus hijos, en el siguiente corte se muestra a la madre auténtica angustiada en la cocina delante del horno encendido y aparecen sus hijos-fantasmas pidiéndole que apague la llama. Obedece. En la oscuridad, Regina logra escapar con Paul a través de una ventana. Justo en ese momento llega Carlos, quien se los lleva. Pero luego la escena se repite, la cinta de Möbius da otra vuelta: Carlos llega en el mismo auto y entra en la casa, buscando a Regina. La puerta se cierra por sí sola detrás de él. El montaje alterado muestra la acción paralela en el interior del carro. Paul pregunta a Regina si vuelven ahora a Estados Unidos, lo que ella confirma. Pero Carlos, que conduce, es un doble fantasmal del auténtico Carlos, quien está encerrado en la casa. Paul lo reconoce, balbuceando “he is tricking”, a lo que Regina contesta: “it’ all right”, y Carlos dice simplemente “no”. Justo entonces el carro entra en un largo túnel –la oscuridad los atrapa tanto a ellos como al espectador implícito–.⁶¹ Este final perturbador corresponde a lo que Martínez Biurrun (2019: 192) dijo con respecto a las ficciones de terror: se caracterizan “por sus *no-finales*, o por sus finales abiertos, o sombríos, o vertiginosos, pero nunca del todo reconfortantes”. Con ello, *Darkness* recurre finalmente al tipo misterioso de la estrategia enigmatizante, y las tres estrategias narrativas de la narración perturbadora se combinan.

Tal como lo indica el título de esta película rodada en inglés, el tema de la oscuridad es central. No se encuentra solo a nivel de la diégesis, sino asimismo del discurso: es una película oscura que sumerge al espectador en la oscuridad, que se evoca no solo por la falta de luz y muchas sombras, sino asimismo por frecuentes fundidos negros. Lo espeluznante se origina además por el hecho de que, salvo Paul, los demás miembros de la familia no son capaces de ver a los fantasmas. El espectador implícito comparte entonces la ocularización interna y el miedo de Paul delante de los niños muertos que se le acercan pataleando, de seres desnudos encorvados que se mueven por el techo. La *cámara* parece compartir estas sensaciones, tiembla en los momentos de perturbación e insinúa solo de esta manera *das Unheimliche*. Gritos y suspiros sugieren además la presencia de algo que no se ve.

61. Esta escena es una *mise en abyme* de otra anterior, en el cual el arquitecto fue traga-do por la oscuridad en un túnel del metro donde se apagaron paulatinamente las luces con estruendo. Antes había visto dentro del vagón por breves segundos a una persona fantasmal con gafas, que había aparecido fotografiada con otras dos personas con gafas (58:22), sin que se aclarara quiénes eran estos seres siniestros.

Álex de la Iglesia: *La habitación del niño* (2006)

Creada primero para la televisión, esta película de horror de Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) llegó al año siguiente al cine español. Abre con una secuencia de horror situada en los años 30: un niño se separa de sus compañeros y entra solo en una casa deshabitada donde se arrodilla en el primer piso delante de un charco que refleja su cara, pero que luego lo redobla fantásticamente. Cuando el niño se da vuelta para ver quién está detrás de él, unas manos saliendo del agua lo tiran al fondo. Cuando sale de la casa, se mueve como un sonámbulo y su amiga sigue llamándolo en vano.

Los créditos terminan esta secuencia de apertura; el presente narrativo se ubica en los años 80 o 90 y arranca con la llegada de una joven familia a esa casa. Esta vieja mansión es la típica casa encantada que aparece asimismo en otros films españoles de horror: *The others*, *Aparecidos* (ver *infra*), *Darkness* (ver *supra*) y *El orfanato*. La pareja pone un intercomunicador en el cuarto apartado en el cual se encuentra la cuna con su bebé. En la primera noche escuchan la risa del niño, como si alguien le hiciera cosquillas, pero luego escuchan voces raras. El marido, Javier, se arma con un trozo de madera y se dirige al cuarto, pero no ve a nadie cuando entra. Al día siguiente compra un intercomunicador con un monitor de infrarrojos para poder ver al niño en la oscuridad. Eso empeora la situación, porque en la noche ve a un hombre al lado de la cuna. Ahora sale armado con un cuchillo, con el mismo resultado de no toparse con nadie en el cuarto del hijo. Los dos acuden a la policía, que los asusta todavía más contándoles crímenes, por lo que instalan un poderoso sistema de alarma y cambian las cerraduras. Finalmente trasladan la cuna al dormitorio. La paranoia crece paulatinamente. Un colega le cuenta a Javier que los ladrones marcan las casas en las que van a entrar, y Javier reconoce un signo extraño en el marco de la entrada que esconde delante de su esposa. La primera escena cómica atenúa el miedo del espectador implícito: otra vez armado con un cuchillo para perseguir a una sombra en medio de la noche, Javier entra en pánico y cuando alguien baja de la escalera saca el cuchillo para degollarlo, y casi mata a su esposa que está bajando con el niño en brazos (26:00). Ella no aguanta más la tensión creciente y se marcha con el niño. Una vieja, que siempre está merodeando delante de la casa, le dice a Javier que la esposa no volverá y que él debería irse también. Lleva entre las manos la vieja radio que el niño había encontrado en la casa vacía, por lo que puede concluirse que ella

es la amiga del chico que lo había esperado afuera. Lo misterioso ocurre poco después: Javier tampoco aguanta estar solo en la casa donde escucha un susurro, y se hospeda en un hotel, donde se ve reflejado en el espejo de espalda y de cara a la vez (31:31).



Figura 9. *La habitación del niño.*

Esta toma presenta una meta-morfosis del protagonista y salta además de la lógica diegética según la cual las apariencias fantasmales ocurren con otros y dentro de la casa encantada. Podría interpretarse como pista que indica que el protagonista se imagina tan solo los fantasmas y que la *cámara* transmite su falsa focalización y ocularización interna –pero esta suposición se revelará como falsa–. Cuando se da vuelta, el espejismo ha desaparecido. Al día siguiente se dirige a la inmobiliaria que le vendió la casa y pregunta por el dueño anterior. Sin conseguir sus señas, le dicen que en los últimos años la casa se vendió cinco veces. En su puesto de trabajo, es periodista de deportes, descuida sus artículos y su jefe empieza a impacientarse. Acude a la ayuda de un psicólogo retirado, quien le habla de la inmanencia y de la física cuántica, diciéndole que no se puede hacer nada para cambiar el hecho de que un hombre mató a su mujer y a su hijo pequeño y que reaparece como fantasma. Luego Javier investiga en un archivo de diarios el crimen que ocurrió en su casa en los años 30. Compra una decena de aparatos de vigilancia y los instala en su casa. Mirando por la cámara ve la casa en su estado

antiguo y encuentra una puerta que da acceso a un cuarto que contiene réplicas de la casa en miniatura. Además, ve al fantasma y presencia incluso el crimen de antaño. El misterio espantoso aumenta cuando se ve a sí mismo como asesino y a su esposa como víctima. Su otro yo lo persigue luego de haberla matado a ella y él huye al cuartito. Cuando sale, está nuevamente en su casa y destruye todos los aparatos de vigilancia. Pensando que con esto todo está resuelto, su esposa vuelve, pero justo cuando están reconciliados, cambiándole los pañales al bebé, ve en el espejo a su otro yo que le hace el gesto de degollar al bebé. Por el susto deja caer a su hijo, lo que tiene otra vez un efecto cómico. Al día siguiente su jefe le dice que lo llamó en la noche anterior y que le avisó de un cambio de artículo. Javier no sabe nada de ello, pero disimula, porque significa que su doble se ha metido definitivamente en su vida. Llama a su casa y le contesta una voz masculina, que es su propia voz. Acude en pánico a su casa donde todo está tranquilo, y cuando quiere recoger histéricamente al niño, su esposa cree que se ha vuelto loco. Activa la alarma, los dos se pegan fuertemente y ella le da una cuchillada en la mano. Pero el niño no está en su cuna; cuando él se da cuenta le pega a su mujer con un objeto pesado y ella pierde la conciencia. Con un aparato de vigilancia que sobrevivió al destrozo entra nuevamente en el cuarto y se ve a sí mismo con el niño. Su esposa despierta delante de unos policías que llegaron debido a la alarma, la llevan a una ambulancia y él le da el niño en brazos. Cuando la suben a la ambulancia, él recoge al niño y entonces ella advierte que no tiene más la herida en la mano. Él no contesta nada y se queda fuera con el niño en brazos, echando una marida maligna a su alrededor. La última escena muestra a través de la cámara del aparato de vigilancia al verdadero Javier con la mano herida al lado de la cuna con su hijo.

Este final es realmente *spooky*, un final de terror, que insinúa además que los personajes, tanto los “reales” como los fantasmales, se encuentran encerrados en un bucle extraño. No obstante, como *horror movie La habitación del niño* es bastante flojo. A pesar de la presencia constante del bebé indefenso y del pánico creciente del protagonista, el conjunto no convence. Las escenas cómicas parodian los típicos sustos que suelen aparecer en el género, pero son incongruentes y estorban la ilusión estética, y con ello destruyen el efecto de horror.

Paco Cabezas: *Aparecidos* (2007)

Esta película del director español Paco Cabezas (Sevilla, 1978) no es solo interesante porque combina los géneros del terror y del *road movie* con la historia de los desaparecidos en la última dictadura militar argentina, sino porque recurre a complejos recursos paradójicos –la meta-morfosis, la cinta de Möbius y la metalepsis–, y a recursos enigmáticos y engañosos, lo que convierte el film en una narración perturbadora, tanto a nivel narrativo como del contenido.

Comienza con una escena de mucho *suspense*: llorando y gritando mucho, Malena acompaña a su hermano inconsciente y brutalmente torturado a un hospital. Los médicos le impiden entrar al quirófano, las luces del pasillo empiezan a titilar en este momento, ella entra en pánico y golpea con un extintor de incendios a los médicos que logran, no obstante, dominarla. Posteriormente deviene claro que esta escena es una prolepsis (00:00-01:39) que se sitúa poco antes del final de la diégesis. Además, esta prolepsis inicia una cinta de Möbius del enunciado que se desdobra en dos niveles temporales: el presente narrativo se ubica en la actualidad, sin concretarla, y el pasado diegético se desarrolla en la última dictadura argentina.

Una panorámica horizontal origina un cambio de escena y de tiempo que corresponde al principio de la diégesis: Malena y Pablo llegan a un hospital en Buenos Aires en el cual su padre está agonizando. Deben firmar un documento para que los médicos puedan quitarle los tubos; Pablo, el hermano menor, no llegó nunca a conocerlo. Cuando Malena tuvo seis años, su madre se separó y volvió con Malena y el bebé a Europa, sin explicarles nunca los motivos a sus hijos.

Los dos suben al viejo carro de su padre para imitar el viaje de este hacia el revés, yendo al sur, a Tierra de Fuego, donde él había vivido. En una pausa en la carretera Pablo ve que una chica busca algo debajo del guardabarros de la rueda atrás. Pablo encuentra ahí un diario manchado con fotos de cadáveres torturados en los que se indica exactamente la hora y el lugar de su muerte.

La chica desaparece y Pablo descubre en el libro sitios por los que pasa también con Malena. Sin decirle nada a Malena la lleva a un hotel, y solo ahí le cuenta que muchos años se cometió allí atrás el asesinato atroz de una familia en el cuarto de al lado, en medio de la noche: la madre embarazada y el padre fueron masacrados, la hija de unos diez

años logró escapar.⁶² Los dos se meten en sus camas y miran un filme de horror, mofándose del género en el cual siempre pasa lo mismo: siempre ponen a una tía en pelotas que corre delante de su asesino (00:20-21). Esta escena es un guiño de ojo del autor implícito, porque su propia película se inscribe formalmente en este género, pero no muestra ni una sola teta y a nivel del discurso es asimismo mucho más sofisticada, como se verá más adelante.



Figura 10. *Aparecidos*.

En medio de la noche, a la misma hora que está indicada en la foto, Malena se despierta. Se escuchan ruidos y gemidos que provienen del cuarto de al lado. Pablo le habla por primera vez del diario que había encontrado en el coche de su padre. Las luces titilan, parecido a la primera secuencia en el hospital, y este recurso repetido⁶³ indica que la cinta de Möbius cambia de lado. La historia recopilada por fotos en el diario parece repetirse, pero (todavía) no se muestra. Los dos hermanos huyen, pero de repente Pablo se da cuenta de que olvidó el diario en el cuarto y vuelve para recogerlo. Ahora sí echa una mirada al cuarto de al lado. La escena es muy tensa, lo que se debe a la música extradiegética y los planos medios y detallados que presentan primero la cara de Pablo, tomados desde el interior del cuarto, y luego en dos *slow zoom shots* su espalda, como si la cámara fuera a atacarlo. En medio de estos planos brevemente cortados

62. Según Carlos Gamero (2023), se trata de una “pareja de desaparecidos que había logrado huir del cautiverio [y] se refugia con su hija en un siniestro hotel, donde el hombre será asesinado y la mujer y su hija secuestradas, torturadas y asesinadas por un represor al cual, atendiendo a los protocolos del género de terror, nunca vemos claramente”.

63. Posteriormente se vuelve claro que el centellear de las luces indica la presencia del mal, mejor dicho, del maligno.

se ubican ocularizaciones internas de Pablo, quien abre paulatinamente la puerta, hasta ver un pie en el suelo del baño al fondo. Asustado, da un salto hacia atrás y corre hacia el coche.

En la carretera se topan con los fantasmas de las víctimas asesinadas, la madre y la hija vestidas de blanco. Llega un *pickup* y se lleva las fantasmas en el baúl. Pablo piensa que las trasladan a una fábrica abandonada, tal como se ve en las fotos, por lo que se dirige con Malena a este lugar funesto donde encuentra un cadáver maltratado. Cuando grita, Malena, que quedó afuera, entra asimismo y se topa con la chica fantasma herida, quien se muere delante de ella mientras la luz se apaga. Malena pierde su collar con una cruz, pero logra salir con su hermano de la fábrica.

Al día siguiente, cargando gasolina, Pablo descubre el *pickup* parado delante de una cafetería, abre el baúl a fuerzas y salva a la niña que está todavía con su madre adentro. Los estados ontológicos de los fantasmas, que oscilan a lo largo del film varias veces entre la vida y la muerte, corresponden a otra cinta de Möbius en combinación con una meta-morfosis, recurso narrativo paradójico que concibo como una “fusión de hilos accionales, estados ontológicos, tiempos o espacios de modo que no se puede distinguir más entre sí” (Schlickers 2017: 171 s.).

El *pickup* los persigue y choca con su carro. Encuentran amparo en un bar donde la niña se muere exactamente a las 12.25, como en la foto, sin que ninguno de los demás clientes se diera cuenta de ello. Resulta claro, entonces, que tan solo Malena y Pablo tengan acceso a los “aparecidos”.⁶⁴

En un periódico viejo Pablo se topa con la historia del crimen cometido con la familia. En una foto ve un collar con una cruz y se da cuenta de que se trata de la cadena de Malena. El mismo objeto aparece entonces en lugares y momentos distintos: en la foto ubicada en la dictadura y en el presente en el cuello de Malena y luego en el suelo de la fábrica, donde había sido fotografiada. Esta cinta de Möbius temporal se vuelve todavía más compleja por la superposición paradójica con la que se produce otra meta-morfosis. La meta-morfosis del collar con la cruz sirve como metonimia de Malena (ver *infra*).

El descripto vaivén entre vida y muerte de los fantasmas de la familia constituye asimismo una meta-morfosis. Esta combinación de una meta-morfosis con una cinta de Möbius se parece al conocido relato “Las

64. Esta percepción subjetiva de un evento imposible, sobrenatural, corresponde a mi modelo de lo misterioso, pero en *Aparecidos* no surge la pregunta si se trata de una mera imaginación de los personajes, puesto que los “aparecidos” existen “realmente” (dentro de la ficción).

babas del diablo” (1959) de Julio Cortázar, donde el narrador autodiegético entra con su cámara en una fotografía para evitar un crimen (que ya pasó), y la acción fotografiada, fijada, se anima fantásticamente (ver Schlickers 2017: 175). Y de repente se animan asimismo fantásticamente las fotos en *Aparecidos* (00:53), por lo que concluyo que el relato de Cortázar es un hipotexto de la película. Pero pasa algo más extraño todavía: en una de las fotos –que muestran otra vez los cadáveres mutilados de la familia– aparece una foto que muestra a Malena de rodillas delante de una bañera, con el pelo mojado (00:54). Pablo la reconoce consternado, sin poder comprenderlo.



Figura 11. *Aparecidos*.

Al día siguiente se separa a su hermana, gritándole “las cosas pueden cambiar”. Ella se topa en un archivo de la memoria, abierto por una de las víctimas de la dictadura, con otro diario viejo. Una foto revela que su propio padre, “el doctor”, estuvo involucrado en este crimen relacionado con los desaparecidos, junto con su amigo, el médico que lo atiende en el presente narrativo al borde de la muerte. Mientras tanto, Pablo vuelve al hotel y logra sacar a la chica y a su madre, pero no al padre que se muere acuchillado delante de sus ojos. Poco después la madre muere justo en la hora indicada en la foto y Pablo abandona a la chica porque sabe que no puede salvarla, que las cosas no pueden cambiar.

Malena no encuentra en el archivo del lugar el certificado de nacimiento de su hermano. Se dirige a una casa solitaria que había sido de su padre para reencontrarse allí con Pablo. Detrás de un espejo encuentra más fotos de cadáveres y de militares. Mientras los estudia, alguien toca en la puerta, pero cuando la abre no ve a nadie y se encierra en el baño.

Desde fuera alguien trata de entrar, ella grita mucho, mirando la puerta que está a punto de derrumbarse, hasta que finalmente la cerradura se rompe. El espectador implícito no ve lo que ella ve, en pánico; la *cámara* muestra la escena en una picada extrema (01:18) y luego enfoca su cara en un *close up*. Detrás de ella aparece una cara en el espejo: se trata de su padre cuando era joven. Empuja su cabeza contra el espejo, que se hace trizas, y ella se desploma. La cinta de Möbius ha dado otra vuelta, en combinación con otra meta-morfosis.

Malena se despierta en otro lugar, un lugar funesto y oscuro que la *cámara* introduce por tomas detalladas de instrumentos de tortura. Su padre le practica el submarino en la bañera, lo que remite a la foto que Pablo había visto.



Figura 12. *Aparecidos*.

Y otra vez sucede paradójicamente algo en el presente que ya había sido grabado decenas de años antes. Ella le implora que no le haga daño, le dice que es su hija Malena, a lo que él contesta que su hija Malena tiene seis años y que está en casa. En esta escena padre e hija se encuentran de nuevo, como ya en la del baño, paradójicamente en dos lados distintos de la cinta de Möbius. Su padre cita a Abraham que tuvo que sacrificar a su hijo Isaac, y diciéndole que la gracia divina no existe, le corta el cuello y sumerge nuevamente su cabeza en la bañera. Malena muere (01:24).

Una pantalla negra indica otro giro de la cinta de Möbius. Aparece brevemente la cara de la chica Malena, que susurra “es verdad, es verdad”, y luego resucita en otra meta-morfosis. Logra liberarse de sus cadenas mientras su padre le hace una cesárea a la mujer secuestrada que vive todavía. Malena encuentra a Pablo yaciendo inconsciente a su lado. A

duras penas logra sacarlo y escucha antes de salir que la mujer dio luz a un bebé varón que su padre llamará Pablo. Con ello hay otra cinta de Möbius en combinación con una meta-morfosis: Pablo existe a la vez como adulto y como recién nacido en el mismo tiempo y lugar.

Malena lo lleva al hospital, con lo que el final reanuda el comienzo del film. Ella enfrenta al doctor y amigo de su padre con su pasado de torturador, pero el otro solo le dice que su padre se recuperó milagrosamente. Después del ataque con un matafuegos un guardia vigila a Malena, pero ella logra liberarse, acudir al cuarto de su padre y apagar el respirador, con lo que su padre muere definitivamente, dándole la posibilidad a Pablo de resucitar en la mesa de operación donde había colapsado poco antes. Ahora se aclara por qué los dos son capaces de percibir a los fantasmas: ellos mismos resucitaron de la muerte y son también “aparecidos”.

La escena final los muestra en medio de un embotellamiento en Buenos Aires. Ambos ven los fantasmas de la familia, pero asimismo a muchos otros desaparecidos reaparecidos. Un crítico se mofó de este final: “[O]ne of the cheesiest endings I have ever witnessed”⁶⁵ –y estéticamente hay que darle la razón–. No obstante, este final sirve como metáfora que señala la presencia continua y ubicua de miles de desaparecidos y con ello un aspecto fundamental de la cultura de la memoria en la Argentina.⁶⁶ El director, quien escribió asimismo el guion, eligió el género del terror y presentó este trauma colectivo con recursos paradójicos sumamente complejos, logrando con ello algo realmente original.

La opinión de los críticos argentinos se distingue considerablemente de la mía, lo que tiene que ver con el hecho de que no ahondaron en absoluto en las sofisticadas estrategias narrativas y que se indignaron porque un director español se haya atrevido a poner en escena un complejo conflicto genuinamente argentino. Así, Horacio Bernardes estalló por ejemplo en *Página 12*:

Hay dos problemas. Por un lado, esos hechos –la represión militar y los 30.000 desaparecidos– son heridas todavía abiertas.

65. Ver la reseña de Carl England (21.6.2008) (<https://bit.ly/2YvyUZE>).

66. De ahí que Lynch, que critica la película duramente (ver *infra*), alabe este final: “*Aparecidos* incluye una escena significativa. Hacia el final de la película [...] figuras fantasmales aparecen alrededor del auto, vestidas de blanco y ostentando las marcas de la violencia sufrida [...] Son los aparecidos del título, las víctimas del terrorismo de Estado cuyos espíritus inquietos seguirán errando sin descanso mientras la verdad y la justicia les sean negados” (Lynch 2021: 15, citada y traducida por Gamero 2023).

Por otro, el realizador Paco Cabezas pretende conciliar cine de evasión, golpes bajos, *shocks* dramáticos y una presunta conciencia política y social, que no va más allá del oportunismo y la declamación [...] La referencia a los desaparecidos [...] tropieza con un cuento de aparecidos.⁶⁷

Según Gamarro (2023), el siguiente comentario sobre la película de Paco Cabezas es “también censorio, aunque menos tonante”:

Aparecidos, a pesar de sus inclinaciones *gorno* (*gore* + porno) es una película poco notable que incurre en una exotización del trauma y la violencia del Cono Sur adaptada a la mirada europea. Una producción española, financiada por diversos organismos regionales, con un director español y reparto predominantemente español, constituye una indagación mal encaminada e insensible sobre el Proceso. (Brigid Lynch: *Horizontalism and Historicity in Argentina*, 2021: 15, citada y traducida por Gamarro 2023)

Aunque en este caso la crítica no es argentina, apunta en la misma dirección que la de Bernardes, añadiendo una dimensión pornográfica que no logro detectar ni con mucho esfuerzo en la película que acabo de analizar.

En cuanto a la “referencia a los desaparecidos” apuntada por Bernardes valga mencionar que aparece asimismo en otros textos literarios y dramáticos argentinos –pero no con una intención reconciliadora como en la película del director español–. En el relato “Chicos que faltan” (2009), amplificado al año siguiente en la novela corta *Chicos que vuelven*, Mariana Enríquez (2010) parodia la idea de la reaparición feliz de los desaparecidos –aunque en este caso no se trata de víctimas del terrorismo de Estado–: los chicos que vuelven son distintos, “algunos padres reportan aterrados que no tienen nada por dentro [lo que] refuerza la impresión de que hayan vuelto en función de monumentos vivos de su propia conmemoración” (Schlickers 2017: 306, n. 348). En el drama *Cineastas*, Mariano Pensotti (2013) presenta otra parodia de un desaparecido que vuelve, en este caso se trata de un militante montonero. Su hija cineasta inventa su reaparición, pero todo sale mal: “[L]os hijos alterados no saben qué hacer con este padre que apenas conocían cuando desapareció y que llegan incluso a tener por un impostor” (Schlickers 2017: 224). Claudia Aboaf destruye en “Como el agua del pez” (2021, ver cap. 4, 4.4) el mito

67. <https://is.gd/o97lnf> (20-8-2023).

del desaparecido bueno y enfoca un lado oscuro de la política de los derechos humanos del kirchnerismo.

Enzo Maqueira: “Autólisis”, en *Panorama Interzona* (2012)

El término técnico “autólisis” que intitula el relato del escritor argentino Enzo Maqueira (Buenos Aires, 1977) refiere al proceso de muerte celular.⁶⁸ El narrador heteroextradiegético personal reproduce los pensamientos de Arturo, un octogenario que acaba de morir de cáncer y que se encuentra ya adentro de un cajón, trepanado por gusanos. Lo fantástico –en la realidad extraficcional, un muerto no tiene conciencia y no puede razonar– pertenece a la estrategia enigmatizante y se combina con la estrategia engañosa, con lo que “Autólisis” es una narración perturbadora. Arturo está preocupado por no ser aceptado en el cielo si sus últimas palabras no son “Venga a nosotros tu reino” y si no está recordando únicamente las imágenes bellas de su vida pasada. Pero hay un recuerdo peligroso que se impone a su pesar, y sabe que tiene que borrarlo para salvarse, antes de que un gusano venga por su última neurona. Pero este recuerdo vuelve, tiene que ver con otra mujer, Adriana, con la que había tenido un *affaire*. Arturo se autojustifica llegando a la conclusión de que “había hecho lo correcto. Los chicos todavía no habían cumplido diez años y Leonor no trabajaba ni tenía cómo mantenerse [...] El divorcio ni siquiera era legal” (119). El lector implícito está inducido a creer que Arturo había terminado esta relación extramatrimonial. Pero después insinúa que Adriana quedó embarazada: “Fue igual durante meses, hasta que Adriana vino con la noticia. Era como estar muerto, ahí, sentado a la mesa, mientras Leonor le contaba de la vecina” (119). De repente cambia de idea y piensa en la posibilidad de tener todavía una erección, lo que tiñe el relato de comicidad: “¿Qué le esperaba en el Juicio si su último pensamiento lo malgastaba en imaginarse una erección?” (120). No obstante, no le había contado nada al cura, “tampoco tenía mucho para contar. Estaba convencido de que había hecho lo que tenía que hacer” (121). Pero parece que hubo más que una simple separación: “Lo peor era no haber tenido la valentía de volver para enterarse de lo que había pasado” (121). La hipótesis del embarazo se confirma, Adriana le había dicho incongruentemente que no le iba a pedir nada, pero quería cerciorarse de si Arturo iba a estar cuando naciera el bebé. En vez de responder Arturo se acostó otra vez

68. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

con ella; después ella volvió a la carga y él le dijo parsimoniosamente: “Dejame que yo arreglo todo”. A continuación, buscó una aguja de tejer de las cajas de la mercería, le pegó, le separó brutalmente las rodillas y le practicó así un aborto del que muy probablemente ella no sobrevivió. El cuento termina con un final de justicia poética: en vez de un pensamiento religioso, Arturo se muere con la imagen de cómo le había metido la aguja a Adriana.

“Autólisis” presenta sin ningún dramatismo los pensamientos de un octogenario muerto y no obstante en plena agonía, un tipo creyente y biempensante que revela al final un acto monstruoso del que no se había responsabilizado nunca, pero que quedó grabado en su memoria y que se reproduce en el cuento por medio del terror directo.

Pablo Dobrinin: “Luces del Sur” (2012)

Este cuento polisémico se tiñe tan solo hacia el final de fantástico. “Luces del Sur”, de Pablo Dobrinin (Montevideo, 1970), trata del narrador homodiegético que perdió su trabajo y se separó de su familia, y que visita ahora después de muchos años por primera vez a su abuela en Montevideo para quedarse en su casa. Se topa con una vieja decrepita y senil: “Era obesa y no muy alta [...] Los esponjosos brazos le caían sobre los costados de una vieja solera que dejaba adivinar unos senos exuberantes. Su rostro parecía una naranja exprimida y sin color. Unos pelos hirsutos, tristemente escasos”. El narrador, que queda anónimo, logra construir una vida cotidiana arreglada con ella, sin televisión, radio o libros, y pierde pronto el interés en cualquier cosa, postergando eternamente la visita a su familia. La abuela lo absorbe más y más, él se viste incluso con las prendas del abuelo muerto. La abuela se encariña tanto con él que le da besitos en la mejilla y comienza a llevarle el desayuno a la cama, arreglándose con maquillaje, sonriéndole. Hasta que se mete alguna noche en su cama y el narrador no sabe defenderse, es absolutamente pasivo, como embrujado: “[P]odía sentir lo que hacía mi abuela [...] Entonces experimenté una humedad infernal y un delicioso terror que me aspiraba. Hubiese querido huir de aquella ciénaga inmunda, pero me hundía más y más”. El sexo se vuelve rutina, aunque nunca lo siente “como un hecho normal”. Se acostumbra al mal olor de ella, que no se baña nunca e, impregnándose con este hedor, se sumerge “en un delicioso infierno, atávico y pestilente” y la observa al penetrarla, notando cómo “su rostro se desfiguraba más y más

hasta parecer una máscara horrorosa y cambiante”. Pero al día siguiente de la segunda noche pasa algo raro: cuando ella, como siempre, se dirige al jardín después del almuerzo, “aunque no caminaba rápido, sentí que se me hacía imposible seguirla [...] La vi alejarse y deshacerse frente a mis ojos como una nube. Se redujo a un pequeño trazo de color gris y desapareció. Más tarde, en otro sitio, comenzó a reaparecer”. Cuando el éxtasis llega a su colmo y hacen el amor repetidas veces durante el día en cualquier sitio de la casa, el narrador recibe la noticia de que su mujer viene con las hijas a visitarlos el domingo. Teme ser descubierto en esta relación gerontofílica, por lo que trata de imponer ciertas distancias con la abuela, pero cuando ella no las respeta, la golpea varias veces. En la mañana del siguiente día la ve “levitando sobre el terreno”, iluminada por “una luz ácida”, pero cuando entra poco después en su cuarto la ve allí durmiendo en la cama. Trata de disimular los efectos de sus golpes bajo una densa capa de maquillaje, pero se ve horrible. Él le pide otra vez discreción pero, cuando ella le quiere decir algo, “un torbellino marrón giraba y quería succionarme hasta las profundidades de un sitio que no pertenecía a este mundo. Y después unas pinzas rojas se agitaban en el aire. La piel se me erizó de terror”. Cuando comprende que ella “estaba anunciándome la conducta deleznable que planeaba tener cuando llegarán mis hijas”, el narrador pierde los estribos y la mata sin querer: “[E]n ningún momento tuve la intención de empujarla por la escalera”. Como sabe que su familia está por llegar, cava una tumba en el jardín y mete su cadáver adentro. Entonces advierte que la tierra de la sepultura se mueve, que el cuerpo de la abuela sale de la tumba y asciende en el aire y que le salen dos alas de su espalda. No se trata, entonces, de una bruja, sino de un ángel, como él lo había pensado varios días antes ya. Pero parece ser un ángel maligno, un ángel-vampiro o una suerte de arpía: las alas son “inmensas, de puro fuego [...] Me miró con las cuencas humeantes de sus ojos y abrió las fauces, enseñándome unos dientes afilados y enormes”.

El cuento no termina, empero, con este final fantástico de la transformación de la abuela, que podría concebirse como meta-morfosis horizontal (cfr. Schlickers 2017: 172 ss.), recurso narrativo paradójico por el que se superponen dos estados ontológicos (la abuela cambió varias veces de estado humano a estado ángel/bruja), sino que termina con un narrador desestabilizado que duda de su propio relato: “Pero no siempre estoy seguro de que haya ocurrido así. A veces me parece que después que [...] la vi tirada en el piso, con la cabeza partida, ella movió los labios y me dio las gracias por haberme liberado”. Finalmente admite

incluso que está internado al parecer en un manicomio: “[D]esde que vivo en este sitio penoso al que me han traído contra mi propia voluntad”, pero asimismo dice que su “recuerdo más frecuente es otro”, que recibió simplemente la visita de su familia en casa de la abuela que “avanz[ó] con un ligero balanceo y ext[endió] los brazos para abrazar a las niñas”. Si este recuerdo no fuera construido, no tendría sentido que lo encerraron en un sitio penoso. Interpretando el relato como mera fantasía de un loco le quitaría, por otro lado, su morbo fantástico y horrible. Además, el relato se resiste a esta monosemización, ya que termina de un modo indeciso: todo lo que el narrador cuenta puede ser una mera fantasía, pero a la vez puede haber sucedido. En ambos casos tenemos que ver con un narrador mentalmente enfermo, que cae no solo en una relación de gerontofilia, sino además de incesto. La doble transgresión de tabús podría explicar las transformaciones fantásticas de la abuela como devaneos de la mente enferma de su nieto, como proyecciones de su conciencia que le adscriben rasgos demonizados o angélicos. Esta indeterminación inscribe el relato en la narración enigmática, y la falta de fiabilidad del narrador es una estrategia de la narración engañosa, con lo que el relato resulta ser una narración perturbadora, tanto a nivel del contenido como del discurso.

Cristina Fernández Cubas: “La habitación de Nona”, en *La habitación de Nona* (2015)

Este cuento de Cristina Fernández Cubas (Barcelona, 1945), bajo cuyo título se reúnen seis relatos, está referido por una narradora autoextradiegetica, la hermana mayor de tres años de Nona, una chica “especial” que tiene el síndrome de Down, aunque nunca se explicita, que habla arrastrando “las erres con voz gangosa” (16), tiene “ojos chinos” (27), come mucho y va a un colegio especial. Cuando tiene cuatro años, le asignan un cuarto propio y Nona le impide la entrada a su hermana. La narradora, que no recibe nombre propio, tiene un confidente al que se refiere siempre con “quien yo me sé” y que resulta ser un psicólogo. Nona, por su parte, tiene amigos imaginarios, pero su hermana cree descubrir que existen verdaderamente, aunque son invisibles, pero sus padres no se lo creen (26 ss.). Algún día vuelve a casa a deshoras para inspeccionar la habitación de Nona y se topa en la computadora con imágenes de ella, un desfile de chicos guapos, que son modelos y artistas. Y se queda congelada cuando ve la última imagen, que muestra a su psicólogo, des-

nudo. Nona le había robado la foto del celular y lo había retocado. No soportando más “que mis padres la creyeran a ella y pusieran en duda todo lo que yo contaba” (36) se enfurece y destroza el ordenador y gran parte del cuarto. A la luz del final, esta frase inserta una pista importante. La segunda pista se encuentra poco más adelante, cuando la narradora les cuenta la manipulación de la foto de su joven psicólogo a sus padres, y su madre le dice: “Lo que cuentas no tiene sentido, hija [...] El doctor es un respetable anciano [...] Te has inventado un amigo [...] joven y guapo, al que le has dado el nombre y la profesión del verdadero doctor” (39). De repente se le aclara la mente a la narradora y comprende que “Nona no existe” (41), pero su madre la corrige: “¡Acéptalo de una vez! [...] Ella es *la única* que existe [...] *Tú* no eres nadie. Solo una proyección de Nona. Una invención” (41-44). Con este giro inesperado el texto emana el terror, que aumenta todavía más cuando se revela que esta crisis de identidad de la narradora mongólica, que se inventa ser otra, no es nada nuevo, sino que “la [ha] vivido antes, y no una sola vez, sino varias” (44).

Cristina Fernández Cubas: “Hablar con viejas”, en *La habitación de Nona* (2015)

El segundo cuento de este volumen que analizo brevemente se llama “Hablar con viejas”. Recurre asimismo a la estrategia engañosa que se desdobra incluso sutilmente por el tema del engañador engañado que es en este caso femenino. Trata de Alicia, una joven mujer que necesita urgentemente dinero para pagar su alquiler, pero un amigo con el que tiene una cita para darle un préstamo no llega. Cuando está en la calle, una vieja mujer le pide ayuda para cruzar una calle y la invita a su casa. Puesto que piensa de repente que la vieja “era su última oportunidad” (50), sube con ella al quinto piso, donde espera poder instalarse por cierto tiempo. La casa es grande, algo desordenada, y la vieja le confiesa que a veces pierde las cosas. Le pide buscar sus gafas en el aparador, donde Alicia ve un cuenco de madera con varios billetes de quinientos euros que se guarda poco después en el bolsillo. La vieja le cuenta que tiene un hijo, pero cuando Alicia le pregunta si viene a menudo, contesta: “Venir no viene... ¿Por qué tendría que venir? [...] Mi hijo vive aquí” (55). Y con esta peripecia se produce el terror, porque en este momento la vieja descubre unas cortinas y Alicia ve “un hombretón deforme agarrado a unos barrotos [que] la miraba con la boca babeante” (55). Cuando Alicia

despierta, piensa primero que está en su cama, pero luego siente el contacto de “una manera áspera y peluda” (56) y escucha la voz de la vieja, que se despide para ir a la parroquia: “A ver cuánto te dura. Cada día está más difícil encontrar a alguien. Y las chicas de hoy saben latín. No les gusta hablar con viejas...” (56). Alicia ve el cuenco con los billetes de quinientos euros y se da cuenta de que ha caído en una trampa mortal.

Samanta Schweblin: *Distancia de rescate* (2014)

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) combina en esta *nouvelle* la intoxicación con pesticidas con los temas de la madre helicóptero y la transmigración de almas.⁶⁹ Destaco en adelante además las técnicas narrativas sofisticadas que Schweblin utiliza para transmitir el terror y comparo la novela después brevemente con la adaptación fílmica homónima de Claudia Llosa que salió en 2021 (ver *infra*). Ansolabehere (2018a: 5) apunta que “en *Distancia de rescate* el terror en verdad poco tiene que ver con los males de la patria sojera y el uso indiscriminado de pesticidas y sí, en cambio, y mucho, con el pánico de la madre a no poder cubrir con su protección [a su hija], con el espanto a que [ésta] quede fuera de su ilusoria «distancia de rescate» y, también, a que ese hijo se vuelva irreconocible y, por lo tanto, ajeno a las coordenadas previsoras del amor maternal”.

El motivo de la madre horrible se trata en este estudio en el apartado 4.3 de este capítulo. Carla, la madre de David, esconde a su hijo como un monstruo repulsivo y forma la contracara de Amanda, obsesionada en conservar la “distancia de rescate” (44, 47, 53, 57, 63, 85, 89, 116), “porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina” (89), pero, irónicamente, justo en el momento culminante de gran peligro no se da cuenta de ello (Schlickers 2015b: 13).

La novela arranca con una pesadilla de Amanda que funciona como una *mise en abyme* anticipativa del enunciado intradieгético: su hija Nina

69. Recorro en lo siguiente con algunas variaciones a mis dos análisis de la novela que salieron en un artículo (Schlickers 2015b) en el cual relaciono el comportamiento obsesivo de la madre sobreprotectora con la histeria, un *topos* común en la novela naturalista, y en un análisis narratológico que apareció en *La narración perturbadora* (Schlickers 2017: 377s.).

le dice en el sueño que no es Nina, sino David –lo que resulta ser verdad al final, después de la transmigración de su alma–. Ramiro Sanchiz (2020) se refiere al motivo del *changeling* o “niño cambiado”, pero además es una meta-morfosis (Schlickers 2017: 171-179), es decir, una superposición paradójica y fantástica de dos órdenes ontológicos: una suerte de bruja realiza un ritual que muda el alma de Nina, una niña de cinco años, al cuerpo de David, un niño de seis años.

A nivel de la enunciación se destaca la narración no fiable, un recurso que pertenece a la narración engañosa: resulta inverosímil que Amanda dialogue con David, un niño de tan solo seis años de edad, puesto que este narratorio intradieético dirige el relato de Amanda con preguntas precisas e implacables. Si se tratara de explicarlo según la lógica del relato, podría argüirse que esto se debe a la metempsychosis, suponiendo que a David le haya tocado (primero) el alma de un adulto. Pero como la conversación con Amanda tiene lugar después de que David ha experimentado una segunda transmigración, que se efectuó con el alma de Nina, una chica de unos cinco años, esta explicación tampoco sirve. Rodrigo González Dinamarca (2015: 96) concluye que el diálogo es fingido, “que la presencia de David está siendo imaginada por Amanda”, es decir que hay solo “una única voz alucinada”. Yo concluyo, en cambio, que la situación narrativa, tal como la describí, queda indecisa, con lo que el autor implícito recurre a la estrategia de enigmatización.

La narración no fiable se revela al final también a nivel del enunciado. Allí se destaca una focalización cero de Amanda, dirigida a David, que supera su conocimiento:⁷⁰ Amanda cuenta detalladamente la llegada de su marido un mes después de los hechos. Ella, empero, no había podido presenciar su llegada porque estaba en este momento ya en el hospital, agonizando. No obstante, es una información narrativa muy importante porque gracias a ella se comprende que la transmigración del alma de Nina se ha realizado con el cuerpo de David. Primero, Amanda “ve” cómo su marido se dirige a la casa del padre de David, contándole que su hija no está bien, que no sabe “qué es. Algo más, en ella” (120), y quiere saber si el padre de David sabe lo que le pasó, pero no sabe nada. Entonces David se asoma a la cocina y el marido de Amanda se concentra en su “mirada extraña [y en sus] manchas” (121). El padre de David tiene el mismo

70. Vedda (2021: 224) se equivoca cuando afirma que este relato corresponde a David, quien, “como mediante una linterna mágica [le cuenta a Amanda] un encuentro que tendrán Omar, el padre de David, y el marido de Amanda después de la muerte de esta”.

problema que la madre de Amanda: “Ahí lo tiene [...] Como verá, a mí también me gustaría tener a quién preguntar” (121). Poco después, los dos hombres se despiden.

Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero [...] Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. (123)

Como los ojos son el espejo del alma, es consecuente que la ocularización interna dé la clave: Amanda mira a través de los ojos de su marido y ve en los ojos de David “esos otros ojos” que su marido no sabe reconocer, que son los ojos de su hija. El padre tampoco se percata ni del gesto habitual ni del mensaje corporal, porque Nina se ponía siempre el cinturón antes de que el coche arrancara y se sentaba siempre con las piernas cruzadas sobre el asiento. El marido de Amanda sale, y lo que sigue es una rara combinación de ocularización interna –“No ve”– y ocularización cero –“los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas”–; de focalización interna –“No repara”– y focalización cero –“No ve lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (124)–. La gran catástrofe está, pues, a punto de estallar. Hasta ese momento de angustia creciente, el lector implícito tan solo se ha topado con algunos avisos que no se toman demasiado en serio dentro del mundo ficcional, puesto que la intoxicación en el campo rodeado de sembrados es algo común: “Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay” (70). En el hospital hay muchos niños. “No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron” (104). Estos chicos son “extraños”, tienen “deformaciones. No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también” (108). El efecto perturbador aumenta si uno sabe que la intoxicación masiva por pesticidas de niños y adultos que viven en la Argentina cerca de los campos de soja es real (ver figura 13):

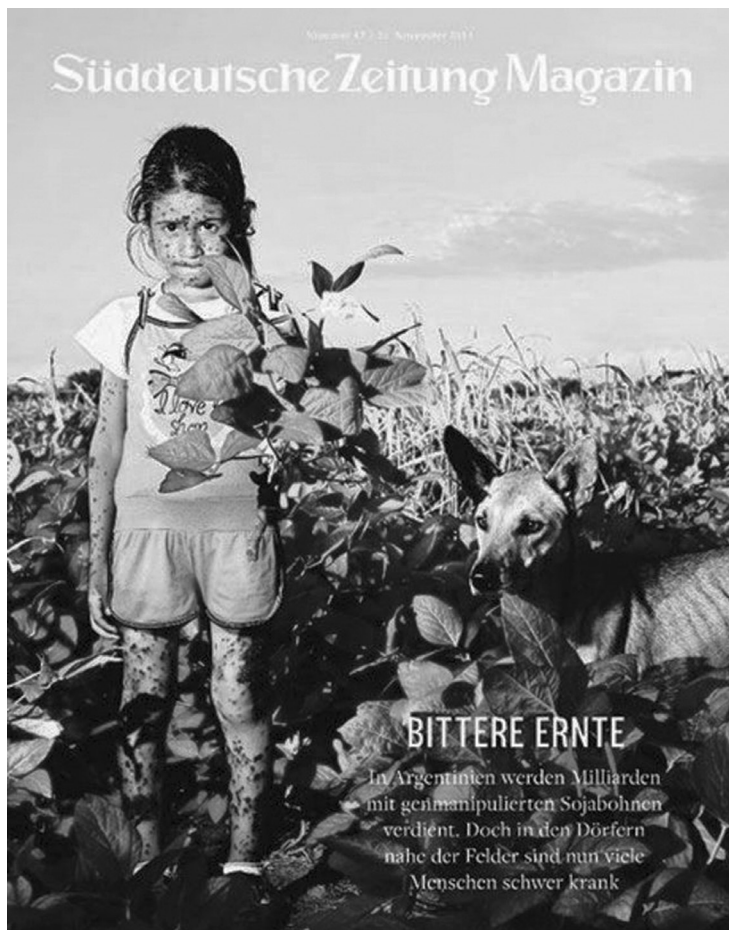


Figura 13. Tapa del "Cuaderno 47" del *Süddeutsche Zeitung Magazin*.

Claudia Llosa: *Distancia de rescate* (2021)

En la adaptación filmica homónima (2021), producida por Netflix, de la directora peruana Claudia Llosa (Lima, 1976), en cuyo guion colaboró Samanta Schwebelin, el efecto perturbador no se transmite con la misma intensidad, es una película lenta sin suspenso. A nivel del discurso, la película carece de la enigmática situación narrativa, aunque se escuchan hasta el final las voces de Amanda y David desde el *off* y al principio es difícil para el espectador implícito identificar su procedencia, pero no llega a preguntarse por las incoherencias semánticas que destacan en

la novela (ver *supra*). En ambos textos Amanda trata de resolver lo que ha pasado con la ayuda de David, por lo que el tema de la intoxicación aparece, obviamente, pero no de un modo tan drástico como en el hipotexto literario, donde el campo se presenta como un lugar distópico, donde las instituciones, como los hospitales, no existen o son precarias. En la película se ve la linda casa de verano donde Amanda quiere pasar sus vacaciones con Nina, y la casa menos linda, más pobre y amueblada sin gusto de Carla. Las consecuencias de la soja transgénica y de los insecticidas tóxicos se limitan a Amanda, que se muere, y a los dos chicos. Pero no presentan los signos de monstruosidad que se destacan en la novela, donde tienen deformaciones, carecen de pestañas y cejas, tienen la piel escamosa con manchas blancas, los ojos enrojecidos. El tema de la intoxicación se vincula con las transmigraciones del alma de David y de Nina. David se convierte en un ser extraño, huraño, con piel verduzca y rasgos aindiados, razón por la cual lo madre lo rechaza.

Por otro lado, la película se concentra más que la novela en el patológico vínculo materno-filial de Amanda, interpretada por María Valverde,⁷¹ personaje sobreactuado que empalidece mucho al lado de Carla, que se llama aquí más sofisticadamente Carola (Dolores Fronzi). Es una mujer muy bella que anda por el campo en un bikini dorado, las uñas pintadas con un esmalte de rojo extremo, pulseras de oro chirriantes y hace estallar incluso el deseo de la “mosquita muerta” Amanda.



Figura 14. Distancia de rescate.

71. Tampoco se entiende por qué eligieron a una actriz española para interpretar a un personaje novelesco bonaerense, lo que se nota en su dicción española, que carece del encanto del habla porteña.

La película tuvo su *premier* mundial en el Festival de Cine de San Sebastián, donde hubo bastante división de opiniones entre la crítica.⁷² La recepción no académica fue bastante negativa, al estilo de “no existen peligros reales en esta bobada, lo que sí aparecen son personalidades con severos trastornos psíquicos”⁷³ y “la historia es confusa y desordenada”. No obstante, hay acuerdo en que “la fotografía es preciosa, todo es hermoso, el lugar donde se filmó es cautivador, el lago, los montes, el bosque”.⁷⁴ La crítica más profesional, por el contrario, fue más bien positiva: Aglaia Berlutti (2021) alaba el hecho de que “hay pocos elementos del cine de terror. O al menos varios de los clásicos, evidentes o clichés. En lugar de eso, el recorrido por una historia tenebrosa y dolorosa está basado en la sugerencia [...] Este retrato del nuevo terror latinoamericano literario llevado a la pantalla grande en todo su esplendor deslumbra por su inteligencia [...] cuando la película alcanza su último tramo es evidente que lo maligno es una presencia que está en todas partes. Que se manifiesta a través de los paisajes bucólicos o la sensación casi onírica de los personajes en medio de una circunstancia inexplicable”⁷⁵

Juan Pablo Cinelli critica en *Página 12* que “la película no logra sacarse del todo la mochila literaria, patente en la presencia de esas dos voces”, pero elogia la forma cinematográfica que la directora le dio “a ese ambiente enrarecido en el que el temor es más una sensación difusa que una presencia concreta”⁷⁶

Samanta Schweblin: “La respiración cavernaria”,
en *Siete casas vacías* (2015)

Este largo relato del volumen *Siete casas vacías*, que salió ya un año después de *Distancia de rescate* (2014) y fue galardonado con el premio internacional de narrativa breve Ribera del Duero, trata de Lola, una anciana demente a la que le silba frecuentemente la respiración. Lola evoca en el lector implícito sentimientos contrarios de pena, asco, pavor y rabia. Para poder acercarse a la mente de una mujer demente, el autor

72. <https://historiadeltcine.es/criticas-cine/distancia-rescate-2021-claudia-llosa/> (30-3-2023).

73. <https://bit.ly/3M3PsOZ> (29-3-2023).

74. <https://bit.ly/40RBR1z> (29-3-2023).

75. <https://bit.ly/3U3cyHG> (29-5-2023).

76. <https://bit.ly/40s6bQB> (30-3-2023).

implícito recurre a un narrador heteroextradiégético con una focalización interna en la protagonista. Esta perspectiva poco frecuente en casos de demencia permite darle voz a alguien incapaz de enunciarse por sí mismo y está flanqueada por la estructura del texto, dividido “en treinta fragmentos sin título ni numeración, cronológicamente no lineales, cada uno precedido y seguido de un espacio en blanco [con lo que se] reproduce el déficit cognitivo y los vacíos en la memoria de la protagonista” (Boccuti 2020: 323).

Ella sabe que su vida está terminándose, pero se despierta todas las mañanas de nuevo y se obsesiona con listas para organizar ordenadamente su despedida. La lista, que actualiza de vez en cuando y que lleva siempre consigo para no olvidarse de ninguno de sus ítems, dice: “Clasificarlo todo. Donar lo prescindible. Embalar lo importante. Concentrarse en la muerte. Si él se entromete, ignorarlo” (45 s.). “Él” es su marido, que la cuida, hace las compras, le cocina y se ocupa del jardín –y no recibe nunca nombre propio, no se llega a saber si por desprecio o porque Lola se olvidó de su nombre–.⁷⁷ Embala cuidadosamente las cajas, que contienen su vida, y las manda llevar con etiquetas al garaje, donde se acumulan. Lola se parece mucho a la vieja beata malvada del relato “Perro negro” (2016) de Patricia Ratto (ver cap. 4, 4.6) que, supongo, es uno de los hipertextos literarios de “La respiración cavernaria”: Lola se pasa todo el santo día encerrada en casa, mirando televisión o registrando cualquier movimiento del barrio desde la ventana de la cocina. “El barrio se había vuelto peligroso. Más pobre, más sucio [...] había un grupo de chicos jóvenes, seguramente drogadictos, que se sentaban casi siempre en el cordón, a metros de su casa, y se quedaban ahí hasta la madrugada” (50). Su tranquilidad se derrumba cuando llegan nuevos vecinos, una mujer con su hijo, que son aparentemente pobres. En la noche discute con su marido, sin poder “hacerle entender el nuevo problema que esta mudanza significaba” (51), pero él está harto de sus prejuicios. No obstante, debido a ello el relato toma un primer giro, porque Lola se obsesiona con el chico y no para de observarlo desde detrás de la cortina de la ventana que da hacia el jardín. Porque su marido entra en relación con el chico, que lo visita en las tardes, Lola estalla de celos y malas sospechas, se obsesiona con la idea de que el chico podría robarles y que su marido le compra chocolatada que esconde en

77. Al final queda claro que no se recuerda de su nombre, que es el mismo como el de su hijo muerto, un acto de represión en términos psicoanalíticos.

un armario de la cocina, es decir en su territorio, donde tiene “control total” (53) y donde espía regularmente la baja del volumen de la caja de chocolatada. Desde que tuvo un “incidente” en el supermercado, al que el narrador alude varias veces a lo largo del texto, no vuelve nunca más a ese lugar. “Era una de las pocas cosas que recordaba con claridad, y la llenaba de vergüenza” (55). Poco más adelante, el narrador retoma esta secuencia interrumpida del incidente en el supermercado en una breve analepsis (57), relatando las consecuencias del incidente –Lola se había desmayado, una ambulancia la llevó a casa– sin contar lo que había pasado y qué era tan horrible que se grabó en la mente débil de Lola. Esta estrategia de enigmatización y creación de *suspense* corresponde al tipo del rompecabezas, porque se resuelve al final (ver *infra*).

Lola guarda tanta distancia con los nuevos vecinos que ni siquiera les devuelve el saludo cuando se topa con ellos por primera vez en el antejardín, mientras riega sus plantas. Cuando el chico le toca el timbre, acompañado por otro chico, para “devolverle una cosa al señor” (61), ella no los deja pasar, y el otro chico le golpea la reja al irse, ruido que ella identifica como idéntico al de otra noche. Lola entra en una suerte de pánico, “esos chicos no le gustaban. Esos chicos podrían... Se quedó un momento más pensando, sabía que estaba cerca de algo, algo que todavía no tomaba forma, pero, por su intensidad [...] empezaba a ser una premonición” (61). Luego se percata de un ruido proveniente del otro lado de la casa y observa a los chicos entrando en su jardín y al garaje abierto de su marido, y cuando salen no llega “a ver bien si se habían llevado algo” (62). Sus prejuicios le impiden pensar que los chicos simplemente hayan devuelto una herramienta prestada. Por el contrario, cuando hay un robo en la rotisería del pueblo, ella sospecha de inmediato de los chicos. Lo mismo cuando se despierta en medio de la noche con el ruido de unas piedras contra el vidrio del baño. Dos días después su marido le cuenta que el chico de al lado ha desaparecido: “–Tampoco volvió anoche a su casa y ya es casi mediodía” (77). Ella se siente por un momento culpable, porque eso es justamente lo que desea, que el chico desaparezca, pero lo supera enseguida y le pregunta simplemente a su marido si no quiere poner algo en su nueva caja. Este, en cambio, está realmente preocupado y cuando recuerda que “algunas veces a esta hora se cruza para este lado” (77), ella estalla en celos. “Él se había estado viendo con el chico, en la huerta, todo este tiempo. Lo había hecho sabiendo que ella lo sabía, y no había sido capaz de decirlo” (78). Ella mira la tele, sin hablar más con él, y cuando él vuelve desde la huerta a la casa, ella “estaba segura de que él

querría decir algo”, pero se derrumba detrás de su sillón sin decir nada. Ella gira la cabeza y lo contempla como un naturalista lo hace con un insecto, sin ninguna emoción:

Un golpe sordo hecho de varios golpes. Giró y vio el cuerpo de él en el piso. Estaba doblado de un modo extraño, poco natural, como si algo interno lo hubiera desactivado repentinamente, sin dar tiempo al cuerpo a dejarse caer. Un momento después vio el hilo fino de sangre avanzando sobre el parqué. (79)

Luego comprende “que esto la mantendría viva para siempre. Que él se había muerto en sus narices, sin ningún esfuerzo, y la había dejado sola con la casa y las cajas [...] Ahora ella no tenía para quién morirse” (79 s.). Ni un dejo de tristeza por la muerte de alguien con el cual había compartido casi toda la vida. El egoísmo de Lola, sus prejuicios y miedos infundados son más fuertes que su demencia e impiden tener empatía con ella. Y esta aversión aumenta cuando el narrador relata cómo el chico de al lado le toca el timbre en medio de la noche, buscando ayuda. “Se sostenía el brazo derecho con la mano izquierda, como si le doliera o estuviera lastimado” (81). Parece ser perseguido, puesto que “miraba hacia la esquina de su derecha, parecía sinceramente asustado” (81). En vez de abrirle, Lola le pregunta a través del portero eléctrico por una herramienta que ha robado supuestamente, y luego cierra con determinación la puerta de atrás y traba las ventanas. Puesto que esa noche de la aparición del chico se sitúa después de la muerte del marido, se trata en realidad de una reaparición –que desemboca en su desaparición definitiva–, por culpa de Lola.

Una noche Lola escucha otra vez piedras contra el vidrio del baño, pero no averigua su origen. Al día siguiente recibe la visita de la mujer de al lado, quien le pide las cajas que Lola le había ofrecido y en las que quiere guardar las cosas de su hijo. Lola le pregunta si no vive más con ella, a lo que la mujer responde tranquilamente: “–Lola, mi hijo está muerto, ya se lo dije demasiadas veces” (87). Pero Lola olvida esta muerte tan enseguida como la muerte de su propio marido. La mujer le explica que encontraron el cadáver de su hijo en una zanja, y le pregunta si verdaderamente no había escuchado nada. También le dice que sospecha que fue Lola quien llamó tardíamente a la policía para avisar, pero Lola no reconoce en este momento ni siquiera a la mujer. En la noche se despierta por un ruido dentro de su cuarto, y cuando abre los ojos se topa con el

chico parado a los pies de su cama. Contrario a otro hipertexto de este relato de Schwebelin, “El patio del vecino” (2016), de Mariana Enríquez, donde la aparición fantasmal de un chico horrendo en el dormitorio de la protagonista es real (dentro de la ficción, ver cap. 4, 4.3: “El chico sucio”), aquí no puede ser real porque el chico ya está muerto. De ahí que haya que interpretar su aparición o como fantástica o como imaginaria. Me inclino por la segunda hipótesis, porque encaja con la poética realista del texto, con la enfermedad mental de Lola⁷⁸ y con otro episodio de su vida que no ha sido relatado todavía.

Lola se despierta en el piso, con gasas ensangrentadas en la mano. Tres espejos están rotos, ella sospecha otra vez del chico. Se pregunta si se habrá llevado la chocolatada y sale decidida a la casa de su vecina, echándole en cara a la pobre madre que su hijo le está robando. La mujer le recuerda que su hijo está muerto, que Lola está enferma, que le está tocando el timbre todo el tiempo contándole la misma historia. Ahora no puede más: “Mi hijo, el hijo que enterré con mis propias manos porque usted es una vieja estúpida que no avisó a tiempo a la policía” (93). Lola no reacciona y vuelve a casa.

Finalmente, el narrador cuenta el “incidente” del supermercado que ella recuerda perfectamente: con ganas de ir al baño vio a una mujer con su hijo sentado en un changuito que la miraba. “Tardó en reconocerlo, por un segundo fue solo un chico normal, un chico de unos dos o tres años sentado en la sillita del changuito. Hasta que vio sus ojos oscuros y brillantes [...] y tuvo la certeza de que se trataba de su hijo” (94). Sin que el narrador ahondara en ello, había aclarado ya que el hijo de Lola murió a esa edad. Lola creyó entonces verlo reaparecido o desdoblado, y lo mismo le pasa con la madre de este chico, en la que se ve a sí misma –y eso no se lo contó nunca a nadie–: “Vio su cara en la cara de la mujer, mirándola. No era un juego de espejos. Esta mujer era ella misma, treinta y cinco años atrás. Fue una certeza aterradora. Gorda, desarreglada, se vio acercarse a sí misma con idéntica repulsión” (95). Lola se desmaya y se orina encima. Puesto que esta imagen de mujer gorda y desarreglada no corresponde en absoluto a la imagen de Lola como mujer que se cuida mucho, que compra alimentos sanos y equilibrados, el “incidente” se

78. Boccuti (2020: 325) explica que “lo que crea una realidad alucinatoria –pero real para el enfermo– es un síntoma ligado a la enfermedad, conocido como ‘phantom boarder’ [...] que consiste en la visión o sensación de la presencia de extraños en la casa, dando lugar a la aparición de ‘fantasmas’ visibles solo para la propia protagonista”.

revela como una doble anagnórisis, tanto para Lola misma como para el lector implícito. El desengaño se refuerza cuando el lector implícito llega a entender simultáneamente con Lola que fue ella misma quien todo este tiempo devoró la chocolatada: “[S]e vio comiéndola a oscuras en la cocina, a cucharadas. ¿Habría sido ella, todo este tiempo? ¿Sería posible? ¿Él lo sabría?” (95). El sino del chico que le había servido (inconscientemente) de chivo expiatorio y proyección de pantalla se revela como doblemente trágico. Ya en la agonía, entiende además que “para morir se tenía que recordar el nombre de él, porque el nombre de él era también el nombre de su hijo” (96). Parece que Lola había reprimido muchas cosas en su vida entera, o que las había torcido de manera que encajasen en su modelo de mundo.⁷⁹

Mariana Enríquez: “La hostería”,
en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)

La trama de este cuento que se encuentra en el volumen *Las cosas que perdimos en el fuego* se sitúa en la provincia de La Rioja, en el pueblo de Sanagasta, donde los padres de la protagonista Florencia tienen una casa a la que viajan varias veces por año. Florencia tiene una hermana, Lali, una púber que se emborracha y tiene muchos novios, con la que no se entiende bien, aunque la defiende siempre. El narrador heteroextradiéptico alude ya al principio en una focalización interna de Florencia a su lesbianismo: “A ella nunca iban a tratarla de puta [...] A ella iban a decirle tortillera, mostra, enferma” (36). En el pueblo no hay nada, ni siquiera un bar o restaurante. Solo hay una hostería, donde se puede comer, jugar a la ruleta y nadar en la pileta. Lali y la madre de Florencia aborrecen el pueblo, pero Florencia tiene una amiga, Rocío, cuyo padre trabaja en la hostería como guía turístico. Cuando llega Florencia esta vez, Rocío le cuenta que Elena, la dueña de la hostería, echó a su padre cuando se enteró de que contó a unos turistas que el lugar había sido una escuela de policía en la última dictadura. Rocío quiere “hacerla cagar a la Elena”

79. De ahí que discrepo de la lectura algo victimista de Boccuti (2020: 325 y 329), quien interpreta el “incidente” solo como alucinación típica de la enfermedad de Alzheimer y el final con Lola enferma y sola en la casa como “metáfora del individuo en la sociedad posmoderna”. Por otro lado, reconoce que en muchos textos de Schweblin la enfermedad actúa “como uno de los detonantes de una identidad inesperada que roza la crueldad y la amoralidad” (326), lo que corresponde asimismo, diría yo, al caso de Lola.

(41), y el narrador aclara el verdadero motivo de su odio: Rocío no se traga el hecho de que su padre había sido novio de Elena. En la noche las dos chicas invaden la hostería vacía en ese momento de la temporada. Entran en varios cuartos y ponen chorizos en los colchones agujerados para que se descompongan ahí en los próximos meses. Cuando Florencia entra al edificio, tiene un “miedo bestial: estaba segura de que iba a iluminar una cara blanca que correría hacia ellas o que el haz de luz dejaría ver los pies de un hombre escondiéndose en un rincón” (43). No pasa nada, ponen mano al asunto de los colchones y Rocío propone descansar un rato en una de las camas, cuando de repente llegan unos ruidos que las hacen agacharse y que el narrador transmite en una auricularización interna de las dos chicas. Los ruidos son oníricos: “[E]l ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación” (44). Pero cuando alguien se acerca, golpea las persianas, se escuchan “corridas de muchos pies alrededor de la hostería y gritos de hombres” (44), la habitación se ilumina con faros poderosos y un vidrio se rompe, se desmonta la hipótesis de la grabación.⁸⁰ El ritmo de la narración se acelera por el uso de frases breves y reproduce así las sensaciones de terror de las dos chicas. Tan de repente como comenzó, lo fantasmagórico termina, la puerta se abre y entran Elena y una empleada, que acudieron a los gritos de las chicas que les cuentan asustadas lo que experimentaron. Elena no les cree y avisa a sus padres. Las distintas explicaciones racionales –todo ha sido una mentira de las chicas (46), fue una alarma (45) o una grabación (44)– no hacen comprensible lo sucedido: la mentira no explica el miedo, la alarma es negada por Elena, la imaginación subjetiva, idéntica de las dos chicas no podría ser compartida. Solo queda la explicación fantástica de la revivificación del pasado de la dictadura militar, tema introducido desde el principio puesto que la hostería había sido una escuela de policía, el edificio “se parecía mucho a un cuartel” (42) y está ubicado en una zona de muchos centros clandestinos de tortura y desaparición. Los fantasmas de este pasado vuelven por unos minutos en forma de gritos, golpes, sonidos de motores y luces. Todo ello está transmitido a través de un recurso poco frecuente, inventado por Mario Vargas Llosa, el del salto cualitativo. Es un recurso narrativo

80. Según Vedda (2021: 321), “la aparición fantasmal de los torturadores es, de un modo clásico, el retorno de algo reprimido, ligado aquí además con la represión en un sentido más directamente material”, pero no tiene en cuenta que las chicas son tan jóvenes y que no han podido reprimir algo que no habían experimentado.

paradójico-fantástico mediante el cual se efectúa la transición de una realidad intraliteraria objetiva hacia una realidad intraliteraria subjetiva, onírica. Analicé el uso del salto cualitativo en la novela *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa (Schlickers 1998), donde Cayo Bermúdez observa el inicio de un juego sexual entre Hortensia y Queta, deseando vehementemente que las mujeres se callen:

Si fueran mudas, pensó, y empuñó decidido la tijera, un solo tajo silencioso, taj, y vio las dos lenguas cayendo al suelo. Las tenía a sus pies, dos animalitos chatos y rojos que agonizaban manchando la alfombra. En su oscuro refugio se rio y Queta que seguía en el umbral [...] también se rio. (405)

La imagen de las dos lenguas tajeadas yaciendo en el suelo pertenece claramente al nivel imaginario, pero ¿qué sucede con la tijera? ¿Existe o no existe? La tijera pertenece a la realidad intraliteraria objetiva y se utiliza como elemento transitorio hacia la realidad subjetiva de Cayo. La imaginación se vuelve tan concreta, objetiva y real como la realidad. O al revés: la realidad concreta se vuelve tan subjetiva como la imaginación. Imaginación y realidad adquieren por lo tanto el mismo derecho, y algo parecido sucede en “La hostería”, con la variante más fantástica todavía de que la realidad subjetiva inducida por el lugar y la situación se desdobra simultáneamente en dos personajes.

Guillem López: *Arañas de Marte* (2017)

En esta novela del español Guillem López (Castelló, 1975), cuando Hanne y Arnau pierden a su hijo, el mundo que habitan se viene abajo. Afectada por una profunda depresión, la realidad cotidiana de Hanne se transforma en un caleidoscopio de recuerdos, sueños y funestas premoniciones que la atrapan en una telaraña de múltiples realidades superpuestas.

Esta sinopsis de la editorial española Valdemar en la cubierta de la quinta novela de Guillem López se derrumba, no obstante, a lo largo de la lectura. Porque Hanne ya estaba bastante trastornada antes de la muerte de su hijo, tomaba pastillas y las mezclaba con alcohol. Después de una de estas veladas drogadas se despertó tarde y cuando quiso despertar a su hijo lo encontró rígido y morado en la cama, muerto. De su cuerpo salieron muchas arañas. Esta escena onírica contradice

claramente la información anterior de que el hijo murió de un cáncer. Un año después de la muerte del hijo Hanne se derrumbó en el baño y tuvo un ataque epiléptico. Los médicos destacaron en su cerebro unos hoyos que no podían explicarse.

Arañas de Marte es un relato de espejos en el que varios acontecimientos se presentan desde puntos de vista que se contradicen, recurriendo con ello a la estrategia enigmática: la existencia de un pozo de inmensa profundidad –una suerte de agujero negro– aparece por primera vez cuando Hanne conoció a Arnau y lo acompañó a su casa. Entró al baño y sacó allí un cuadrito con un caballito de mar que le hizo pensar que conocía la casa. Volviendo se cayó en el pasillo y se dio cuenta de un hoyo inmenso en el piso. Cuando lanzó una luz fosforescente para medir su profundidad, salieron millares de insectos. Más de treinta años después el hijo –que entonces no murió– vivía en esa misma casa con amigos colegas y se topó en la mañana con un pozo inmenso, que parece ser el mismo de antaño. Lo fantástico se introduce aquí cuando hicieron bajar a un hombre por un cable que se redobló al retirarlo; el hombre desapareció. Después estalló una suerte de tsunami que destruyó Valencia.

La segunda aparición del pozo se sitúa en otro espacio y se ubica cronológicamente entre las dos secuencias descriptas. Esta vez el agujero negro se encuentra en alta mar y Hanne todavía no ha quedado embarazada, aunque se siente preñada. Tiene premoniciones terribles, como, por ejemplo, que el hijo se va a morir. Lo fantástico se introduce al final de esta secuencia: su jefa es testigo de un vómito horrible de Hanne en el cual salen muchos caballitos de mar negruzcos. Los caballitos de mar forman otra isotopía: aparecen por primera vez en el cuadro que Hanne descuelga de la pared del baño cuando entra por primera vez a casa de Arnau; más adelante aparecen en una pantalla, mostrando a un caballito de mar macho que escupe chorros de cientos de pequeños caballitos translúcidos (210), escena que refleja la del vómito de caballitos de Hanne; y por último aparecen al fondo de una petaca vacía que la madre enloquecida de Hanne se empeña en mostrarle (226).

Hay, entonces, ciertos conectores que vinculan las acciones, los recuerdos, los sueños y las imaginaciones. La clave parece ofrecerse cuando Hanne acude a la ayuda de un neuropsicólogo, Boix, que era ya el médico de su madre que se había vuelto loca. A la vez es el autor de la novela *Arañas de Marte*, con lo que la novela de Guillem López se incluye a sí misma debido al título idéntico. Pero no hay identidad onomástica entre

el autor real y el autor ficticio, por lo que esta *mise en abyme* aporética de la estrategia paradójica es algo truncada. No obstante, la novela del neuropsicólogo trata de una invasión de arañas desde la quinta dimensión y de una mujer que trata de defender de ellas a un grupo de niños. Hanne había leído esta novela en su adolescencia y quedó impactada; desde entonces, las arañas invaden su vida y sus sueños. De ahí que la novela ficticia forme otro elemento del relato de espejos y sirve como conector entre el pasado y el presente de Hanne. El neuropsicólogo tiene un joven becario listo, quien le explica el extraño caso de Hanne:

[El] funcionamiento cuántico del cerebro [puede] generar múltiples realidades paralelas dentro de nuestra cabeza [...] Quizá todo el problema de Hanne radica en que su cerebro no solo genera múltiples posibilidades sino que las percibe. Quizá sus recuerdos son reales, excepto que son de otro lugar y otro tiempo y viajan en ambos sentidos. (194)

Remata su reconocimiento con la comparación de *Matrix* (1999), explicación que Boix, el autor intraficcional de la novela de ciencia ficción *Arañas de Marte*, rechaza irónicamente como “pajas mentales y especulaciones que funcionan bien en la ciencia ficción” (195). Pero el becario da incluso un paso más, imaginándose que él y Boix solo existen en la imaginación de Hanne (196 s.). Después de estas reflexiones filosóficas bastante interesantes, el capítulo termina de un modo burdo, estafalario. Un espectro mata al becario y las arañas invaden el planeta; Boix –en cierta forma otra víctima de su propia fantasía– no logra escapar con la última nave de evacuación.

Al final parece que los recuerdos, los sueños y las proyecciones son meros espejismos e imaginaciones de Hanne, que sufre de un tumor cerebral que la lleva a la muerte, y que heredó la bipolaridad de su madre –sin que esto aclare todo–. Queda indeterminable, por ejemplo, si su hijo Joan se murió a los siete años de un cáncer, o si es solo otra imaginación de Hanne. Con ello la novela corresponde al tipo misterioso de la enigmatización que se vincula con la ficción especulativa, que encaja bajo lo fantástico, y es una narración perturbadora debido a la inclusión de recursos paradójicos.

4. Narrativas realistas de terror

4.1. *Violencia de género*

Samanta Schweblin: “Mujeres desesperadas” (2002),
en *Pájaros en la boca* (2010)

Como muchos cuentos de este primer volumen de relatos de Samanta Schweblin,⁸¹ “Mujeres desesperadas” parte de una situación incómoda, casi anodina, que se vuelve bastante extraña. Puesto que Schweblin inserta en sus mundos absurdos buena dosis de ironía, casi nunca llegan a producirse situaciones realmente terroríficas, como en el caso de Mariana Enríquez, salvo en “Matar a un perro”, que analizo en el apartado 4.2 del capítulo 4. Es llamativo que los tres cuentos están transmitidos en la poca frecuente narración simultánea, con lo que se dramatiza el enunciado y se agiliza la enunciación, pero que no recurren a la narración no fiable que corre muchas veces pareja con este tipo de narración.

En “Mujeres desesperadas” un narrador heterointradiegético personal transmite al principio la focalización interna en Felicidad, una recién casada que va en una ruta al baño donde está abandonada sin ninguna explicación por su reciente marido. Pronto se da cuenta de que no es la única, sino que hay varios centenares de novias abandonadas allí. Una mujer mayor, Nené, ya lleva cuarenta años en el lugar y terminó aceptando la situación que le explica sin reparos a Felicidad, la novia recién abandonada: “No vuelven [...] Mirá [...] te la hago corta porque esto no da para más [...] Se cansan de esperar y te dejan, parece que esperar los agota” (23 s.). Las mujeres, en cambio, no paran de llorar. El mecanismo constante e idéntico de la conducta de ambos sexos –los hombres se cansan de esperar a las mujeres y se van, son activos; las mujeres se desesperan y los esperan, son pasivas– corresponde a un cronotopo cerrado: Nené y otras esperan desde hace cuarenta años en el mismo espacio. Por esto Nené está harta de “oír sus estúpidas penitas todas las malditas noches” (27), se pone agresiva con las lloronas que la increpan asimismo cruelmente: “–¿Saben por qué la dejaron en la

81. La colección salió primero en 2002 en la Argentina bajo el título *El núcleo del disturbio*. Los mejores textos fueron recopilados en España bajo el título *Pájaros en la boca*, cuya tercera edición se utiliza en este estudio.

ruta? –Porque es una morsa flaca! –No, la dejaron porque... –se ríen–, porque mientras ella se probaba su vestidito de novia, nosotras ya nos acostábamos con su maridito...” (29); mientras tanto, el acto se repite y llega una nueva mujer abandonada por su marido. Las lloronas se acercan, y su llegada se convierte en una amenaza onírica: primero se escuchan sus voces lejanas, luego tiembla la tierra; rozan a Felicidad, son invisibles. Nené concibe el plan de subirse al próximo coche que pare, y cuando finalmente uno lo hace, se produce una variante que origina una peripecia: en vez de una mujer se baja un hombre. Las burlas de las mujeres se dirigen ahora a él, luego avanzan hacia él, que los aguarda inmóvil “como se espera la muerte” (33). Nené sube con sus dos compañeras al coche –y se produce la segunda variante–: ahora es la esposa que quiere aprovechar la situación y arrancar antes de la vuelta de su marido. Cuando las cuatro mujeres están en la ruta se produce el milagro: “[A] lo lejos, el horizonte comienza a iluminarse de pequeños pares de luces blancas” (33). Felicidad se ilusiona, cree que los maridos vuelven arrepentidos, pero acto seguido está desengañada por Nené, quien le explica que “vuelven por él” (34). Este caso extremo de *male bonding* forma un fuerte contraste con la falta de solidaridad que reina entre las mujeres y reestablece el orden patriarcal que había sido amenazado por el hombre a punto de ser arrollado por la horda de mujeres.

Virginia Gallardo: “Huevos revueltos”, en *El porvenir* (2012)

Este volumen de cuentos aparecido en 2012 parece ser la única publicación literaria de Virginia Gallardo (Buenos Aires, 1971). Sus historias están protagonizadas siempre por mujeres de edad variada con serios problemas psíquicos y físicos desde que un acontecimiento, que a veces ni siquiera se aclara, terminó con su vida regular de antes que roza en el presente narrativo lo absurdo o siniestro. Las mujeres suelen levantar la voz, es decir que narran en primera persona con una focalización interna y consecuentemente limitada.

En “Huevos revueltos” hay una narración simultánea de una mujer que se despierta al lado de su nuevo amor en el piso de él. Recuerda feliz la noche anterior, todo es tan perfecto que se imagina tener una familia con este hombre que apenas conoce. Es una mujer muy ingenua que vive en un mundo color rosa y que cuida exageradamente su imagen. Decide sorprenderlo con un buen desayuno con huevos revueltos. Retirando los huevos de la nevera se topa con “unas bolsas de supermercado atadas

con un nudito” y se pregunta si contendrían carne para hacer un asado. Abre una de las bolsas y se topa con una cabeza de mujer. En vez de escandalizarse y de tener miedo delante de un asesino, se pregunta sin inmutarse si está estudiando anatomía, si la cabeza es la de su madre o de su jefa hinchapelotas. Luego se dedica a la preparación de los huevos sin preocuparse más de este asunto. La constante exageración de la percepción del mundo de la protagonista y el irónico final impiden que el cuento tenga un efecto terrorífico.

Mariana Enríquez: “Las cosas que perdimos en el fuego”, en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)

El último cuento del volumen homónimo⁸² trata de una forma de protesta muy particular en contra de la violencia de género: luego de que algunos hombres quemaron a sus parejas femeninas, otras mujeres organizan ceremonias en las que se prenden fuego a sí mismas. Según la lectura de Vanessa Rodríguez de la Vega (2018: 144), Enríquez se adentra en este cuento “en temas de gran relevancia como son la biopolítica de los cuerpos bellos, la objetivación de la mujer, los feminicidios y, por último, el empoderamiento de la mujer ante tales circunstancias”. La violencia de género es omnipresente, sobre todo en Latinoamérica y en España, y hay que combatirla. Pero me cuesta reconocer que un acto de automutilación, como es el caso en este relato en el cual las mujeres se entregan voluntariamente al fuego, sea un acto de “empoderamiento” de las mujeres “que utilizan su cuerpo con el objetivo de rebelarse contra el sistema de poder” (Rodríguez de la Vega 2018: 145). Yo diría, en cambio, que los personajes femeninos imitan la estrategia violenta de los hombres, pero que la imitación no logra cambiar las reglas del juego, es decir, del patriarcado y de la violencia de género. Esta perspectiva posibilita otra lectura, una lectura “al revés” de las feministas que destaca la ironía (amarga) del autor implícito en “Las cosas que perdimos en el fuego”.⁸³

El narrador heteroextradieético relata desde la perspectiva de Silvina cómo se topó junto con su madre en el subte con una chica que “tenía la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura

82. Reproduzco en adelante mi análisis publicado en Schlickers (2023).

83. Sánchez (2019: 216) llega a través de Foucault y de Beauvoir a la misma conclusión –“el activismo de las Mujeres Ardientes está lejos de contraponerse realmente al sistema patriarcal dominante”–, pero no destaca la ironía.

extensa” (185). El narrador ahonda en los detalles abyectos y horrorosos de la “boca sin labios”, del único ojo, del mechón de pelo largo que conserva en la nuca. Su método para pedir limosna hace recordar el método del niño en el primer relato del volumen: mientras el “chico sucio” les ofrece a los pasajeros una estampita y “los obliga a darle la mano” (“El chico sucio”, 12), la chica del subte los saluda incluso con un beso (185). Luego les cuenta a los pasajeros la historia de su marido, al que estaba a punto de abandonar y “para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces” (186). Incluso la culpabilizó luego cobardemente a ella, pretextando que “se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada” (186). Todos se lo creyeron, incluso su propio padre, hasta que ella recuperó el habla y pudo denunciar a su marido. Los pasajeros sienten asco, miedo o empatía,⁸⁴ lo que refuerza la hipótesis de Myrna Solotorevsky (2023) que el motivo del terror produce un efecto de horror.

Después de varios otros casos de mujeres quemadas, las mujeres organizan primero protestas delante de un hospital en el cual se están muriendo una mujer y su hija violentadas, y luego estas mujeres montan sus propias hogueras para quemarse. Fundan incluso clínicas clandestinas para tratar a las quemadas voluntarias, porque no se trata de morir, sino de mostrar las cicatrices después. Irónicamente hacen una torta “para festejar a una de las Mujeres Ardientes, que había sobrevivido a su primer año de quemada” (192), solo falta la velita sobre la torta.

Una de las activistas es la madre de Silvina, pero Silvina misma se mantiene distanciada. Lo que empieza como acto de protesta individual se expande, hay más y más imitadoras. Pero el problema es que los demás no creen que se queman voluntariamente, por lo que Silvina graba una quema y la sube después a la red donde la consumen “millones de personas” (194) en un solo día.⁸⁵ No obstante, Sánchez (2019: 113) subraya asimismo que “Silvina se mueve entre dos mundos: por un lado, siente indignación por las mujeres que han sido violentadas [pero] no se une

84. Sin que el narrador enfocara interiormente a la chica que mendiga en el subte luciendo sus quemaduras, que retrata en estricta focalización externa, Rodríguez de la Vega (2018: 146) interpreta libremente: “No obstante, a la joven no le importa ese rechazo ya que en sí ella misma viene a manifestar una especie de subversión dado a que sus cicatrices alteran su anterior belleza con el propósito de despertar y concienciar a la sociedad de la latente jerarquía heteropatriarcal”.

85. El consumo masivo de los medios audiovisuales es otro tema recurrente en los relatos de Enríquez: en “El chico sucio” y en “El carrito” acuden reporteros, ávidos de sensacionalismo, al barrio, y los espectadores siguen morbosamente los reportajes en vivo.

de lleno a las Mujeres Ardientes [y] llega a pensar que el movimiento es una locura”.

Como ya lo he indicado, Rodríguez de la Vega (2018: 146) interpreta, en cambio, la onda de quemados como creación de un “nuevo orden social [que] da lugar a un grupo de brujas modernas, mujeres que quieren subvertir su destino marcado por el patriarcado y que empoderan su cuerpo a través del fuego. Es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas”.

Esta “nueva belleza” está puesta, empero, textualmente en entredicho por el sarcasmo de la chica del subte, que se ríe en la televisión “con su boca de reptil”:

La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren.
Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva [...] Vean ellado bueno [...] por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego”. (190-195)

Al final, Silvina visita a su madre en la cárcel.⁸⁶ Su madre le cuenta que instruyó a las chicas encarceladas sobre la caza de brujas, de la que no sabían nada, y que quieren saber “cuándo van a parar las hogueras” (196). Después de más de un año las hogueras forman parte de su vida, por lo que dice: “¡[P]or mí que no paren nunca!” (196).⁸⁷ Silvina se pone furiosa y escucha que otras dos mujeres son demasiado viejas para sobrevivir a una quema, “pero Silvina, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego” (197). El narrador parece transmitir aquí los pensamientos de la madre de Silvina en discurso directo libre. “Flor de fuego” es una doble alusión irónica a un famoso tango de Pascual Contursi, “Flor de fango” (1919), que trata de una chica pobre nacida en un conventillo que con catorce años se entregó “a las farras, las delicias del gotán”, vesre de tango, y metida

86. Irónicamente, el Estado se vuelve muy activo cuando las mujeres se queman a sí mismas, mientras que antes, cuando fueron quemadas por los hombres, no hizo nada para protegerlas o perseguir a los hombres.

87. La asociación de las mujeres que se queman con las brujas que fueron quemadas se encuentra asimismo en el rap reivindicativo “Brujas” (2018) de Eli Almic, cuyo estribillo dice “Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar” (<https://www.youtube.com/watch?v=tDomCS9Tu04>). Agradezco este dato a mi estudiante Laura Jäkisch.

primero con “un vejete boticario” y luego con “el hijo de un comisario” entró en la decadencia, es decir en la prostitución.⁸⁸ A la vez, la expresión remite a la novela *Flor del fango* (1895) del autor colombiano José María Vargas Vila. Su heroína es una normalista joven, bella e inocente, que está siendo acosada primero por su patrón y luego por un cura. En ambos casos la culpabilizan de haber tratado de seducir a estos hombres y el pueblo casi la lincha. Se retira de la sociedad y muere en la miseria. Estas referencias intermediales contradicen la interpretación de que posiblemente “Silvina va a liberalizarse y empoderarse a través del fuego” (Rodríguez de la Vega 2018: 157). La automutilación no solo no cambia el sistema patriarcal, sino que perjudica a las mujeres todavía más: cuando las primeras sobrevivientes se muestran en público, Silvina se pregunta “¿les darían trabajo?”, lo que remite al destino de la chica del subte que no consiguió ninguno, ni siquiera en sitios donde no hace falta mostrar la cara. La ironía del autor implícito se destaca asimismo por la exageración y el malabarismo numérico que aparece al final. Cuando la madre de Silvina dice que “algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición”, lo que correspondería a “cientos de miles” o “cuarenta mil”, unas cifras lanzadas al azar, que la madre relativiza: “En cuatro siglos no es tanto”, y Silvina objeta: “Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá” (196).⁸⁹ Además, hay que dudar de que un mundo “de hombres y monstruas” (196) corresponda a un estado ideal.

Fernanda Melchor: *Temporada de huracanes* (2017)

Temporada de huracanes es la segunda novela de la mexicana Fernanda Melchor (Veracruz, 1982), y fue premiada⁹⁰ y traducida a varios idiomas. Empieza con una prolepsis que solo se deja reconocer como tal después:

88. Ver el texto del tango “Flor de fango” (<https://www.almatango.de/liebertexte/flor-de-fango/>).

89. La información sobre la caza de brujas varía en las Wikipedia en lengua alemana, española e inglesa, pero todas desmienten que hayan sido quemadas en Europa cientos de miles durante 1450 y 1750. Los personajes tampoco toman en cuenta que un cuarto de las víctimas, en total unos cuarenta mil, habían sido hombres.

90. En 2019 “fue galardonada con el premio Anna Seghers (Alemania) y el premio internacional de literatura de la Casa de las Culturas del Mundo (Alemania). En 2020 fue nombrada finalista del premio Booker Internacional del Reino Unido” (Suárez Noriega 2020: 87).

En el primer capítulo se cuenta cómo un grupo de chicos se topan con un cadáver acuchillado que yace en un canal, un personaje llamado la Bruja. La trama se desarrolla en un desolado pueblo ficticio mexicano, La Matosa. Este no lugar fue reconstruido después del huracán de 1978 cuando se llevó a cabo una carretera para transportar el petróleo descubierto cerca.

La identidad de los asesinos se resuelve pronto: se trata de dos chicos drogadictos, secretamente homosexuales, porque en el pueblo rige un estricto código machista, pero sus motivos se aclaran tan solo al final. La Bruja es un travesti, o sea un hombre disfrazado de mujer. Monta bailes en su casa mugrienta, hace consultas para las mujeres del pueblo y produce brebajes para abortar. Se resiste cuando una prostituta acude a su ayuda con la novia de su hijo, Norma, que tiene un embarazo avanzado. Pero finalmente cede y le prepara un frasco, pero Norma se desangra casi después de haberlo tomado. En esa misma noche desaparece la prostituta, luego de haberse citado con un cliente criminal, aparentemente un narco, lo que hace insinuar que es víctima de un femicidio. Su hijo Luismi, el novio homosexual de Norma, quiere vengarse de la Bruja. Su amigo Brando quiere salir del pueblo y necesita dinero para ello. Cree ingenuamente en los rumores del pueblo, según los cuales la Bruja esconde un tesoro en su casa. Los dos irrumpen finalmente en la casa de la Bruja, la golpean fuertemente y la llevan con la ayuda del manco Munro en un auto a un canal donde la acuchillan. En vez del tesoro los policías corruptos que arrestan finalmente a Brando, Luismi y Munro encuentran en la casa de la Bruja el esqueleto hediondo de la Bruja vieja que la Bruja había escondido bajo llave en un cuarto del primer piso. Los cadáveres de ambas brujas abren y cierran el mundo ficcional que gira alrededor de ellos, porque las brujas conectan a todos los personajes del pueblo. De ahí que Lucía Treviño (2018) acierte al decir que el cadáver de la Bruja hija “queda suspendido como el ojo de un huracán, como una cámara que transgrede tiempo y espacio, que observa el arremolinamiento de las historias que se tejieron en el pasado y se relacionaron hasta llegar a él”.

La interrelación de las historias se efectúa asimismo a nivel del discurso. La novela polifónica está dividida en ocho capítulos, y cada uno enfoca a un personaje distinto. Puesto que los personajes miserables están todos conectados, varias escenas se cuentan repetidas veces, desde puntos de vista distintos. Treviño (2018) reconoce que “Melchor reproduce la estructura de los chismes: una primera versión de hechos se constata con una segunda que aporta nuevos detalles”. Uno de los muchos ejemplos se encuentra en relación con las mujeres desaparecidas:

Dicen que eso es lo que le hacen esos cabrones a las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos [...] y venden su carne en las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos en la región. (51, mi subrayado)

El séptimo capítulo, el único estructurado por párrafos, retoma esta anáfora del “dicen que” al inicio de cada uno de sus cuatro apartados y reproduce los rumores que corren en el pueblo sobre la Bruja.

Todos los personajes son desesperados, la mayoría de los jóvenes ni terminó la primaria y hablan una fuerte jerga coloquial. Las chicas deben cuidar a la numerosa prole de sus madres frecuentemente abandonadas, lavar y cocinar. A todos les falta una perspectiva de futuro, de sentido, no hay trabajo –por lo menos nadie trabaja ni en las cañas ni en los pozos de petróleo– ni comercio, y sobre todo los jóvenes viven constantemente drogados con pastillas, cocaína y alcohol. Para financiar las drogas los chicos se entregan a homosexuales que vienen con este propósito al pueblo. La prostitución entre machos está aceptada; la entrega libre, con deseo, en cambio, no.

La mayor parte de la información se transmite a través de un coro de voces intradiegticas. Pero estas voces no son independientes, sino que como en cualquier coro están orquestadas imperceptiblemente por un narrador heteroextradiegtico. Esta instancia dispone de una focalización interna múltiple. Los cambios de la reproducción del habla se notan muchas veces apenas, porque el narrador es muy flexible e intercala en su discurso (DN) los discursos de los personajes, sean directos libres (DDL) o indirectos libres (DIL) o indirectos regidos (DIR). Demuestro estos cambios de discursos en la siguiente cita que trata de Norma, una chica menor seducida y preñada por su padrastro. Para evitar el escándalo y no hacerle daño a su madre que lo ignora todo, Norma huye y se topa en La Matosa con Luismi, un chamaco drogadicto, en un parque. Mientras lo espera, reflexiona:

[DN:] Luismi se marchó a conseguir el dinero y ella se quedó ahí sentada, con las manos unidas sobre el regazo y los ojos entrecerrados y los labios apretados, como si rezara, aunque en realidad lo que hacía era tratar de ignorar a la voccecita que, muy dentro de ella, vociferaba [DIR:] que era una pendeja por confiar en un hombre que ni siquiera conocía, un hombre que seguramente nomás quería aprovecharse de ella, engañarla con promesas

falsas y frases bonitas, porque así eran todos, ¿no? Unos cabrones culeros que nomás hablaban pero que nunca cumplían. [DN:] Pero Luisimi sí había cumplido [...] se había tardado un par de horas pero había vuelto. (119 s.)

En otras ocasiones el narrador transcribe los pensamientos de los personajes en DIL para cambiar de repente al apóstrofe en segunda persona en DDL. En la siguiente cita, Brando está encarcelado, fuertemente golpeado, orinado, sangrando, y recuerda su niñez cuando asistía con su madre a misa, rememorando primero lo que su madre le decía, y luego se dirige en segunda persona a sí mismo, recordando lo que experimentó en las noches:

[DIL:] Si no estaba poseído por el diablo, entonces ¿por qué se había vuelto tan desobediente y esquivo? [...] ¿No le daba vergüenza que Dios lo viera pecando? [DDL:] Porque Dios lo ve todo, Brando, especialmente lo que tú no quieres que Él vea, lo que haces encerrado tras la puerta del baño [...] lo que tú solo aprendiste en las noches de insomnio sin que los vagos del parque tuvieran nada que ver en eso, aunque los culeros se la vivían chingando todo el tiempo con su: [DDL intercalado] a ver, chamaco, ¿cuántas puñetas llevas hoy? Te está saliendo pelo en la mano, loco, ¿ya te fijaste [...] Pero esa vergüita que tienes seguro ni se te para, ¿verdad? [DN:] Y Brando, chiveado [...] les respondía: [DDR:] a huevo que se me para. (161 s.)

Esta hábil reproducción de los pensamientos de los personajes a modo del libre fluir de la conciencia tiene como efecto un ritmo frenético, que pasa como un huracán, aumentado todavía por largas parataxis sin punto ni coma que se extienden a veces por toda la página. Valeria Villalobos (2017) caracteriza este intenso estilo así: “Cada capítulo encuentra pocos respiros puntuados. Su aliento es un espasmo prolongado donde se inhalan ansiedades, miedos, sometimientos, codicias y terrores”.

José Suárez Noriega (2020: 88) ahonda en lo abyecto de Julia Kristeva (cfr. cap. 1, 4), que forma una isotopía temática, tanto en el sentido de rechazo a la homosexualidad (Judith Butler) como en la “representación explícita de la muerte, la corporalidad de lo repulsivo y las conductas que sobrepasan los límites de lo moralmente deseable”. El primer aspecto se concretiza en Brando, quien vacila entre “el deseo por poseer a su amigo [Luisimi] y el deseo de matarlo en venganza por ser la encarnación de lo que más anhelaba” (Suárez Noriega 2020: 109). Luego de haberse prove-

chado del estado semiinconsciente de Luismi, constantemente drogado con pastillas, introduciéndole su pene en la boca, Brando reflexiona:

En vez de haber huido como un puto cobarde lo que tendría que haber hecho era montarse sobre Luismi y aprovechar la indefensión de su sueño para estrangarlo con las manos, o mejor aún, con el cinto de sus pantalones... por miedo a reunirse con sus amigos y que estos, enterados con lujo de detalle de lo que había pasado entre él y Luismi, lo castraran frente al pueblo entero llamándolo choto, puto, maricón, carajo. (189)

El autor chileno José Donoso trató este mismo tema en su novela *El lugar sin límites* (1966), con la diferencia de que el protagonista con inclinaciones homosexuales mata al objeto de su deseo después de haberse besado con el travesti La Manuela (cfr. Schlickers 2016).

Lo abyecto, según Kristeva, en un sentido corporalizado y moral, se encuentra en esta novela en numerosos lugares, empezando con el principio, el hallazgo del cadáver putrefacto de la Bruja. Otra escena particularmente asquerosa se encuentra en la iniciación sexual de Brando, que ocurre en una camioneta con cinco adolescentes y una mujer a la que “se la cogieron todos” (171). Brando teme constantemente quedar en ridículo delante de sus amigos por carecer de una erección suficiente, y cuando “conseguía meter la punta de su miembro en aquel agujero viscoso [...] sintió [de pronto] que un chisguete cálido le mojaba el vientre” (172) porque la mujer, a estas alturas inconsciente, lo orinó. Los personajes son unas *bêtes humaines* mucho peores que las criaturas creadas por Émile Zola en su voluminoso ciclo de los Rougon-Macquart. Suárez Noriega (2020: 117 y 119) concluye que Melchor recurre a la estética abyecta “para representar la complejidad humana desde el lado repulsivo, grotesco, amoral y fragmentado de nuestra condición” bestial, añadiría yo, y porque la realidad descrita en esta novela es abyecta en sí.

El mismo crítico interpreta la novela en clave de lo neofantástico, por la “aparición constante de lo insólito y lo sobrenatural” (Suárez Noriega 2020: 88), lo que es menos convincente. Explica que en lo neofantástico “lo sobrenatural se introduce naturalmente en la narración sin que esto provoque extrañeza o duda. Lo insólito resulta una metáfora de una segunda realidad que, aunque parezca fantástica, deriva de la realidad efectiva que habitan los personajes y lo sobrenatural es, simplemente, expresión de la cotidianidad” (97).

Pero en la novela de Melchor nada es sobrenatural. Lo que hay son supersticiones, imaginaciones y rumores: “Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa: en un lagarto o un conejo” (215). El que “las creencias ominosas aparecen cuando los personajes se encuentran en medio de un estado de angustia, de paranoia, de terror” (Suárez Noriega 2020: 98) es correcto, pero no tiene nada que ver con lo (neo)fantástico tal como se modela en este trabajo (ver cap. 3, 1).

La omnipresente desesperanza termina en el último capítulo con la llegada de cuatro cadáveres mutilados que un hombre viejo debe enterrar en una fosa común. Entre los cadáveres se encuentra también el cuerpo de la Bruja, de lo que Suárez Noriega (2020: 90) no se dio cuenta: “[A] demás de haber muerto a cuchillo y con violencia, el cabrón todavía estaba entero; podrido pero entero” (220), mientras que Suárez afirma que “en este episodio ya no se hace referencia a los personajes de la novela”. Pero el cadáver de la Bruja abre y cierra el mundo ficcional y le otorga una estructura circular, cerrada y eterna. De ahí que Treviño (2018) acierte en su crítica sagaz al decir que “el ojo en la novela *Temporada de huracanes* es el cadáver de la Bruja, pero también lo es La Matosa, un lugar desolado y triste, que nos recuerda a la Comala de Rulfo o a la Santa María de Onetti”. Treviño vincula el final con los rituales de la muerte que se celebran en México, reconociendo un “atisbo de luz”, porque un viejo les habla a los muertos, asegurándoles que ahora pueden descansar en paz: “[L]o oscuro no dura para siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? [...] Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero” (222). Hay que subrayar, empero, que solo a los muertos se les concede esta mínima esperanza.

Fernanda Melchor: *Páradais* (2021)

Páradais se parece mucho a la novela anterior; también está escrita en largos párrafos sin puntos ni comas, también reproduce la dicción brutal, tanto enunciada como pensada,⁹¹ de sus jóvenes protagonistas

91. Los críticos no se han percatado de la reproducción magistral del habla (interior) en las novelas de Melchor (ver mi análisis *supra* de *Temporada de huracanes*), resaltando tan solo la oralidad fingida o bien confundiendo el discurso narrativizado del narrador con el libre fluir de la conciencia del personaje (reproducido por el narrador): “En el

masculinos. No obstante, la breve novela *Páradais* es más tranquila y tiene mucho menos personajes que *Temporada de huracanes*. Polo es de clase baja y trabaja como limpiador y jardinero en una lujosa urbanización privada en Veracruz llamada Páradais. Su compañero Franco proviene de una familia acomodada, sus abuelos residen en Páradais, transcripción fonética del nombre inglés *paradise* que traduce tal vez el afán de elegancia combinado con la falta de educación de la clase adinerada que reside en ese condominio. Franco es un joven gordo obsesionado con tener sexo con su vecina, una mujer atractiva, casada, madre de dos hijos. Polo y Franco se encuentran en las noches, fumando y emborrachándose se cuentan sus fantasías. Polo, cuya perspectiva domina en la narración, soporta sin rechistar la verbosidad enfermiza de Franco porque este trae botellas de alcohol y cigarrillos, y Polo se escapa mentalmente en sus propios sueños de huir y construirse una nueva vida, lejos del pueblo donde reinan los narcos, o tal vez juntándose con ellos, como su primo. De todos modos, quiere estar lejos del dominio de su madre soltera, quien lo explota. Polo es casi una réplica de Brando, pero le falta la ambigüedad sexual del personaje de *Temporada de huracanes* (ver *supra*). Aunque también en el caso de Polo hay algo por ahí: su prima mayor quedó preñada y proclama que él es el padre, pero Polo piensa que es de cualquier otro. Nayeli García Sánchez (2021: 166) reconoce que “su relación, que según él consistía en abusar de ella a manera de castigo por sus actitudes promiscuas, se descubre en sus ca[v]ilaciones más profundas como un incesto guiado por ella, casi en un gesto de castración. Las mujeres son, de esta manera, percibidas como seres libres, dueñas de los bienes materiales y de sus cuerpos”.

Finalmente, empero, estalla también aquí la violencia. Para contarla, el narrador heteroextradieético cambia los párrafos largos por frases breves y precisas, filosas. Polo se convierte en el cómplice de Franco, echándole toda la culpa al otro, lo que es otra demostración de la *mauvaise foi* que destaca en los personajes femeninos de Liliana Blum. Los dos jóvenes invaden en la noche la casa de la mujer deseada por Franco, equiparándose anteriormente con “cintas de secuestro”, un arma y un

falso *stream-of-consciousness* de *Páradais* se combinan abundantes «pinche», «puto» y «al chile» con florituras descriptivas o adverbiales como «le parecía francamente pavoroso» o «el murmullo de la lluvia a su alrededor y los susurros provenientes de la casona a sus espaldas... se apagaron a su alrededor», etcétera (sí, dice «a su alrededor» dos veces). En fin, que no se entiende si las palabras que leemos salen realmente de la conciencia de Polo o de una voz escritural ambigua, casi antropológica, con la que Melchor trata de estudiar a un joven de clase baja como si fuera un bicho en el microscopio” (Arce García 2021).

cuchillo, y todo sale tan mal que se mueren Franco, el marido y su esposa. Solo Polo logra huir, sabiendo que llegarían las patrullas “como perros mudos en pos de su presa” (158). Este final es un poco sorprendente, puesto que insinúa que el Poder Ejecutivo pondrá manos a la obra. Esto contradice el hecho de que en los mundos narrados de Melchor, pero también en los de muchos otros autores latinoamericanos coetáneos, el Estado ha perdido el control de la seguridad y del orden y que las bandas de narcos han llenado este vacío. Al lado de esta violencia de grupos existe, sobre todo en México, la violencia individual de género que produce diez femicidios por día.⁹² Melchor no cuenta los casos más típicos de esos femicidios, pero tanto la Bruja de *Temporada de huracanes* como la mujer deseada de *Páradais* caben dentro de este crimen de violencia de género. Melchor transmite magistralmente por medio de la reproducción del habla (interior) cómo la rabia, la impotencia y la desesperanza de los hombres se condensan en agresiones contra las mujeres. Cabe resaltar además que en ambos casos se las mata por razones sexuales: el rechazo y la abyección en el caso de *Temporada de huracanes*, la autodefensa frente al violador en el *Páradais*. No obstante, hay una diferencia señalada por la propia autora:

En *Temporada*, por muy horrible que sean las cosas que los personajes hacen, hay una vulnerabilidad en los personajes que produce empatía. Ahora no. Quería mostrarlos más crudamente, bajo una luz más aguda, de lo fársico, de lo ácido. Para crear un narrador como el de *Páradais* se necesita crear mucha distancia entre este y los personajes. Es un narrador que ve desde arriba, el cuate que aparentemente no tiene que ver con lo que pasó, el que no mata a la vaca, sino que le agarró la pata. (Melchor, citada por García Junco, s. f.)

No obstante, el cuate no es el narrador, sino que el narrador es una instancia heteroextradiegetica que focaliza a Polo internamente, como ya lo revelan las primeras dos frases que reproducen el discurso indirecto libre de Polo, seguido por el discurso narrativizado: “Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles. Todo fue culpa de Franco Andrade y su obsesión con la señora Marián. Polo no hizo nada más que obedecerlo, seguir las órdenes que le dictaba” (11).

92. S. v. “Femicidio en México”, en Wikipedia (<https://bit.ly/3Lx0XLA>, 31-3-2022).

María Fernanda Ampuero: “Subasta”, en *Pelea de gallos* (2018)

Pelea de gallos es el primer libro de cuentos de la autora ecuatoriana María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976) y tuvo un éxito inmediato. Arranca con un cuento impactante. En “Subasta”, la narradora autointradiegética cuenta en el tiempo del presente que siente el olor a gallos cerca y se acuerda largamente de su niñez en la cual su padre la llevó a peleas de gallos. No obstante, el lector implícito queda intrigado de antemano, puesto que la narradora se encuentra en este momento “de rodillas, con la cabeza gacha y cubierta con un trapo inmundo” (11), sin explicar todavía cómo terminó en esta situación de presa. Es importante señalar que carece de la ocularización, así que todo lo que relata a continuación se basa únicamente en su auricularización, su olfato y su imaginación. La falta de vista aumenta el terror y agudiza los otros sentidos. El olor a gallos le hace recordar cómo en estas peleas hubo siempre señores que le daban “un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo” (11), y que ella temía el desdén de su padre –“Ya, no seas tan mujercita. Son galleros, carajo” (12)–, por lo que lo callaba. Pero descubrió que a estos galleros tan machos “les daba asco la caca y la sangre y las vísceras” (12), por eso empezó a embadurnarse con estas materias la cara y el cuerpo. Para evitar ser violada cuando se dormía se puso cabezas de gallos en medio de las piernas. Este recuerdo horrible de infancia le otorgará poco después la estrategia adecuada para salir de la situación “jodida” en la que se encuentra, en un lugar clandestino, sin poder ver ni entender lo que pasa con ella y otros más arrodillados a su lado. El hombre que está junto a ella le cuenta bajito que oyó de estas subastas, pensando que era una leyenda urbana, pero resulta que todos fueron secuestrados por taxistas que los vendieron para subastarlos. Los compradores les sacan todo, los esclavizan para robar o prostituirlos. El secuestro de taxistas apunta a un peligro que existe en la realidad extraliteraria en muchos países latinoamericanos.⁹³ Pero el terror aumenta desmesuradamente al añadirle la venta a un público drogado, excitado y dispuesto a todo. El primero que se vende es un hombre rico que vive en una urbanización privada, “una voz aterradora dice cinco mil” y se lo lleva. Luego el subastador presenta a una chica joven, la desnuda y le sorbe el ano para excitar a los compradores. El público enloquece: “Los hombres azuzan,

93. Hay vagas referencias al lugar de acción, Guayaquil, como por ejemplo la Vía Perimetral en la cual abandonan finalmente a la narradora, pero estos datos topográficos carecen de importancia.

rugen, aplauden” (17) y la compran por una suma considerable, pero menor que al hombre rico, lo que la narradora comenta lacónicamente: “El sexo es más barato que la plata” (17). El comprador lleva un anillo de oro y un crucifijo, es decir, es probablemente un hombre casado, católico o incluso miembro de la Iglesia. Otro hombre más rico todavía se vende por una fortuna a alguien que vino expresamente para esto y que parece tener mucha autoridad. Luego le toca a ella, y ella piensa en los gallos, en su monstruosidad de antes, y caga y orina en medio del centro de la sala. Monta todo el espectáculo: “[F]roto una pierna contra la otra, adopto la posición de un[a] muñeca destripada. Grito como una loca. Agito la cabeza, mascullo obscenidades” (17). El vendedor le revienta la boca y la sangre se entremezcla con sus otros fluidos corporales, empeorando todo. Nadie quiere gastar ni un centavo en este monstruo abyecto, por lo que se salva, la bañan con una manguera y la abandonan como un animal –o un cadáver– en la Vía Perimetral. La peripecia carnavalesca, escatológica le salva la vida a la narradora y sorprende tanto a los personajes como al lector implícito.

María Fernanda Ampuero: “Grita”, en *Tranquilas...* (2019)

Este texto literario se publicó por primera vez en el volumen *Tranquilas: historias para ir solas por la noche*, editado por María Folguera y Carmen G. de la Cueva; aquí se usa una versión electrónica que publica “Grita” por separado. Consta de tres historias que parecen tener a la misma protagonista en distintas edades sin que ello se resuelva con claridad a lo largo del relato; cada una de ellas trata de una relación sexual y de poder desequilibrada entre un hombre y una niña o mujer, relatada desde el punto de vista de la víctima.

La primera historia, “Hoy”, está encabezada por un epígrafe que advierte del peligro de enseñar a las niñas a gustar, a ser buenas, etcétera, porque muchos “depredadores sexuales se han aprovechado de este hecho. Muchas niñas callan cuando abusan de ellas porque quieren agradar. Dile que [...] grite”. Ninguna de las protagonistas grita, sino que todas consienten, son pasivas, miedosas, están aterrorizadas. Esta breve sinopsis suena ligeramente a un libro edificante o didáctico. Pero es una ficción de terror de una de las maestras de esta vertiente, por lo que el texto aterriza en los momentos de peligro y produce angustia, asco y pavor. Pero también cierta rabia en vista de la pasividad y docilidad de las víctimas, sean niñas o mujeres.

En “Hoy”, una mujer atraviesa un parque en compañía de su madre de unos setenta años cuando unos veinteañeros elevan las voces al percatarse de su presencia. La narradora homointradiegética –la hija cuarentona– describe sus reacciones: “Les tememos. Mientras atravesamos el parque no hablamos entre nosotras [...] El miedo hace su taxidermia”. El lenguaje corporal traduce el miedo: “Ando encogida, jorobada”. La protagonista repite lo que le enseñaron de chica: frente a un grupo de hombres no hay que pararse ni acelerar ni hacer movimientos bruscos, lo mejor es intentar alcanzar la invisibilidad y no demostrar “nunca, nunca, nunca superioridad”. Luego la mujer se imagina ser brutalmente violada por los jóvenes en grupo y amenazada de que si no lo calla la matarían. Hasta ahí el lector implícito está tranquilo porque parece tratarse de la imaginación exuberante de la narradora, pero ella termina su relato explicando que esta imaginación se basa en las experiencias de otras mujeres e hijas en este mismo parque.

El segundo relato, “Ayer”, trata de una chica obesa de ocho años de clase alta. En casa tienen a una muchacha de trece años llamada Genoveva cuya madre se la “dio” a la madre de la chica narradora para limpiar y cuidar a los niños, pero Genoveva prefiere jugar afuera y se lleva consigo a la chica cuando la madre de ella se descuida. Cierta tarde llega un hombre al lugar de los columpios y empieza a hablar con Genoveva, quien le informa bien sobre la familia con la que vive. Luego empuja a la chica en el columpio, ella teme mientras las manos en su espalda la presionan y descienden más y más. Después le toca el turno a Genoveva, quien grita de placer. Cuando ya está oscureciendo el hombre propone ir a otro parque y la niña lo sigue como un patito. El hombre sugiere hacer gimnasia con ellas porque todos son muy gordos. La única gorda de verdad es la protagonista, cuya gran barriga le impide tocarse los pies al agacharse, por lo que el hombre se le pone detrás, “pega su cuerpo al mío y me da empujoncitos”. La táctica es obvia, el hombre la toca y se le acerca corporalmente con cualquier pretexto, cada vez más de cerca, disimulando. Pero la niña se da cuenta de que algo está mal, porque el hombre “respira muy cerca de mi cara y me toca los labios cuando me dice que me va a hacer sudar”. En vez de correr se deja, no obstante, seducir con la promesa del hombre de que le ayudará a adelgazar y a ser una “niña perfecta”. Entonces ella se hace daño al abrirse de piernas y él le toca los “muslos cada vez más arriba”. En ese momento llega de repente la madre de la niña, como un *deus ex machina*, y empieza a “gritar que qué mierda estamos haciendo ahí”, sin percatarse al parecer del hombre que se ha alejado unos pasos. Por el camino pega a Genoveva

y amenaza a su hija “con lo peor: le va a decir a papá que desobedecí”. Así, toda la culpa recae en las víctimas, y además el padre de la chica le dice que lo ha defraudado, que la creía más inteligente. La chica llora porque reconoce que aparte de ser idiota es gorda –y que ha “perdido la oportunidad de dejar de serlo”–.

A partir de ahí las historias no se presentan por separado, sino que el orden se alterna: después de la primera y de la segunda vuelve un párrafo sobre la primera y luego otro sobre la segunda en la que la chica gorda reconoce que les echaron la culpa a ella y a Genoveva en vez de al hombre, y que ella aprendió “a tenerle terror a la calle”. La siguiente frase con la que termina aclara que ella protagoniza asimismo la tercera historia: “La siguiente vez que me pasó algo horrible no estaba en la calle”. Además, la siguiente historia se intitula como la segunda, “Ayer”. Trata de la visita de la chica a la casa de los vecinos donde vive su amiga menor. La chica entra en su dormitorio, pero la amiga está todavía en la escuela. El hermano mayor de la amiga, quien la mira siempre de un modo insistente, en cambio, ya está en la casa.

La cuarta historia se llama nuevamente “Hoy” y trata de una mujer que está en el extranjero y conoce a un hombre por Tinder. Después de pasar horas chateando y “sexteando”, acepta verlo al día siguiente. Ella propone varias cosas que él rechaza una por una y finalmente él dice que “pasará por mí, que confíe en él”. Todo parece bien, él la saluda con cariño, en su auto suena una canción de los 80 y ella se imagina que todo será como en una película, “haremos el amor bien hecho y nos reiremos mucho y a la tarde, quizá, tomaremos una cerveza viendo el mar”. Pero cuando él no habla más y cuando están saliendo de la ciudad a una zona periférica, ella comienza a reconocer que la cosa va mal. No quiere que él note que está asustada y se calla también, está “aterrorizada, y sin embargo, no quiero ofenderlo” –¿ofenderlo?–. Luego llegan a un motel, y ella se resigna mentalmente a tener “un polvo malísimo” que terminará, no obstante, pronto. La historia cesa tal como la anterior en este punto culminante y el texto vuelve a aquella.

El hermano de la amiga “entra en el dormitorio y cierra la puerta con seguro” cuando ella quiere salir, le impide el paso empujándola contra un mueble y ella se pregunta estúpidamente por qué le tiene tanto miedo a alguien que conoce desde bebé, que es casi un familiar. Él quiere un beso, pero ella se defiende diciendo que es pequeña, lo que no le interesa: “para el amor no hay edad”. Cuando ya la está abrazando y acosando llegan sus amigos y ella puede escapar.

Luego continúa la historia de la mujer que está con un desconocido en un motel. Ella decide someterse sin gritar porque se culpabiliza por haberse metido allí ella misma. Sin muchos preámbulos el hombre la desnuda y la penetra, primero vaginal y luego oralmente. Ella se deja hacer, y aunque se está ahogando no se atreve a pegarle un mordisco porque teme que entonces la mate. Después de correrse en su cara, el hombre se va tranquilamente al baño y luego se pone a revisar su teléfono, despreciándola absolutamente.

La chica vuelve llorando a casa y cuenta a su abuela y a su madre lo que pasó. La escuchan, la madre le cura las leves heridas y la manda acostarse antes de la hora común, ¡pero ninguna dice nada! El consentimiento silencioso se vuelve más evidente cuando aparece el padre en escena y pregunta si su hija está enferma, y ninguna de las dos mujeres le cuenta nada. La niña saca una conclusión errónea que explica, no obstante, al igual que el disimulo de las parientes, por qué los abusos familiares pueden efectuarse por tiempos largos sin ser detectados: “Si ellas no lo cuentan, es porque no es tan importante, así que yo tampoco digo nada”. Pero en sus pesadillas vuelve hasta el día de hoy, cuando es posiblemente la mujer violada, “a esa habitación con puertas con seguro”.

La mujer se viste y sigue al hombre cuando este sale, porque prefiere irse con su violador en vez de quedarse en el motel, como si no hubiera taxis que condujesen a la periferia. Cuando llegan a la salida ella saca su dinero para pagar el motel, lo que el hombre rechaza. Ella, a pesar de su rabia, al despedirse, le dice “Chao [sic], gracias”, sin entenderse a sí misma. También al lector implícito le cuesta entenderla. Se trata de una mujer aparentemente apuesta, que viaja sola al extranjero, que usa Tinder y se masturba simultáneamente con el *match* que la lleva al día siguiente a un motel de la periferia para tener sexo sin mucho aspaviento. Ella misma se metió en esa situación. El problema es que no dice nada, no trata de explicarle su otra fantasía, más romántica, sobre cómo ella se había imaginado este encuentro sexual. Está de repente aterrorizada, pero trata de disimularlo y el hombre no reacciona, tal vez ni se percató de ello. No es un psicópata sino un egoísta sin empatía que la trata con desprecio y tiene sexo algo brutal con ella, pero posiblemente ni se considera como un violador. El que ella quiera pagar primero el motel y que le dé las gracias después –¿por haberla violado o por haberla llevado de vuelta?– podrían consolidar esta falsa impresión.

Liliana Blum: “Picota”, en *Tristeza de los cítricos* (2019)

El título *La tristeza de los cítricos* refiere, según la información de la contratapa, a una “enfermedad fatal que fulmina a los árboles, tiéndolos de un gris apagado y un gesto mortalmente caído”. El volumen de la mexicana Liliana Blum (Durango, 1974) reúne diez cuentos cuyos protagonistas, mayoritariamente femeninas, son enfrentados a hombres oscuros, turbios o perturbados. Son mujeres horribles, solteras sin querer serlo, gorditas económicamente independientes con sobremaquillaje que se sienten superiores y que practican lo que Jean-Paul Sartre llamó en su momento la *mauvaise foi*. La violencia forma otra isotopía que se concreta en violaciones, secuestros y masacres cometidos por narcos. No obstante, los personajes no son simplemente buenos/blancos o malos/negros, sino más bien –en concordancia con la significación del título– grises, son víctimas y victimarios a la vez. Esto se ve claramente en el cuento “Picota”, que trata de Ashley Saraí, una joven mujer secuestrada, atada y violada. El narrador heterointradiegético recurre a la narración simultánea y reproduce en el tiempo del pasado sus pensamientos y recuerdos en estilo indirecto libre o en estilo directo, resaltándolos además por cursivas. Mientras un hombre la viola y otro observa impasiblemente la escena, ella recuerda que todo empezó con su capricho de tener un iPhone, pero que su madre tenía que pagar una lavadora comprada en cuotas. Cuando los dos secuestradores le dan golpes en las orejas, ella recuerda cómo ella misma “le había dado con el dorso de la mano a varias de las centroamericanas que, como ella ahora, estaban amarradas sin poder defenderse” (56). Esta peripecia, que transforma a la víctima en victimaria, se refuerza un poco más adelante, cuando se explica que se trataba de migrantes secuestrados por tercera vez.⁹⁴

Los Zetas los secuestraban desde que entraban al país, al sur, hacían sus tranzas, los mataban o los dejaban ir. En Veracruz los volvían a coger los Zetas [...] Lo único que tenían que hacer, dijo

94. La novela *Amarás a dios sobre todas las cosas*, del escritor hondureño Alejandro Hernández, (2013) ficcionaliza esta trayectoria horrible y deshumanizadora de inmigrantes hondureños que van a México de un modo impresionante. El autor los acompañó durante cinco años, por lo que el texto contiene un alto grado de documentación. Entre los secuestradores no se encuentran solo miembros de los cárteles, sino asimismo funcionarios corruptos, etcétera.

El Cuervo [el novio de Ashley], era agarrarlos antes de que cayeran en manos de los Zetas tamaulipecos. (64)

Ashley y su novio, padre de su hija chiquita pero casado con otra mujer, se entremetieron entonces ingenuamente en uno de los negocios de los narcos más poderosos de esa zona, de ahí que no sorprenda que los Zetas tomen venganza mortal que sirve a la vez como aviso público –los exhiben en una picota–. Ashley misma debe redactar las cartulinas que denuncian su “traición”: “*Esto les va a pasar a todas las ratas ke se metan con los Zetas*” (65); luego se las cuelgan a los pechos de los cadáveres de ella, de su novio y de un tercero que degüellan. Las faltas de ortografía subrayan la carencia de educación, pero a estas alturas el lector implícito ya no siente ninguna empatía con Ashley, mujer celosa, violenta, superficial, egoísta y estúpida.

4.2. *Violencia contra animales*

Samanta Schweblin: “Matar a un perro” (2002),
en *Pájaros en la boca* (2010)

Este cuento de Schweblin es un relato de terror que afecta mucho –por lo menos a los amantes de perros–. Está transmitido en narración simultánea por un narrador autointradiegético. El protagonista anónimo debe pasar una prueba que consiste en matar a un perro a palazos en el puerto de Buenos Aires para poder entrar en un grupo aparentemente parapolicial, que hace cosas peores, como matar a una persona. Se encuentra con un hombre al que llaman el Topo, quien lo hace conducir su coche y lo desafía constante y secamente sin quitarse nunca las gafas de sol. El protagonista encuentra a varios perros en una plaza y no sabe cuál escoger; finalmente golpea con una pala a un perro blanco, manchado, quien lo muerde. Un borracho observa todo y le “dice que eso no se hace, que después los perros saben quién fue y se lo cobran” (127), una amenaza que se concreta al final. En el camino hacia el puerto el perro se mueve en el baúl, por lo que el Topo le manda acelerar y frenar para golpearlo varias veces. Llegados al puerto, ambos bajan del coche. El protagonista saca al perro malherido y vuelve al coche para sacar la pala. Se acerca desde atrás al Topo que mira al perro y duda si debería golpearlo a él, pero finalmente –no le queda otra, está desesperado, ha llegado hasta allí y debe terminarlo– golpea la cabeza del perro que se muere con un aullido.

No dice lo que hacen con el cadáver. Vuelven al coche, el protagonista conduce, siguiendo las instrucciones del Topo, esperando que le diga “para quién voy a trabajar” (129), pero cuando al bajar le pregunta “qué va a pasar ahora” el Topo le dice: “Nada [...]: usted dudó” (130). De hecho, había dudado varias veces: primero en la selección del perro y luego antes de rematarlo, por lo que el Topo le dijo dos veces “ahora”. Además, había cometido varios errores como no ponerse guantes y no abrir primero el baúl antes de golpear al perro.

Después de haber bajado se da cuenta de que se encuentra en la misma plaza del principio –la circularidad de la estructura espacial indica que no hay salida para él, y con ello se explica también el uso de la narración simultánea, por la que no solo se dramatiza la situación, sino que tiene cierta lógica “literaria”:⁹⁵ la jauría de perros “se incorpora poco a poco y me mira” (128). Este final abierto pero muy sugerente hace pensar en la advertencia del borracho, por lo que hay que asumir que los perros lo matarán, cobrándole la muerte de su compañero.⁹⁶

Sandra Gasparini (2020: 112) resalta algunas características de los cuentos de Schweblin que me parecen muy adecuadas y que sirven como conclusión:

Como en una escena del teatro del absurdo, se trata casi siempre de una oportunidad perdida: las decisiones conjuntas, que son las que rescatan a las mujeres despechadas (“Mujeres desesperadas”), a los varados en el pueblito (“Hacia la alegre civilización”) [...] simulan una salvación momentánea aunque la tragedia sea incesante y no haya escapatoria, porque lo que presupone el fin del sufrimiento lo perpetúa: así se construye un efecto de angustia muy cercano al del terror.

95. Digo lógica “literaria” para referirme a la licencia de la ficción de hacer como si fuese posible narrar –lo que significa también escribir– en el mismo momento de experimentar los hechos, pero de hacerlo de modo verosímil, lo que impide que el narrador cuente su propia muerte. Por esta razón la novela picaresca termina siempre antes de la muerte de su narrador autodiegético.

96. Este final de justicia poética se encuentra asimismo en la película *Underdog* (2014), de Kornél Mundruczó. No es el hipotexto de “Matar a un perro”, porque el film salió posteriormente, y tampoco creo que Mundruczó conociera el cuento de Schweblin, pero el final del cuento puede compararse con la sublevación de los perros callejeros de Budapest que se vengan de sus victimarios en la película.

Pía Bouzas: “Los juegos de Max”, en *Las acrobacias del pez* (2015)

Este cuento de Pía Bouzas (Buenos Aires, 1968), poco conocida escritora argentina con una obra escueta, fue publicado en el libro electrónico *Las acrobacias del pez*. Trata de Max, que tiene diez años, y dos hermanos mayores. Sus padres son separados, el padre tiene una novia que está embarazada y su madre trabaja y aprende a navegar. Max es un chico atrevido, algo inquieto, quien junto con los amigos de su edad se inventa juegos crueles y peligrosos, como dejar luchar a un gato contra una araña venenosa o abrir un pez en canal con un cuchillo para estudiar el proceso de su muerte. Por eso su madre le quita una sogá con la cual ató a un gato. Cuando está una tarde solo en casa, encuentra por casualidad la sogá y practica nudos con ella; uno es el nudo del ahorcado, y se pone, como antaño, la sogá al cuello. Cuando se estira desde la cama alta de su hermano hacia un objeto en el suelo, cayéndose con la sogá alrededor del cuello, se ahorca. Su padre asiste sin la novia al funeral –de repente “la desconocía, solo la podía mirar a través de un cristal empañado”–. El final es esperanzador, salvo para la novia: En su dolor, Alejo y Gloria se toman las manos. “Y así los cuatro [los dos hermanos de Max y Alejo y Gloria] quedaron enlazados [...] Prefiguraban sin saberlo el futuro” (118).

Aixa de la Cruz: “Modelos animales”, en *Modelos animales* (2015)

La joven escritora vasca empieza su libro de cuentos con la historia de una joven dramaturga que recibió una beca para ir a Montreal. Tiene cierto problema con la violencia y el autocontrol y se compara con un personaje de Jack London, quien “culpaba a la ira roja de todos sus infortunios” (11). Parece que huyó de algo que no se especifica a lo largo del relato,⁹⁷ con lo que recurre a la estrategia de la enigmatización. En casa no escribe solamente el drama que se pondrá allí en escena, sino que describe también detalladamente los experimentos “científicos” que practica con su gato en un afán de “empirismo total”. Es llamativo que

97. “Tengo que enumerar los motivos por los que decidí aceptar la beca; los motivos por los que se había vuelto irremediable mi escapada” (9); “la aversión a las voces graves que inició aquella época terrible, justo antes del incidente” (20). Cuando mata a un hombre al atropellarlo con su coche, musita “«Otra vez no...» [...] pensando en el incidente, en los incidentes, en mi ciudad anterior” (34).

recurre en estas entradas transmitidas en cursivas a la primera persona del plural, lo que les concierne cierto aire de receta: “[C]on las luces apagadas, guiamos al gato [...] seccionamos las vibrisas del sujeto” (14). Los sufrimientos del pobre animal indefenso que queda, al igual que la protagonista, sin nombre, impactan mucho al lector implícito, mientras que la autora de estas torturas queda absolutamente impasible. Primero lo condiciona para no comer más carne de pavo, después le corta los bigotes y comprueba que se vuelve torpe y desorientado. Pero todavía no basta: luego le perfora los tímpanos con una aguja y confirma que pierde su equilibrio. No obstante, los antibióticos, este experimento sale mal, los oídos se le inflaman y pierden pus. Por eso decide sacrificarlo en un último experimento en el cual le corta la cabeza y extrae el encéfalo, poniendo el cerebro en formol y el cadáver en la nevera.

Al lado de estas torturas y experimentos seudocientíficos la trama de la becaria pierde algo de interés. La autora se obsesiona con Carla, quien interpreta a la protagonista de la obra, un perfecto objeto de deseo, e inventa escenas de sexo para ella. Carla cree que encarnar al personaje es encarnar a la protagonista (10), y la imita incluso en encuentros privados (12). Carla es tan inofensiva como el gato, y al igual que el animal se vuelve objeto de estudio de la protagonista, quien la desea y desprecia a la vez. La narradora autointradiegética duda, no obstante, si no se ha imaginado solo el mimetismo que le atribuye, si no es una mera “proyección de mi deseo de ser ella, de mi deseo por ella” (23), y esta sospecha la bloquea sexual y creativamente. Persigue a Carla por Facebook, descubre sus rutinas, la sigue en la calle y da con su casa, donde suena “Mozzarella Swastikas” de Adam Green, una canción “escatológica” (30) que, podríamos añadir, llama la atención por la incongruencia entre su melodía inocente y el texto drástico que la protagonista propuso como banda sonora para su obra. Observando la casa de Carla desde un coche de alquiler se percató de que tiene un *affaire* con el director sexagenario del teatro, y el desengaño es total: “Me sentí tan decepcionada que los ojos se me llenaron de lágrimas” (33); el mimetismo de Carla fue entonces realmente algo imaginario, como ella misma había sospechado. No obstante, sigue observando cómo los dos entran en la casa, desprecia profundamente a Carla y esta emoción logra desbloquearla, por lo que se masturba en el coche. De repente el director está enfrente de ella, observándola, y sin pensarlo arranca el coche y lo mata atropellándolo conscientemente. Después huye por un par de días. Vuelve a tiempo para asistir al velatorio, después saca el pasaje para volver a Europa y pone el cadáver del gato nuevamente en el congelador cuando sale del piso. Es llamativo que este personaje no tiene ninguna

empatía, ni con animales ni con seres humanos, y el relato puede leerse como parodia del naturalismo literario con su afán científico, sus experimentos y su narrador impassible, objetivo e imparcial.

Valeria Correa Fiz: “Perros” y “Una casa en las afueras”, en *La condición animal* (2016)

“Perros” es un relato conmovedor que trata de Matías, un chico huérfano de una villa en la Argentina, que acaba de perder a su hermano, asesinado sin motivo en la calle. Matías reflexiona: “Más bueno que Lassie, ¿por qué carajo se metieron con él?” (83). Lo único que le queda es un viejo revólver –y el Duque, un perro hermoso y fiel que su hermano llevó algún día en mal estado–. Los chicos del barrio temen que este “perro se había escapado de lo del Gordo Raviol, uno de los más infames de la Veinticuatro” (82). Pero no es por temer la venganza de Raviol lo que les hace exigir a Matías matarlo, puesto que acaban de encarcelar al infame para decenas de años, sino, absurdamente, para vengar a su hermano: “«Muerto por muerto»: esa e’ la única ley” (4). Tan solo la madre de un amigo de Matías se opone: “[E]s lo último que le queda al Mati, dijo en algún momento, y le pidió a Braian que la cortaran con las venganzas. Pero era inútil discutir con los pibes” (84). Matías les promete encargarse él mismo y en la mañana del día siguiente no le queda otra sino ejecutar al Duque, porque afuera los chicos lo están acechando y sabe que “en cualquier momento entrarán sin más para cargarse al perro” (85). Por eso lo acaricia y “se deja lamer las manos unos segundos”. Después “coloca el revólver entre los ojos dóciles del animal y, sin mirar, dispara” (85). Lloro, temiendo que los demás lo vean en este estado de desolación absoluta, no abre cuando Braian y su madre lo llaman, solloza y juega con el revólver. “Le susurra algo al perro muerto que aún sangra, carga el revólver, y se persigna por tercera vez” (86). El repetido gesto de persignarse –lo hizo antes y después de haber ejecutado al perro– indica claramente que se matará a sí mismo. El lector implícito compadece a este chico solo, bueno, víctima de los códigos crueles y machistas de la villa, que debe matar al único ser que lo acompaña y que le da ternura, y que no puede superar haberlo hecho. Con ello se mezcla el terror psicológico con el horror de su vida miserable en una de las más grandes villas de la ciudad de Buenos Aires. Matías es tan inocente y vulnerable como su perro, y con ello no es capaz de sobrevivir en este barrio de miseria donde la violencia va a la par con la marginación.

El lugar, los personajes y la situación narrativa cambian completamente en “Una casa en las afueras”, el relato que inaugura la colección *La condición animal*. Trata de una argentina⁹⁸ que narra en retrospectiva que se mudó en 2001 con su marido a una casa de madera aislada en las afueras de Miami, en la que vivieron “unos siete meses hasta la muerte de Philip” (15). El lector implícito deduce que Philip es el esposo, asesinado de manera cruel: “Mi Philip, todo sucedió tan rápido. Sin embargo, cuando pienso en ello, vuelvo a ver la precisión de los cortes, la sangre” (15). Pero luego resulta que Philip es uno de los muchos gatos que viven en la zona y que son la única compañía de la narradora. Es una mujer solitaria; el marido está todo el día afuera, algunos fines de semana también, y su único contacto humano es un cubano, dueño de una tienda donde hace todas las compras. Tiene una constante inclinación a la languidez o a una depresión latente: “No era feliz, pero mis días por entonces eran tranquilos” (16); repite varias veces que tiene “un libro sin abrir en el regazo” (16). Bautiza a los gatos que considera “como hombrecitos paseándose al sol”. Esta antropomorfización de los gatos forma un fuerte contraste con la animalización que produce con respecto a una pandilla de jóvenes, unos nueve o diez, entre ellos hay una sola “hembra” (17), “una rubia oxigenada que no me quitaba la vista de encima” (18) y que parece ser la jefa del grupo. El cubano de la tienda los desprecia, contando que “alguna vez le ofrecí dinero a esos *fucking kids* para que me ayudasen con las provisiones de los clientes”, pero “¿usted cree que esa *garbage* tiene ganas de trabajar, Miss?” (19). Justo cuando se anuncia un huracán ella se queda por una semana sola en casa. Cuando comienza la tormenta, tiene todavía luz, pero no funcionan ni el televisor ni los teléfonos. Ella piensa en los gatos, que están afuera, en la intemperie. La oscuridad, el viento y la lluvia constante distorsionan su percepción: “Para mí todo aquello era real e irreal a la vez. Como si mi cabeza hubiese estado cubierta por un tul y a través de la tela oyerá las gotas y el viento [...] Todo a mi alrededor susurraba” (21). Lo que pasa después no es, empero, imaginario. Pero su sobrerreacción violenta puede vincularse con este estado de ánimo desestabilizado. Se levanta alrededor de las diez de la noche, cuando la tormenta se calma, y mirando a través de la ventana de la cocina los ve. Primero solo a la chica, vestida de blanco, que camina en dirección del porche sujetando el buzón de la casa que

98. La nacionalidad no se menciona y no se traduce en el estilo, pero hablando de un cubano, dice: “Se consideraba a sí mismo como un caballero, aun cuando despotricaba a los gritos contra Fidel y mi compatriota *desvergonzao*, el Che” (17).

el viento había arrancado. “Parecía una sacerdotisa preparada para la ejecución del sacrificio. También una reina loca” (22), y esta intuición horrible se vuelve paulatinamente real. La sigue un chico nuevo, lo que pasa a continuación es su ritual de iniciación. Cerrando filas vienen los demás. Ella entra en pánico, cierra la ventana, apaga las luces, comprueba que el celular no tiene señal, se arma de un cuchillo. Afuera, la chica dice que saben que está dentro de esta casa, que es de ellos. Sin ofrecer detalles, la narradora logra transferir su miedo de un modo tan palpable que el lector puede sentirlo: una mujer sola encerrada en plena noche de tormenta en una casa aislada, rodeada por unos chicos con “caras blancas, bocas entreabiertas” y “ojos de perro mojado” que aplastan sus narices contra los vidrios (23), que hacen pensar en los cuatro débiles mentales de “La gallina degollada” de Quiroga que miran estupefactos, con los hombros pegados uno a otro, cómo la cocinera degüella a una gallina, desangrándola luego con parsimonia (Quiroga 1917: 34). Si recuerda este famoso intertexto, el lector implícito espera lo peor, que se anuncia con “el golpe inesperado que hizo estallar el vidrio de la ventana de la cocina” (24) y la invasión de la “Reina Loca”, seguida por el chico que saca de su mochila cuchillos, ganchos y a Philip, tan drogado como los demás chicos. La chica ordena a su novato que le enhebre la pata al gancho y, a los demás, entrar y desarmar a la narradora. El chico lucha contra el miedo y el asco y logra finalmente agujerear la carne del gato y colgarlo del gancho. La narradora sufre sobre todo la incertidumbre, no saber qué pasará a continuación, en particular cuando ve que el ritual se vuelve satánico:

La Reina Loca ordenó al nuevo lamer un poco de la sangre que goteaba del animal. Ella misma puso el dedo en la herida del gato y se lo llevó a la boca. Se pintó los labios con la sangre. Luego dio varios gritos, puso los ojos en blanco y todos esos muchachones oliendo a búfalo se la celebraron con un extraño cántico y aplausos. (27)

Cuando la narradora cavila todavía sobre el novato, que parece no haber pasado la prueba, la pesadilla termina cuando los faros de un coche iluminan de repente la cocina. Su marido vuelve por un desliz, olvidó su pasaporte, que necesita para el vuelo, y la narradora reconoce su engaño porque viene acompañado por su amante, “una rubia oxigenada, de ojos grandes, casi una réplica envejecida de la Reina Loca” (28). Los chicos se desbandan y su marido entra solo. No hablan. Ella toma el cuchillo y “sin

mediar palabra y sin dejar de mirarlo a los ojos y de una sola puñalada, abr[e] por completo el vientre del gato” (29). No hubiera sido necesario matar al gato, no estaba tan lastimado, por lo que este acto cruel solo puede explicarse por el estrés y el pánico que acaba de experimentar, y por la traición del marido de la que acaba de darse cuenta –por eso lo mira a los ojos, porque simbólicamente lo mata a él–. Y se da cuenta de otro engaño: “Philip tampoco era quien yo pensaba. Nadie lo es” (29). Porque el gato resulta ser gata, como revela en una descripción del peor estilo naturalista: “Además de las vísceras y la sangre, del vientre del animal salieron tres fetos mojados y de ojos fruncidos” (29). Termina su relato con una reflexión: “Y yo me decía a mí misma que lo único fértil y vivo de esa casa había sido arrasado por mis manos” (29), con lo que indica que ella misma es tan infértil como la tierra arcillosa en su jardín.

En la novela que se analiza a continuación, la infertilidad concierne asimismo a la vida de un matrimonio, pero es un tema secundario que se vuelve impactante solo al final.

Agustina Bazterrica: *Cadáver exquisito* (2017)

La primera novela de la escritora argentina Agustina Bazterrica es una distopía que tuvo un éxito muy grande: ganó el premio Clarín en 2017 y fue finalista del premio al mejor libro de 2020 en la categoría de horror en Goodreads; el libro tiene varias ediciones y se tradujo a dieciséis idiomas.

Cuando un virus ataca a los animales y su carne no puede consumirse más, los argentinos los matan a todos. Pronto surgen los primeros casos de canibalismo, cometidos con migrantes bolivianos,⁹⁹ hasta que surge la idea de convertir los frigoríficos en criaderos de carne humana. Pero está prohibido decirlo, lo correcto es hablar de “carne especial”, “patitas”, etcétera.¹⁰⁰ La autora explica en una entrevista que esta política del

99. El racismo de los argentinos dirigido contra migrantes latinos de los países vecinos, especialmente paraguayos y bolivianos, es el tema de la película *Bolivia* (1999) de Israel Ariel Caetano. Trata de un boliviano que trabaja sin documentos como asador en Buenos Aires, quien es discriminado y humillado por los clientes del café-bar de clase media baja.

100. Liliana Lara (2023) señala con más detalles el funcionamiento biopolítico del Estado vigilante y represivo: “El Estado prohíbe palabras como canibalismo, carne humana o asesinato, pues en este nuevo orden de las cosas el lenguaje debe mantener el orden social y no nombrar el horror. El Estado determina, además, quién come y quién es comido, controla los cuerpos de unos y otros, vigila para que no haya entre estos ningunos tipos

lenguaje se dio ya en el nazismo, que Goebbels dijo “nosotros no queremos convencer a la gente de nuestras ideas, nosotros queremos reducir el vocabulario de manera que no puedan expresar otras ideas que las nuestras” (Bazterrica, en Henríquez Cortés 2022). Posteriormente, la influencia de un determinado idioma en el pensamiento fue desarrollada por Benjamin Whorf, basándose en Edward Sapir. Si el lenguaje se va reduciendo, cambia la visión del mundo y se achican o se tergiversan incluso las ideas¹⁰¹ –en *Cadáver exquisito*, la hermana del protagonista es un buen ejemplo de ello, con sus monólogos desprovistos de sentido, su egoísmo y falta de piedad–. Porque ella no visita ni una sola vez a su padre demente en la residencia y se procura ilegalmente una “cabeza” (un ser humano) que esconde en un cuartito helado en la cocina para amputarle paulatinamente sus miembros. Su hermano, Marcos Tejo, es un hombre callado y solitario; su mujer se fue debido a una crisis que se revela poco a poco: después de muchos intentos horribles de fertilización lograron tener un bebé que murió poco después de haber nacido. Tejo es un profesional de la carne y tiene un puesto de supervigilancia e intermediación en un gran frigorífico que abarca toda la producción cárnica, desde la crianza hasta la matanza en la que no se desaprovecha absolutamente nada, ni siquiera la piel. La inseminación es siempre artificial, por razones higiénicas y para evitar defectos genéticos, pero tienen un “padrillo” humano, bestializado, para detectar a las hembras “en celo”. Los términos indican claramente la animalización de los seres humanos,¹⁰² técnica conocida por el naturalismo, pero aplicada aquí literalmente. Los humanos se crían para ser devorados, padecen encerrados como animales en jaulas, se les sacan las cuerdas vocales para que no griten y no puedan comunicarse; mutilan a las embarazadas para

de relación, prohibiendo los intercambios sexuales, pero también la comunicación. Elimina el lenguaje atrofiando las cuerdas vocales de quienes serán comidos, pero de alguna manera también atrofia el lenguaje de los que comen. De una manera simbólica, claro, pues prohíbe las palabras que nombrarían y le darían al hecho las implicaciones del crimen”.

101. Bazterrica da otro ejemplo ilustrativo: “Acá en la Argentina hace treinta años atrás se hablaba de crimen pasional, no se hablaba de femicidio, porque el crimen pasional estaba justificando ese asesinato, porque la amaba, ¿me entiendes?”. De hecho, el relato “En memoria de Paulina” de Adolfo Bioy Casares (1948) podría ser leído como uno de los primeros textos sobre un femicidio –sin que a nadie se le ocurriera ahondar en ello, puesto que el lector implícito se fija automáticamente en las enredadas estrategias narrativas enigmáticas y engañosas– (ver Schlickers 2017: 316-321).

102. Por esta razón coloqué el análisis de esta novela en el subapartado “Violencia contra animales”.

que no hagan daño a sus fetos. En el mercado negro se vende a viejos, enfermos y recién muertos; los ricos, en cambio, hacen cazas con seres humanos y los comen después. En el matadero usan los métodos de antes: con un golpe certero en la cabeza se desmaya a los seres humanos para ser degollados luego. No por humanidad, sino para evitar que el estrés perjudique la carne. El título polisémico se refiere obviamente a los cadáveres humanos que se consumen en todo el país, pero refiere también a un juego prohibido al que los sobrinos le invitan a Tejo sin que el narrador heteroextradiagético explique cómo funciona. De hecho, los surrealistas franceses inventaron el *cadavre exquis* en 1925: “Los jugadores escribían por turno en una hoja de papel, la doblaban para cubrir parte de la escritura, y después la pasaban al siguiente jugador para otra colaboración”.¹⁰³

Marcos echa mucho de menos los animales y pasa frecuentemente por el zoológico donde observa una vez una escena de gran crueldad: unos adolescentes torturan cruelmente a unos cachorros. Marcos no cree en el virus, para él, “era una mentira fabricada por las potencias mundiales y legitimada por el gobierno y los medios” (136). Dentro de la ficción no se resuelve si acierta o no. Aunque suena a una teoría de conspiración, dentro del género de la distopía es factible que un gobierno se invente algo así para reducir la sobrepoblación a través de la introducción del canibalismo.

La novela está dividida en dos partes. La primera enfoca los detalles de la crianza, la matanza y el consumo de los seres humanos; la segunda se concentra, en cambio, en la vida personal de Marcos. Alguien le regala una hembra de carne superior y él no sabe al principio qué hacer con ella: él mismo no come carne humana, la esclavitud está prohibida, tal como el sexo con “cabezas”, que se sanciona con la pena de muerte. No obstante, tiene pronto sexo con ella, la bautiza Jazmín, la educa un poco y se comunica con ella a través de gestos, porque a ella también le arrancaron las cuerdas vocales. Pronto está embarazada de ocho meses, y será una presa codiciada por un rumano rico que le pide a Marcos embarazadas para comerse a los fetos vivos. Pero Marcos quiere tener este bebé a toda costa y cuida mucho de Jazmín. Durante las jornadas él sigue trabajando y la vigila a través de cámaras instaladas en el cuarto donde él la encierra. Algo cambia en él, ya no aguanta ir a un laboratorio donde hacen experimentos atroces con los humanos, sin anestesia; la directora, que tiene el apodo “doctora Mengele” (221), le pide siempre

103. https://es.wikipedia.org/wiki/Cad%C3%A1ver_exquisito

nuevos ejemplares con características determinadas para sus experimentos crueles.

Las cosas empiezan a descarrillarse cuando unos “carroñeros” atacan un camión con “cabezas” en la entrada del matadero. El personal está indignado porque mataron al conductor y el jefe de Marcos quiere matar a la chusma para que no corra la voz y se imite el ataque. La peripecia horrorosa se produce poco después, cuando Marcos vuelve agotado a casa: Jazmín está perdiendo un líquido amniótico verde y él entiende que el bebé está en peligro. En su desesperación acude a su esposa, que es enfermera. Ella logra salvar al bebé y se lo entrega a él, mientras que Jazmín “estira los brazos. Los dos la ignoran” (248). Cecilia quiere limpiarla y llevarla al galpón. Marcos se levanta y le entrega el bebé a Cecilia, diciendo “ahora es nuestro” (248 s.). Después tranquiliza cariñosamente a Jazmín, luego “le agarra la cabeza sosteniéndola del pelo [...] levanta la maza que trajo de la cocina y le pega en la frente, justo en el centro de la marca de fuego. Jazmín cae aturdida, desmayada” (249). Cecilia no entiende por qué lo hizo, puesto que ella ya considera a Jazmín como vaquita para darles más hijos. “Mientras arrastra el cuerpo de la hembra al galpón para faenarlo, él le contesta con una voz radiante, tan blanca que lastima: «Tenía la mirada humana del animal domesticado»” (249). La falta total de empatía de los cónyuges es chocante y termina la distopía de un modo inesperado, horrible.

La autora explica que no quiso “escribir un panfleto vegano, sino escribir una obra que genere inquietud, desestabilice” (Bazterrica, en Henríquez Cortés 2022), y lo ha logrado con creces. No obstante, puede entenderse asimismo como una parodia de la obsesión carnívora de los argentinos. En esta línea se inscribe asimismo la interpretación de Sergio Olgún (2023):

Bazterrica construye una novela que va a uno de los mayores miedos de los argentinos: la imposibilidad de comer carne animal (especialmente la carne de vaca). A pesar de la militancia vegana, la cultura gastronómica en la Argentina sigue siendo fuertemente carnívora. El asado es un ritual familiar o de amigos irremplazable, la milanesa de ternera es el plato materno más recordado de la infancia de muchas generaciones y la primera opción a pedir en un típico bodegón; el choripán es la comida al paso preferida a la salida de un recital o de un estadio de fútbol.

4.3. Madres horribles y hombres ansiosos

Virginia Gallardo: “Como el hámster en su ruedita”, en *El porvenir* (2012)

“Como el hámster en su ruedita” trata de una mujer descuidada y enajenada que vive sin variar de pan, queso, jamón, tomates, agua y cerveza. La narradora autodiegética se dirige de repente a su expareja: “Todo se arruinó el día que te dije que estaba embarazada” (41). A partir de ahí recuerda que el bebé lloraba día y noche, que ella lo dejaba simplemente yéndose a otro cuarto. El mito de la maternidad feliz se rompe definitivamente cuando cuenta cómo un día se cayó con el bebé a la pileta de su jardín sin rescatarlo: “El agua estaba deliciosa y me dejé flotar y disfrutar de su contacto con mi piel. Tomás se sumergió poco a poco, lo dejé” (42). Tampoco saca el cadáver del agua, sino que le hace compañía, sigue “disfrutando de las mañanas junto a él [...] Con el tiempo el agua comenzó a hacerse más turbia hasta que un día dejé de ser su sombra” (42).

Mariana Enríquez: “El chico sucio”, en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)

La narradora autoextradiegética vive en el barrio porteño de Constitución, en una casa del siglo XIX con detalles *art déco* que pertenece a su familia. Antiguamente, la aristocracia porteña vivía en este barrio, pero huyó en los tardíos años 80 del siglo XIX de una epidemia y actualmente el lugar está “cada vez peor” (10). La casa de la protagonista está situada en la calle Virreyes. El nombre de esta calle ficticia corresponde a la falsa visión de la protagonista de vivir en un lugar encantado. No obstante, sabe que hay peligros, que hay mininarcos en la cercana plaza Cevallos, que hay adictos, ladrones, gente que vive en la calle, etcétera, pero piensa que solo es cuestión saber moverse, manejando ciertos códigos como no demostrar miedo, saludar a los vecinos y caminar con la cabeza alta, mejor por la calle Solís y no por la avenida, mejor por el norte de San Telmo y no por el sur. Frente a su casa vive una mujer drogadicta embarazada y con un hijo, el chico sucio del título, que tiene unos cinco años y pide dinero en el subte, a cambio de estampitas de un santo. La narradora observa a la mujer que no trata nunca con amabilidad a su hijo, pero “hay algo más que no me gusta” (13), lo que su amiga Lala, una travesti peluquera, confirma: “[E]s un monstruo [...] está como maldecida, yo

no sé” (13). La narradora continúa citando a Lala, insertando una pista proléptica: “[D]icen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos” (14).

Cierta noche llega el chico sucio tocándole el timbre a la narradora porque tiene hambre y miedo ya que su madre no volvió. La narradora le da algo para comer y lo acompaña luego a una heladería. Caminando por la calle Cevallos se topan con altares del Gauchito Gil, un santo popular en Paraguay y en Corrientes, que trae suerte. El hijo sabe que es bueno, pero también sabe que hay otro que es malo, representado por un esqueleto, al otro lado de la estación, que es San La Muerte.¹⁰⁴ Cuando vuelven, la madre los espera, furiosa, e increpa a la narradora: “¡Ni se te ocurra tocar a mi hijo!” (19). En una ocularización interna la narradora registra en un retrato abyecto sus encías sangrantes, “los labios quemados por la pipa” y “el olor a alquitrán en el aliento” (19). Tiene una botella rota en la mano y la narradora vuelve en pánico a su casa. Al día siguiente, madre e hijo han desaparecido.

Se produce una peripecia cuando una semana más tarde aparece en un estacionamiento en desuso de la cercana calle Solís el cadáver de un niño degollado y violado, con los párpados cosidos y la lengua mordida. Hay una transmisión directa y sensacionalista de los medios. Puesto que nadie reclama el cuerpo, la narradora piensa que se trata del chico sucio y se hace reproches de no haberlo cuidado. Lala y la policía creen que los narcos se ensañaron con el chico, porque son “narcos brujos” que hacen este tipo de ofrendas para protegerse, y que se dedican además a la venta de mujeres (29 s.). La narradora no sabía ni siquiera que están asimismo en Buenos Aires. Cuando una mujer recién parida reclama unos días más tarde al chico asesinado, el lector implícito piensa –igual que la narradora– que se trata de la madre drogadicta del chico sucio, pero luego resulta claramente ser otro niño, por lo que la historia de este asesinato cruel se revela como pista falsa,¹⁰⁵ que es un recurso narrativo

104. Vedda (2021: 317) destaca en “los mitos de la religiosidad plebeya [...] una estrategia de romantización”. Pero la inserción de creencias populares puede interpretarse asimismo de otra manera. Fine (2023) presenta una lectura sumamente innovadora, concibiéndolas como inversiones del realismo mágico. Refiriéndose al relato “Bajo el agua negra” (en *Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016), apunta que “se halla fundado en creencias populares de tradición local que en la actualidad han recobrado considerable vigencia. Se trata de imaginarios y ritos provenientes del vudú y de la magia negra, lo cual [...] constituye una inversión del efecto mágico-realista utópico y reparador”.

105. Albarrán Bernal (2019: 43) se equivoca al decir que “el chico sucio fue el niño sacrificado”.

de la estrategia engañosa. La narradora reflexiona sobre los chicos de la calle, que se juntan con otros niños ladrones o limpiavidrios o que son usados como mulas de droga. Ella adopta el código del silencio del barrio en una entrevista con una fiscal y miente que nunca vio altares de magia negra en la calle, pasaje reproducido en discurso directo e indirecto libre que omite las preguntas de la fiscal:

Me mostraron la foto de Nachito, Negué haberlo visto. No mentía [...] No, nunca vi altares de magia negra en la calle ni en ninguna casa. Solamente de Gauchito Gil. Por la calle Cevallos. (DDL)

¿Si sabía que el Gauchito Gil había muerto degollado? (DIL)

Sí, todo el país conoce el mito. Yo no creo que tenga que ver con el Gauchito, ¿ustedes sí? (DDL) (28)

Sin precisar cuánto tiempo pasó, se produce un reencuentro final con la madre del chico sucio, que ya no está embarazada. Cuando reconoce a la narradora, quiere huir, pero esta la sujeta contra un árbol y le pregunta por el chico: “Yo no tengo hijos” (31), repite la otra gritando; después corrige: “¡Yo se los di!” y escapa. Queda abierto a quién se los dio y qué les pasó. Cabe pensar en los brujos, en los narcos, en organizaciones que les extirpan sus órganos, que venden a niños y bebés para satisfacer los deseos sexuales de hombres perversos o para mutilarlos y usarlos como mendigos. La narradora se imaginará este panorama del terror, porque vuelve a su casa y espera que la cabeza del chico ruede por la escalera. Aunque espera también que vuelva, otra prueba de su mala fe.

Al contrario de los demás cuentos analizados de Enríquez, “El chico sucio” no contiene elementos fantásticos,¹⁰⁶ sino que es más bien un relato

106. Prado y Ferrante (2020: n. 15) trazan un paralelo con “El patio del vecino”, de la misma colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, cuento en el que se “trabaja la relación entre una mujer y un niño en situación de extrema vulnerabilidad [...] y se sostiene la ambigüedad entre sueño y realidad”. Vedda (2021: 279) subraya asimismo que “la narración mantiene alguna incertidumbre sobre si se trata de una explicable alucinación, de una aparición fantasmal o de un caso real de violencia infantil”. No veo esta ambigüedad, el niño del patio que devora al final la gata de la protagonista con sus dientes limados es horroroso, pero real, tal como el chico inmundo, apático, desaparecido de “El chico sucio”. Si el chico del patio del vecino no fuera real, el relato carecería además del final terrorífico, porque después de haber devorado a la gata, el chico se apodera de las llaves del apartamento: “Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (“El patio del vecino”, 153). Con

de terror de índole social, política y moral. “La suciedad es enfermedad y fuerza contaminante y fuente de asco” (Rioseco 2020: 94); lo abyecto sirve como “mecanismo de articulación narrativa con el cual Enríquez logra crear múltiples y heterogéneos espacios liminales del terror donde lo espeluznante se presenta como una forma extrema de lo raro” (85). Rioseco (95, n. 11) concluye, empero, que la narradora es poco confiable porque se niega a aceptar que Constitución es un lugar abyecto, ella vive allí como en un lugar encantado de un cuento de hadas (ver *supra*). Rebecca Kaewert (2023: s. p.), sin citar a Rioseco, apunta en la misma dirección: “[L]as reflexiones de la narradora [...] sugieren que su creciente aislamiento puede estar afectando su salud mental”. Mónica Albarrán Bernal (2019: 42) va todavía un paso más lejos al pretender que sería posible interpretar toda la historia como invención de la narradora que “está al borde de la locura, igual que la madre del chico sucio”. Estas lecturas disminuyen mucho, no obstante, el efecto terrorífico que emana del relato sobre el chico y su madre, y tampoco son congruentes con mi modelización de la narración no fiable (Schlickers 2017), que concibo como un recurso de la estrategia engañosa, puesto que no hay ningún giro sorprendente y ningún engaño por parte del autor implícito. Ni siquiera diría que se trata de una narradora desestabilizada, sino de una mujer de clase media que reconoce al final que vive enajenada, que no forma parte de este barrio de clase baja, donde la mayoría de los habitantes provienen de la provincia: “[M]e inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era un mierda” (32). La combinación de las cosas horribles de este barrio –drogas, pobreza, superstición, prostitución, abandono–, violencia, tortura, asesinato– con lo irracional y místico –el esqueleto, cultos satánicos– y lo misterioso –el lector implícito no llega a saber qué pasó con el chico sucio y el bebé– aumenta el miedo. Miguel Vedda (2021: 255) señala otro aspecto que intensifica “el horror del cuento”: “[L]os lúmpenes carecen de voz propia: no se explican, no se justifican, no expresan qué es lo que piensan o sienten”. Podría añadirse que esta carencia de la voz del subalterno recorre muchos cuentos de Enríquez. Vedda concluye que “lo que se somete a examen es en realidad la conciencia de la narradora” de clase media que ejerce la *mauvaise foi*, “se piensa liberada de los prejuicios [...] se cree cercana a las clases

esta pista intertextual el autor implícito subraya la realidad de la situación. En “La noche boca arriba”, de Cortázar (1956: 387), el narrador destaca de modo parecido la veracidad de la persecución de un moteca en la guerra florida con otra sensación: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores”.

populares [pero en] el fondo las contempla con una mezcla de espanto y fascinación” y no le importan mucho. Esta observación encaja en la crítica del neoliberalismo practicado por Vedda a lo largo de su estudio, pero el crítico marxista llega a unas conclusiones que me resultan difíciles de seguir: para ciertos representantes de la clase media, “los horrores de la clase lumpen, de los sacrificios humanos y de los cultos paganos son, una vez más, desesperaciones aparentes y consuelos secretos” (256). Y termina un juicio en el que su indignación le hace insinuar una intención difícilmente compatible con la del autor implícito de “El chico sucio”: el buen sentido de la clase media argentina coetánea “se anima quizá a exonerar a los chicos de la calle, pero culpabiliza a los padres que, *a fin de cuentas, podrían no haberlos engendrado*. Ya sea que se dejaron embarazar o que embarazaron, con o sin la intención de cobrar un plan social, *algo han hecho*” (264).

Ana María Shua: *Hija* (2016)

La historia de una madre sobreprotectora, Esmé, está flanqueada después de cada capítulo por un diario metaficcional en el cual la narradora heterodiegética reflexiona sobre los personajes, la ficción en general y la presente en particular, el estilo, las lecturas paralelas, etcétera. La misma autora advierte en una breve nota que antecede la novela que este diario de la construcción de la novela es “tal vez interesante pero no necesario”, haciendo alusión a los capítulos prescindibles de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar.

La historia de la hija, Natalia, empieza antes de su nacimiento. Huyendo de la dictadura argentina, sus padres viven en París; el padre engaña a Esmé que siente no obstante algún día el deseo urgente de tener un hijo. Natalia será su única hija porque después del parto tienen que sacarle el útero. La larga historia de la hija bella, inteligente, mimada y sobreprotegida adquiere en los últimos capítulos unas peripecias inesperadas en las que se convierte en un demonio: Natalia tomaba drogas, sobornó a un amigo de sus padres con un fingido embarazo, estuvo involucrada en un accidente en el cual se murió un hombre, alquiló su vientre en Estados Unidos y hacía negocios turbios con farmacéuticos. Su madre obsesiva siente incluso alivio cuando se entera de su muerte. Algo patéticamente, esta muerte repite la de la hermana de Esmé, que desapareció en un vuelo de la muerte.

Esta breve novela de Ana María Shua destruye el mito de la maternidad feliz y, en grado mayor, el mito de ser un buen chico si uno recibe en su infancia y juventud todo el amor, todos los privilegios y la mejor educación.

Cristina Sánchez-Andrade: “Manuela das Fontes”, “Hambre” y “La niña del palomar”, en *El niño que comía lana* (2019)

Algunos de los quince relatos de terror con aires naturalistas dialogan entre sí, al igual que los relatos de Marcelo Luján dialogan con su novela. Casi todos los relatos de Cristina Sánchez-Andrade (Santiago de Compostela, 1968) están ubicados en pueblos gallegos rurales, donde la pobreza y la rudeza del clima motivaron a muchos de emigrar a América Latina. Uno de ellos es Manuela das Fontes (en el cuento homónimo), una chica de veintitrés años, que tiene un marido y seis hijos. Ella emprende el camino sola, acompañada solo por un perrito al que no ama y que patea continuamente. Después se revela que se lo lleva para que le saque la leche con el fin de que no se corte, porque quiere vivir de nodriza en Cuba. En el barco sube clandestinamente a los camarotes de la primera clase y se roba allí un vestido, lo que le permite mezclarse con los pasajeros de esta clase. Cuando conoce ahí a un señor rico, miente descaradamente que es una viuda que va a La Habana para reunirse con su hijo de ocho años al que lleva el perrito de regalo (28). Luego tira todas las pertenencias de sus hijos chicos al mar. Por último, se libera del perro, tirándole igualmente a las olas.

El tema de la mujer que tiene todavía leche reaparece en “Hambre”, donde los pasajeros de clase baja, siete mujeres y nueve hombres, pasan primero tanta hambre en el barco que los lleva a América que una anciana se come un ratón vivo. El narrador autodiegético se le acerca “hasta sentir su aliento podrido. Entonces me quedé helado: un hilo de sangre seca descendía por la comisura de su boca” (113).

El narrador homodiegético se dirige varias veces explícitamente a un narratario mudo, que es un juez. Esta conversación enmarca el relato del naufragio a nivel extradiegético, lo abre y lo cierra. Tan solo poco antes del final se revela el crimen que el narrador testifica delante del juez.

El narrador intradiegético emprende su relato con Faustina, una chica distanciada, callada, que menosprecia a los demás, que “era la única que no sentía hambre, ni sed; ella no sentía nada” (111). Tiene el rostro picado de viruela, pero cuando da a mamar a su bebé delante de todos, mostrando su “seno enorme y tenso, de una voluptuosidad maravillosa,

con el pezón oscuro” (115), despierta el deseo de los hombres y la rabia de las mujeres. Esta mujer misteriosa, que nadie conoce, sube con su bebé a la cubierta justamente cuando el mar está feroz. Alguien le advirtió que no lo hiciera, pero ella lo ignoró. Entonces surgió la desgracia: el bebé se cayó en la cubierta, y nadie de los demás se movió para recogerlo; por el contrario, “las mujeres aullaban que la madre era una meiga que a todos nos tenía embrujados. Reían y blasfemaban entre la bruma y el viento” (117). Poco después, “el barco pegó un bandazo, el hatillo se deslizó hasta el otro extremo de la cubierta [...] otro golpe y el mar engulló a la criatura” (118). Dos días después el barco encalló en unas rocas, y el narrador logró meterse con Faustina y catorce personas más en un bote salvavidas. Tres días más tarde se acabó la comida; al día siguiente, el agua. Al quinto día uno de los hombres se desesperó y repitió que se iban a morir hasta que por fin la vieja abyecta le clavó varias veces unas tijeras en un costado; el hombre se murió al día siguiente. No querían tirarlo al mar, sino darle “cristiana sepultura”, pero cuando el narrador-protagonista se dio cuenta de que unos pasajeros estaban a punto de cortarle una oreja para comérsela entró por primera vez en acción, les quitó el cuchillo y dio orden de lanzar el cadáver al mar. Se acostó junto a la vieja, que no paró de chillar, pero al día siguiente amaneció junto a Faustina, quien confesó que arrojó “a la vieja [al mar], por el bien de todos” (124), razón por la cual está encerrada en el presente narrativo. Varios pasajeros sospecharon que ella lo hizo para llevarse una medalla de oro que la vieja llevaba supuestamente escondida entre sus pechos, pero no dieron con ella. La peripecia del final es una lección de humanidad bastante inverosímil: Faustina les salvará finalmente la vida a todos, dándoles su pecho para que no murieran de hambre y de sed. Alimentó a doce pasajeros durante doce días sin que ella misma tomara nada, ni siquiera agua. Este final –bastante inverosímil– del testimonio sirve para ablandar al juez sin que el lector llegue a saber si el narrador lo logró.

La *backstory* de Manuela das Fontes se relata en “La niña del palomar”. La hiperfecunda Manuela se dirige por carta a su hijo menor, haciéndole varias confesiones para terminar pidiéndole un favor. Las confesiones revelan que el padre de este hijo era un amante, quien la dejó cuando se enteró de su embarazo y que además se lo contó a todo el pueblo, que la tildó de puta. Sin que se diga, es de suponer que Manuela se fue por este motivo a Cuba. Confiesa además que había parido sola en medio del campo, y que el hijo tenía una hermana melliza. Cuando la contempló, pensó en su penosa vida futura, que sería una réplica de la suya, “y todo ¿para qué?” (163), entonces la ahogó con su propio cordón y la enterró ahí.

Ahora le pide a su hijo sacar sus huesos y darle santa sepultura. La madre que mata a su hijo remite a Medea, pero Manuela no toma venganza en su hija por haber sido abandonada y desterrada como el personaje de la mitología griega, sino para ahorrarle una vida de mucha labor, continuos embarazos y otras penurias. La hiperfecundidad de Manuela es animalésca y carece de los tópicos con los que suele asociarse dulcemente la maternidad. Por el contrario, mata a sangre fría a un bebé recién nacido y abandona a sus seis hijos sin miramientos.

El terror en las ficciones de Cristina Sánchez-Andrade conlleva siempre una fuerte crítica social y machista, revelando las miserables condiciones de vida sobre todo de las mujeres en el campo gallego.

Liliana Blum: “El diablillo de la balsa”, en *Tristeza de los cítricos* (2019)

Como en otros relatos de este volumen de Liliana Blum (ver cap. 4, 4.5), la protagonista es otra vez una mujer gordita y soltera de unos cuarenta años; a diferencia de las demás, ella misma narra a nivel extradiegético. Reconoce la oportunidad de su vida cuando descubre en un diario la foto de varios cubanos que llegaron por mala suerte en una balsa a Tamaulipas, en México, en vez de a Estados Unidos. Ahora están encarcelados y la mujer decide rescatar a uno de ellos, al más guapo, porque sabe que no tienen ninguna chance: encerrados como presos y maltratados, las autoridades mexicanas los van a deportar a Cuba, donde encontrarán la muerte. Entonces ella chantajea a un guardia para conocer al guapo y joven náufrago, al que considera desde el principio como suyo: “Allí estaba *mi* cubano” (131), y cuando le dice simplemente que vino para hablar con él, que se llama Leober, “él se rio, pero sin alegría”, y parece entender sus verdaderos propósitos camuflados de amor cristiano cuando ella le explica que no puede ayudar a todos, pero a él sí. Ella elabora un plan con un abogado: se casará con el cubano, y se convence a sí misma de que sería “regalarle la posibilidad de una vida nueva. No sería comprarlo, sino ayudarlo. Hacernos bien el uno al otro” (134) –pero no considera que él no tiene ninguna alternativa, que no podría acceder libremente a su propuesta–. El cubano finge interés en su persona. Ella cuenta que siempre fue “la niña de papá”, que con cuarenta años se sentaba todavía “en sus piernas” y que se “colgaba de su cuello” (135). El complejo con el padre era tan fuerte que nunca se enamoró de nadie: “Nunca pude considerar a nadie más que no fuera papá” (135). Pero el padre murió hace rato, después falleció su madre, a

la que despreciaba. Y cuando salió la foto de los naufragos en el diario “decidí tomar esta oportunidad que Dios me puso esa mañana” (136). Pero luego narra: “No le dije esto, claro. No estoy loca ni soy tonta” (136). El minirrelato sobre su infancia es entonces un recuerdo que transmite al narratario extradiegético, pero no al narratario intradiegético, que es el cubano, al que presenta una versión embellecida: “Le conté que fui la hija única que tuvo que cuidar a sus dos padres hasta sus respectivas, lentas y complicadas muertes [...] Que yo había defendido mi virtud hasta el final, guardándome para el hombre adecuado” (136). El cubano le cuenta que era pintor y taxista, pero “en realidad hacía de todo, dijo. *De todo*. Que el hambre y la necesidad le cambian a uno los valores, hasta los que uno creía más arraigados” (136, mi subrayado), con lo que cabe pensar que este joven guapo se prostituía, como muchos otros jóvenes cubanos en la realidad extraliteraria. Esto encaja con el hecho de que sabe perfectamente cómo tratarla: la embelesa tomándole sus manos entre las suyas, la besa en el cuello con “labios tibios y húmedos” y pasa sus ojos verdes sobre su “cuerpo, que se sentía resbaloso como un molusco” (137). Le hace halagos y ella lo visita todos los días, gastando sus ahorros en las coimas del guardia y los honorarios del abogado. Se enamora cada día más de Leober y es tan ingenua de pensar que se trata de un sentimiento correspondido. El asunto se complica porque “la Embajada de Cuba peleaba con garras y dientes por tener de regreso a los prófugos y poder darles su merecido castigo” (139). Cuando el guardia le organiza un *tête-à-tête* con Leober para el lunes, ella no cabe en sí, se lava los dientes dos veces, se pone ropa de encaje, lleva una bolsa para dormir, vino y canapés, y toma un taxi. Cuando llega, el guardia le dice que se escaparon todos¹⁰⁷ y ella reconoce finalmente la realidad, pero el desengaño la lleva nuevamente a un falso sentimiento de superioridad y desprecio: “Leober podía contactarme si quisiera y no lo hizo; pero jamás esperaría algo distinto de un diablillo de balsa cualquiera” (143).

El terror reside en esta mezcla peculiar entre la egoísta mercantilización sexual de un preso cubano amenazado por la muerte y la romantización abyecta de esta situación de dependencia por parte de una mujer que practica la *mauvaise foi*. En este sentido el relato termina con un final de

107. Juguetonamente, la narradora añade en una nota a pie que los diarios nacionales publicaron este hecho el 9 de junio de 2012. “Solo que la fuga ocurrió en Acayucan, Veracruz. Como en el cuento de «Emma Zunz», de Borges, solo es falso el lugar, las circunstancias, el día, el número de migrantes, y algunos nombres. Los cubanos, todos, son reales” (143).

justicia poética. La *mauvaise foi* aparece asimismo en el siguiente relato de María Alicia Favot.

Agustina Bazterrica: “Tierra”,
en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020)

“Tierra” está transferida, como “Las cajas de Unamuno” (ver cap. 4, 1), en una narración simultánea; esta vez el narrador autointradigético es una niña que se encuentra sola en la tierra de la tumba de su padre, en un cementerio muy alejado de su pueblo, porque su madre la había abandonado ahí. La niña se acuerda cómo su padre la había violado continuamente. En vez de ayudarla, su madre se distanciaba de ella: “Mamá dejó de mirarme” (81), luego dejó de hablarle. Una vez escuchó una conversación entre su madre y una vecina, en la que la madre confirmaba haberlos visto a su marido y a su hija sin ser vista por ellos. Cuando la vecina le advirtió que “va a ser cada vez peor” y que tiene que denunciarlo, la madre contestó solamente “me mata”, y lloró (82). Para estar nuevamente cerca de su madre, para que dejara de llorar, la niña hizo lo que hizo, que fue matar a su padre, poniéndole un veneno para bichos en un vaso de vino. Cuando la madre lo encontró muerto, le dijo a ella: “Callate, mocosa de mierda. Esto es tu culpa. Me mataste a mi marido” (86), y encima la recriminó: “[A]hora es este. Mañana puede ser otro” (86), como si realmente la culpa fuera de la hija, a quien considera peligrosa. Por esta razón la lleva lejos, y la chica se mete más y más en la tierra húmeda, concluyendo “cada vez estoy más cerca de papá” (86). Este final abierto insinúa que la niña, que se entierra paulatinamente, morirá en la tumba de su padre. La conducta despiadada y cruel de la madre es casi peor que el incesto que el padre cometió con su hija desamparada, cuya mente confusa se presenta de un modo tan extraordinario que despierta la empatía del lector.

María Alicia Favot: “Cacería”, en *Nada que nos ilumine* (2023)

El último cuento en el primer volumen de relatos de María Alicia Favot (Bahía Blanca, 1957) trata de una compra de niños. La narradora autoextradigética está exasperada porque no se cumple su deseo de tener un hijo con su marido Diego. Después de varios años de intentarlo en vano, acuden a unos médicos especializados que tampoco pueden ayudarlos. Después de dos años deciden adoptar a un niño y se dirigen

a un abogado que les propone una adquisición ilegal por una suma exorbitante que no podrían pagar. Finalmente deciden buscar comprar ellos mismos a un bebé en la provincia pobre de Misiones, región especialmente recomendada por la suegra porque ahí se consiguen chicos rubios. Obtienen por el mismo abogado instrucciones sobre cómo proceder y se dirigen en coche al pueblo que les indicó. Averiguando por ahí obtienen después de unos días una oferta. Se dirigen a una choza oscura y maloliente donde una mujer yace en un camastro dándole el pecho a un bebé; además están ahí dos niñas y un chico de unos dos o tres años. Como si se tratara de cachorros, la mujer pregunta: “-¿Cuántos quiere?” (113) –y a partir de ese momento, la protagonista se pone igual de despiadada y calculadora. Sin averiguar ni el sexo del bebé ni el nombre del chico, compra a ambos por 3.000 dólares, y con alivio se entera de que ninguno de los dos está anotado en el Registro Civil. La mujer y su marido se llevan apresuradamente a sus presas al coche. En la ruta el marido atropella casi un ciervito, explicando que “se habrá perdido o la madre lo habrá abandonado” (116), a lo que ella contesta: “-Los animales no abandonan a sus crías” (116), con lo que la venta de los hijos resulta incluso más salvaje. Como ya les pertenecen, ella decide darles nombres –en vez de preguntarle al chico cómo se llama–, y su marido consiente que ella los elija. El cuento apunta a una práctica atroz que existe en la realidad extraliteraria y que es horrible, pero lo que más choca es la falta de sentimiento maternal de la protagonista cuando ha obtenido finalmente lo que tanto procuraba. Solo cuando el chico llora angustiado se da cuenta de que debe ocuparse de él: “Tenía que consolarlo, hacerlo sentir en confianza” (116). Cuando llama a su suegra para pedirle comprar dos mudas y percibe el estupor de su interlocutora, se ríe ufana: “-Ya vas a tener tiempo de felicitarme” (115).

4.4. Abuso y deseo de menores

Patricio Pron: “Exploradores del abismo”, en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2010)

El cuento del autor argentino Patricio Pron (Rosario, 1975), residente en Madrid, es una suerte de *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), pero carece del componente religioso: trata de una pareja de alemanes que pasan sus vacaciones en una playa en el Mediterráneo, en España, donde los llega a conocer el narrador homodiegético. Cuando está en

la casa de ellos, el marido le cuenta al narrador la historia de la gran cicatriz que cruza el vientre de la mujer: Cuando estuvieron años atrás en un camping, se pelearon una noche y ella, borracha, se metió en una caravana vecina “y se tiró a su ocupante” (207). Cuando volvió, “follamos como nunca lo habíamos hecho”, así que estas escapadas se volvieron no solo rutina nocturna, sino que el número de los hombres con los que tenía sexo aumentaba más y más, hasta llegar a la cifra inverosímil de “cuarenta o cincuenta tíos por noche” (208). Cuanto más herida, chorreando de semen y sangre, más la desea él. Hasta que una noche un borracho se pone violento y la acuchilla. Desde entonces no tienen más sexo, pero ella le cuenta cualquier aventura que tiene con todo lujo de detalle, lo que le duele y excita al mismo tiempo.¹⁰⁸

Mientras el título del cuento se refiere metafóricamente a esta historia sórdida, adquiere después además una significación literal: en la despedida, la mujer le regala al narrador un libro para niños escrito por Martin, su marido, quien lleva el título *Abgrundsforscher*, o sea, “Exploradores del abismo” (212). El relato termina así: “En *Die deutsche Kinderliteratur zwischen 1950 und 2000* [«La literatura infantil alemana entre 1950 y 2000»], Wilhelm Rabenvögel lo califica de «filofascista» y agrega que su autor, «Martin Schäckern, se suicidó el 14 de abril de 1999 en su piso de Osnabrück, a los treinta y dos años de edad» (212). Ahora bien: si esta información de Rabenvögel no se hubiera encontrado en un epitexto, sino en el peritexto, o sea en el epílogo o en el prólogo del libro de Martin, se trataría de un cuento fantástico porque significaría que Martin ya no estaba vivo en el momento en el cual el narrador recibió su libro. Otra posibilidad para convertir el relato en fantástico sería situar el encuentro de los tres en la playa en una fecha posterior a 2000.

Aurora Venturini: “El marido de mi madrastra”, en *El marido de mi madrastra* (2012)

Aunque poco conocida, Aurora Venturini (La Plata, 1922-Buenos Aires, 2015) es todo un personaje: “Era peronista, amiga de Evita, había estado exiliada en París luego del golpe de 1955” (Enriquez 2021: 9). Ganó en 2007 el premio Nueva Novela organizado por *Página 12* por la novela *Las primas* (ver cap. 4, 4.5). Cinco años más tarde, con noventa

108. De modo parecido, en *Breaking the Waves*, el marido mutilado e impotente le pide a su mujer que se acueste con otros hombres y se lo cuente después.

y un año, publicó los cuentos que se encuentran en la primera parte del libro *El marido de mi madrastra*. En adelante presento brevemente el cuento homónimo que relata un caso horrendo de violación infantil repetida por el padrastro. La narradora autointradiegética Máxima Bellini es la víctima. Desde la primera frase siembra dudas sobre su origen: “No estoy segura del lugar de mi nacimiento [...] siempre advertí que mentían” (65). Vive en los años 30 en La Plata, en un caserón húmedo, con ratoneras; sus padrastros soeces no la alimentan bien y nunca la tratan cariñosamente. Ella misma se considera bipolar, oscilando entre “extensas amarguras y tan extremas penas, como así también tan espectaculares euforias” (67). Recuerda vagamente que vivió su primera infancia de modo feliz con una familia de gitanos¹⁰⁹ en el Tigre. Cuando nació su hermana, los padastros le dieron el mismo nombre y una abuela le dijo: “Vos sos fea, la nena nueva es linda y es hija” (69). Poco después –Máxima tenía entonces cinco años–, su padrastro la acometió por primera vez sexualmente: “[M]e atrapó y obligó a poner con violencia mi cara entre sus piernas, donde advertí que se movía un gusano [...] Tremulé en pánico cuando el marido de mi mamá quería que yo hiciera con su gusano lo que hacía con el pirulín rojo de don Lino”. Su madrastra le gritó: “No te hagas la inocente... Puerca, a vos te gusta” (72). A partir de ahí, su “existencia fue un suplicio erótico” (73). El padrastro es un criminal que “había acribillado a un estudiante cuando trabajaba de pesquisa en la policía” (75) y vende en la actualidad rifas. Por orden de la madrastra la violó por primera vez cuando Máxima tenía seis años. A lo largo de su relato terapéutico –“no me gusta escribir estas desgracias, pero en cierto modo descargo mi subconsciente atosigado y advierto mejoría hepática” (76)– señala la complicidad pasiva de la policía y de los médicos. Sus padrastros, en cambio, la amenazaron: “Si llegaba a confesarme [...] me arrancarían los dientes” (87) con una tenaza. No obstante, ella parece sufrir del síndrome de Estocolmo:

Y yo sabía que aunque me hubiera confesado, le diría al cura, si me lo preguntara, que mis padres eran muy buenos, porque en mi cabeza golpeada, arrasada y tironeada de los cabellos, en ocasiones muy peligrosas me advertía aliada de ambos monstruos, y a los actos sexuales, indecentes y cruentos (87).

109. En los años 30, en los que se sitúa la trama, esta designación no fue considerada políticamente incorrecta y se usa sin comillas y sin racismo en el cuento y en mi análisis.

El abuso constante hace disminuir su voluntad y su capacidad intelectual, y se infecta de la sífilis. Cuando unos gitanos acampan cerca de la casa, llega a conocer a un chico “de la raza calé”, quien le dice: “Vente con nosotros, tú eres de los nuestros” (92) y la lleva a una carpa grande, donde la jefa le propone comprarla a su madrastra. Al día siguiente llega la madre del padrastro y le aclara a Máxima el misterio de su origen sin miramientos: “Usted debiera irse con los gitanos porque ni es hija de mi hijo ni de la mujer de mi hijo; usted fue prestada para dar lástima” (94), porque en ese tiempo el padrastro estaba encarcelado y su mujer suplicaba con la chica pequeña por su libertad. Ahora sí Máxima logra reaccionar. Se dirige al campamento y les cuenta todo a los gitanos; acto seguido, afilan tres palas y después preparan la partida en las carretas. Máxima, el chico y otro gitano toman en la noche las palas con las que decapitan a los padrastrós y a la hermanastra.

Como si este acto de autojusticia cruel¹¹⁰ no fuera suficiente, el cuento termina con un hecho insólito que parece ser fantástico: los tres gitanos llevan las cabezas a una tumba y luego vuelven para enterrar los cadáveres. Pero el del padrastro desapareció: “Todos oímos una horrible carcajada y vimos un refucilo rojo con garras que agarró a aquella bazofia y se la fue llevando hacia abajo” (96). Esta intervención sobrenatural es poco convincente ya que disminuye la carga siniestra y desgarradora del relato de Máxima. De ahí que lo interprete como metáfora de su trauma: el monstruo del padrastro no ha sido destruido completamente, puesto que “la bazofia movía los brazos y las piernas” (96) y no se deja enterrar.

En una suerte de nota epilógica, la autora aclara cómo fue que una gitana como Máxima, de la que habla en tercera persona, conociese a un editor famoso que publicó aparentemente este texto: “[F]ue en la ciudad de Buenos Aires, vendiendo, que advirtió que un señor muy bien puesto la miraba”, y colorín colorado... Ahora bien, Enríquez (2012) explica que este relato es una “(leve) ficcionalización de un caso que [Venturini] trató como psicóloga en la Dirección de Minoridad de La Plata, donde trabajó desde 1948”, y que la paciente se suicidó después de un par de años. Según Venturini, el final era fantástico porque la quiso salvar (citada por Enríquez 2012).

110. En cuanto a la hermanastra no es tan justo, puesto que, a pesar de ser la hija natural, siempre preferida, es en el fondo inocente.

Federico Falco: “Silvi y la noche oscura”,
en *Un cementerio perfecto* (2016)

“Silvi y la noche oscura” es el único cuento de terror del volumen *Un cementerio perfecto* de Federico Falco (Buenos Aires, 1977). Trata de una chica de dieciséis años que vive en un pueblo aburrido y se enamora de Steve, uno de dos mormones que llegaron al pueblo para hacer propaganda religiosa. Steve es un chico rubio, guapo, de ojos celestes, que huele siempre a Axe verde. Entonces Silvi ya no quiere acompañar a su madre en los actos de extremaunción y se encierra en su cuarto, pensando en Steve sin decírselo a nadie. Su madre se lo cuenta al viejo párroco, quien le dice que “Silvi está pasando la noche oscura” (36) y que tiene que atravesarla sola. Un día Silvi se anima a invitar a los dos mormones a un desayuno, y cuando los va a buscar a la hora convenida al departamento que alquilaron tardan en abrir. El narrador insinúa que los dos tienen una relación homosexual, sin que Silvi lo captara: comparten una cama de una plaza con una almohada (57) y, cuando cierran la puerta para cambiarse, “Silvi advirtió la oleada de aire tufoso que había surgido del departamento. Era un olor parecido al del sudor pero más intenso, y mezclado con restos de sueño, de saliva seca, de sábanas sucias, y algo más dulce, manzanas viejas, o cereal rancio o una porción de torta olvidada en la heladera” (58). En el desayuno Silvi habla a solas con Steve, declarándosele, pero él la rechaza y le dice que se va del pueblo. Desengañada, ella pasa algunos días encerrada en su cuarto, luego se viste y se maquilla, se pone zapatos de taco alto de su madre y escapa por la ventana a la hora de la siesta. Se dirige a un bar en la costanera y le sonrío al primer hombre que la mira, un cincuentón feo al que le dice sin rodeos “Soy virgen [...] y quiero tener sexo”. El hombre concede y se la lleva a un hotel barato en la ruta, donde la penetra fuertemente desde atrás. Este final hace recordar el cuento “Emma Zunz”, de Borges, pero aquí la entrega sexual es solamente una venganza desamparada y horrorosa de una púber rechazada por su primer amor, sin que el hombre se enterara ni siquiera de ello.

Liliana Blum: *El monstruo pentápodo* (2014)

Lo particular de esta novela perturbadora, aterradora, que trata de un pedófilo asesino y su cómplice, una enana treintañera perdidamente enamorada de él, es la presentación de los puntos de vista de ambos.

Los capítulos sobre Raymundo, que trabaja como ingeniero civil, llevan títulos y son contados por un narrador heteroextradiegético personal. Cada uno de los capítulos de él está encabezado por un epígrafe que contiene una cita de libros factuales y ficcionales que tratan de abusadores incestuosos. El caso de Josef Fritzl es auténtico y altamente mediatizado. Fritzl abusó sexualmente de su hija, a quien mantuvo encerrada en un sótano durante veinticuatro años y tuvo siete hijos/nietos con ella. Dos epígrafes citan el libro sobre este caso de John Glatt (126 y 173); en el segundo, Fritzl habla sobre su “reino” al que nadie más que él pudo acudir, refiriéndose al sótano donde mantuvo cautiva a su hija (173). La diferencia con respecto a la novela de Blum radica en el hecho de que la esposa de Fritzl pensaba que su hija había desaparecido, mientras que la pareja de Raymundo no está solamente enterada de la presencia de la niña en el sótano, sino que ayuda a Raymundo a limpiarla, alimentarla y consolarla de vez en cuando. Otra diferencia es que Raymundo no tiene ningún parentesco con su víctima,¹¹¹ lo que suele ser el caso más frecuente según las estadísticas.

La novela arranca con una cita de *Lolita*, de donde proviene el título: “Yo era un monstruo pentápodo, pero te quería” (Vladimir Nabokov). La cita aparece al final de la novela de Nabokov. “Pentapod monster”, como reza el original inglés, la quinta pata del monstruo, se refiere al pene,¹¹² pero Francisco Martínez Bouzas (2017) advierte que el protagonista de Blum, “Raymundo Betancourt, supera con creces el sórdido enloquecimiento del obsesivo amante de la ninfa de doce años de Nabokov”. Otro epígrafe de *Lolita* aparece hacia el final (201): se trata de un discurso de su protagonista, Humbert Humbert, hablando sobre la diferencia entre violadores y pederastas.¹¹³ Otra diferencia elemental es que las niñas deseadas por Raymundo tienen tan solo entre cinco y nueve años, y que son por consiguiente absolutamente indefensas. Raymundo planifica meticulosamente el secuestro de “Ella”, una chica de cinco años, con la que se había topado en una piscina. No obstante, Raymundo había tenido su

111. Al igual que en los casos de la cautiva austriaca Natascha Kampusch y del secuestrador y capturador belga Marc Dutroux, pero estos casos no se citan en la novela de Blum.

112. “The fact that [Humbert] is mentioning unmentionable matters is affirmed in the phallic reference to his «foot of engorged brawn», a reference that is furthered by Humbert’s sexualized description of himself as a «pentapod [that is, «five-limbed»] monster’ on the following page (284)” (Wepler 2011).

113. A diferencia del discurso autodiegético predominante en el intertexto *Lolita*, es llamativo que Raymundo carece de voz propia.

primera experiencia sexual en su entorno familiar, con su propia hermana menor cuando era niña. La apariencia de Raymundo es inofensiva y su imagen pública, impecable, porque hace donaciones generosas que dejan su nombre en placas en lugares públicos. “Por afuera [Raymundo es] la antítesis de [un] monstruo, pero monstruo al fin y al cabo disfrazado con piel de cordero” (Martínez Bouzas 2017). En la intimidad del sótano revela su verdadero ser. Liliana Blum (2017) contó en una entrevista que ciertas páginas que releyó en la revisión de esta novela antes de entregarla a la imprenta le causaron asco de sí misma.¹¹⁴ Ura A. Arcos (2021) concretiza cómo se transmiten estas escenas:

Los episodios, crudos y terribles, son narrados con lujo de detalle y, quizá lo más perturbador, desde la psique de él. De Raymundo. Eso significa que, cuando te enfrentas a las escenas de violación, no estás protegido por el velo que levanta la distancia de un observador. Quedas totalmente indefenso ante los pensamientos e incluso el placer que experimenta. Estás totalmente sumergido en su mente.

Pero Aguirre Arcos no acierta narratológicamente, porque hay un filtro, es decir un narrador heteroextradieético, que transmite en focalización interna y cita a veces en discurso directo libre lo que siente y piensa Raymundo:

La sangre fluyendo por la aorta infantil palpitaba contra sus dedos [discurso narrativizado]. La tibieza de la vida [discurso directo libre]. Literalmente en sus manos [discurso narrativizado].

Con la otra mano movió las piernas desnudas de Cinthia hasta dejarlas en un ángulo de cuarenta y cinco grados. Notó cómo los vellitos de su espalda se erguían [discurso directo libre]. El miedo se parece tanto a la excitación. Para fines prácticos es lo mismo [discurso directo regido], pensó antes de untar lubricante entre los pliegues de la vulva y penetrarla despacio [discurso narrativizado]. (248)

Los capítulos alternan con cartas de su cómplice Aimée, dirigidas a Raymundo en la cárcel, y fragmentos de su diario, escrito durante dos

114. Entrevista a Liliana Blum en Sin Embargo al aire. <https://www.youtube.com/watch?v=dwRoP01B8Vw> (1-7-2023).

años en los que Raymundo estuvo encarcelado en otro lugar. La estructura temporal se desdobra debido a esta composición: mientras que la historia de Raymundo se presenta cronológicamente desde que conoce a la niña, Cinthia, con analepsis hacia episodios incestuosos de su infancia y el secuestro de la primera niña que mató cuando ya no le servía, Aimée reflexiona retrospectivamente en el tiempo del presente sobre el pasado con él hasta llegar a su liberación de la cárcel dos años más tarde de haberlo delatado.

Parece que, debido a su enanismo, estaba más dispuesta que otras mujeres a aceptar malos tratos, engañarse y abandonarse a sí misma, puesto que se dedicó exclusivamente a la niña secuestrada: “Me aislé del mundo y terminé recluida en la casa [...] Y como en uno de esos casos del síndrome de Estocolmo, que me explicó la psicóloga el otro día, ahora sé que yo estaba perdidamente enamorada de mi secuestrador” (143). Ella sabía lo que hacía, pero se volvió impasible: “[É]l violaba a la niña y yo no sentía miedo, ni asco, ni compasión. Mi punto de vista era frío, sin emociones. Si acaso tenía cierta curiosidad, pero nada más” (168). Pero después de varios meses se dio cuenta de que la chica secuestrada y abusada corría peligro de muerte cuando creciera y perdiera el encanto para Raymundo. Aimée, por su parte, estaba embarazada, pero no se lo dijo a Raymundo, temiendo que hiciera lo mismo con su propia hija. Además, se topó por casualidad con la madre de Cinthia, que se echaba la culpa por no haberla cuidado mejor. Estuvo completamente demacrada, enflaquecida, deshigienizada, y Aimée quedó fuertemente impactada. Curiosamente, es el narrador quien relata estos sentimientos, es decir que tiene también una focalización interna en Aimée (y, poco más adelante, también en la madre de Cinthia, cfr. 215 ss.):

Vino a su mente la expresión de tristeza absoluta que deformaba el rostro de la mamá de Cinthia el día que se la topó en la calle [...] Pensar que ella tenía la información para terminar con el sufrimiento de aquella mujer y también de la niña. Porque sufría. Y mucho. (191)

Hay, sin embargo, muy pocas focalizaciones internas en Cinthia, que se convierte así también narrativamente en objeto. Hacia el final, un muy breve capítulo forma una excepción. El mismo narrador aclara que “en los años siguientes, Cinthia recordaría muy poco, casi nada en realidad”

(227), para revelar unas líneas más adelante contradictoriamente recuerdos y percepciones bastante precisos de ella:

Ella tratando de respirar bajo aquel peso para no morir, decidiendo concentrarse en el dolor de la asfixia y no en el que la desagarraba entre las piernas.

El aliento de él sobre el oído de Cinthia, el olor de su sudor, la voz ronca, sus palabras sucias [...] La piel enrojecida, los moretones, la garganta cerrada de tanto llorar, de gritar hacia dentro, el deshacerse como si estuviera hecha de arena cada vez que la puerta se abría y era él [...] Ese puño cerrándose sobre su cabello y azotando la cara de Cinthia contra el suelo. A menos que lo dijera. Dime que me amas. Di que quieres estar conmigo. Dime gracias por cuidarme. (227 s.)

Estas palabras de Raymundo –reproducidas en las últimas tres frases citadas en discurso directo libre– revelan sus fantasías de poder y su locura. En otro episodio le hace incluso firmar un contrato de esclavitud sexual que convierte a la niña de cinco años en su objeto de deseo sin voluntad ninguna: “En caso de incurrir en algún acto de desobediencia, estoy consciente de que el castigo podría ser la muerte, no sin antes ser sometida a la tortura que mi amo considere meritoria” (250).

Aimée, por otro lado, se dio paulatinamente cuenta de que servía solo como instrumento para Raymundo, que él no la amaba en absoluto, y que ella sufría de celos cuando él estaba a solas con Cinthia en el sótano, porque cuando volvía “traía en la cara una sonrisa estúpida, el gesto especial que tienen todos los hombres después del sexo” (139).¹¹⁵ De ahí que el “monstruo” del título se refiere también a Aimée, cuya acondroplasia refuerza esta hipótesis.¹¹⁶ Se redime por su denuncia de Raymundo; no obstante, en la cárcel aprende mucho sobre sí misma, no solo a través de una psicóloga, sino sobre todo mediante la escritura de las cartas que redacta continuamente a Raymundo sin recibir nunca una respuesta.

115. Puesto que Raymundo es el primer y único amante de Aimée, trasluce en esta frase la voz irónica del autor implícito.

116. En la obra narrativa de Liliana Blum aparecen varios personajes femeninos con defectos: en *Pandora*, la protagonista es una mujer inmensamente gorda (cfr. cap. 4, 4.5), y en *Cara de Liebre* (cfr. cap. 4, 4.6) la mujer tiene este apodo por un labio leporino.

Liliana Blum: “Luz de mi vida, fuego de mis entrañas”,
en *Tristeza de los cítricos* (2019)

El narrador heterointradiegético enfoca a Ana, una adolescente de trece años que vio por última vez a su padre “cuando lo sacaron esposado de la casa” (29) ocho años atrás. En el presente narrativo se lleva una gran sorpresa cuando lo reconoce esperándola delante del colegio de monjas. Ella lo ama y lo adora, “se cuelga de su cuello y lo besa [...] es guapo, como lo recuerda” (31). No hablan, el padre la lleva en motocicleta a un restaurante de cadena. En una breve analepsis, el narrador inserta una alusión que el narratario no puede descifrar todavía con precisión.¹¹⁷ “Su madre, que no se cansaba de recordarle las razones vergonzantes por las que su exmarido había sido arrestado [...] El hombre que ella conocía no era ese de quien hablaban los demás” (32). Huérfana de padre, Ana buscaba siempre el reconocimiento de otros hombres, de tíos y padres de amigas, y ahora, en el almuerzo, se siente complacida y absorta por la atención de su padre. Cuando este le pregunta por su madre, ella se calla. La detesta, “odia todo lo relacionado con esta mujer: desde el tono de su voz [...] hasta la vivacidad de sus gestos” (33). La atracción que siente por su padre y el rechazo hacia su madre apuntan claramente al complejo de Electra. Cree que las acusaciones contra su padre fueron “inventos malintencionados” (36). Finalmente, admite que la madre tiene a veces amantes, pero ningún nuevo amor. Después de la comida, el padre la sube nuevamente en la motocicleta sin decirle adónde van. La lleva a un motel, donde la invita a sentarse con él en la cama y le pide perdón. Ella no quiere que se avergüence, pero él insiste: “[H]ay demasiadas cosas de hecho –dice poniendo su brazo en la espalda de su hija, atrayéndola hacia él–. Te dejé sola por mucho tiempo” (35). El lector implícito empieza a temer; todo apunta al abuso anterior y a uno que sigue seguramente ahora en este motel destartado en las afueras de la ciudad. Por eso es consecuente que “la mano de su padre se posa en su pierna desnuda, pues la falda del uniforme se le ha subido” (36), pero cuando la acaricia despierta el deseo en ella: “Ana siente que todo su cuerpo está encendido” (36). La alusión se vuelve concreta cuando Ana recuerda que después de la ida de su padre, “esas dos palabras, sexo y el nombre de su padre, se ha[bían] convertido en sinónimos” (37). Pero ella no lo entiende, sigue creyendo que se trata de mentiras de su madre, y

117. El lector implícito habrá reconocido en el título del relato la cita de *Lolita*, de Nabokov: “Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía” (*Lolita*, 81).

su padre tampoco se lo aclara: “Te lo podría explicar, Ana [...] pero por tu extrema juventud y por mi edad tan avanzada no lo vas a entender” (37), y le hace cosquillas que la hacen gritar de felicidad. Ella “termina en horcajadas arriba de su padre” (37), y entonces se produce otro giro, el padre corresponde a su deseo, excitado él mismo: “Ana siente es[e] cilindro turgente y tibio debajo de sus propias nalgas”, y ella “se frota contra los pantalones de él” y se mueve “en un ligero vaivén” (38). Hasta que deja de moverse y “su padre abre los ojos y pretende no darse cuenta de nada” (38). La situación erótica se ha puesto incómoda no solo para los personajes, sino asimismo para el lector. El padre no habla más y la lleva de regreso a su casa. En el trayecto ella siente que no puede “acercarse a él: hay algo invisible entre ellos” (38 s.). La deja en la puerta y sale sin despedirse. Queda entonces abierto qué había pasado realmente ocho años atrás. Puede ser que todo fueron patrañas de la madre, como cree Ana, pero eso no explica por qué el padre la llevó ahora a un motel, acariciándola en la cama, por qué no le da explicaciones y por qué le pide perdón. Por otro lado, es notable que la chica lo incita sexualmente a él, con lo que lo convierte en un ser pasivo que se deja hacer por cierto tiempo, pero que recula y se distancia cuando ella termina de moverse sobre él. Tal vez sea este cambio de papeles lo que finalmente la salvó: ya no es una chica muy chica, sino una adolescente con vello y pechos (36) y con ello más cerca de una mujer que de una nena. Lo horrible del cuento reside en esta ambigüedad e indeterminación tanto con respecto a la relación de antaño como a lo que pasa en el motel, que imposibilita distinguir netamente entre víctima y victimario.

Claudia Aboaf: “Como el agua del pez”, en *Somos sobrevivientes* (2021)

Este relato de Claudia Aboaf (Buenos Aires, 1960), que apareció en una antología de crónicas de abuso sexual en la infancia, se sitúa dentro de la literatura testimonial, extraficcional. La narradora heterodiegética no revela su nombre, pero es de suponer que es idéntica con la autora real. En el relato se encuentra el 17 de marzo de 2020 en Buenos Aires con Silvia, una médica, quien le cuenta primero en una larga analepsis su infancia con un padre que la golpeaba y una madre que lloriqueaba sin intervenir. En la dictadura, su padre tomó partido por la junta militar. Cuando lo internaron por un problema de salud, su sustituto en la gerencia de una inmobiliaria tocó a Silvia, que tenía entonces diez años, y cuando se lo contó más tarde a su padre, este defendió incluso a este

hombre: “Seguro que estaba jugando” (22). Este caso de *male bonding* se repetirá más adelante de forma más chocante todavía y funciona como *mise en abyme* anticipativa.

En 1996, Silvia conoció a D., un santiagueño que había sido encarcelado y torturado durante y después de la última dictadura, y se enamoró de él porque “era su Sandokán: luchó contra el imperialismo, alzó las armas en contra de los militares. Aguantó la tortura. Dar la vida por el otro, no venderse” (28). Silvia compró un campo cerca de La Plata. A pesar de haberle reventado un testículo en la tortura, D. engendró una hija con Silvia. Pero con el tiempo D., que trabajaba solo medio tiempo en una fábrica, cambió, la criticó, se distanció, mientras que ella, siendo médico con guardias, trabajaba mucho para poder mantener la familia. Entonces D. trajo a casa a una amante, viuda de un desaparecido del que D. había sido compañero. El héroe idealizado se desmoronó. Silvia pidió el divorcio y D. “juraba en las audiencias que no tenía dónde quedarse y en la casa amenazaba con matarla” (29). Silvia reconoció “que lo político tapa muchas cosas” (29), con lo que el autor implícito anticipa algo que denuncia más adelante. Silvia dividió el campo de su casa con un alambrado y D. se mudó después de mucho tiempo al otro lado, a un galpón. La hija, Jazmín, cruzaba el terreno en ambos sentidos y D. la manipulaba cuando pasaba los fines de semana con él. Pero como Jazmín sufría pesadillas o insomnios, Silvia se fue a un juzgado donde le advirtieron a D. que la chica no debería dormir con él en la misma cama, al lado de la amante. Una noche, la madre de Silvia la esperó en la noche, contándole que D. le había traído a Jazmín que “se ahogaba, lloraba, temblaba, los ojos llenos de terror” (31). Silvia acudió a otra psicóloga, fuera de la zona, que no solo no le ayudó, sino que se solidarizó asimismo con D.: “[M]e dijo que no le hablara en contra del padre, que ese era el padre con el que la nena transitaría su sexualidad hasta la adultez” (32).

Luego se produce una peripecia sorprendente: cuando Silvia visitó a su padre agonizando en un hospital, se topó allí con R., “la hija de la anterior pareja de D.” (33), quien le cuenta que D. la había abusado por dos años, que todo empezó cuando ella tenía once años. Veinte años más tarde, en 2009, R. se lo confesó a Silvia para que eso no volviera a repetirse con la propia hija de D. y de Silvia –que estaba en ese momento a punto de cumplir once años–. R. denunció a D. y explicó que no lo había hecho antes “para no destruir a mi mamá, sabés que se enamoraron cuando ella asistía a los presos políticos en la cárcel” (33). El desencantamiento del exdesaparecido idealizado no podría ser mayor: traicionó a su esposa

y a su amante, abusó de la hija de la última y estuvo a punto de hacer lo mismo con su propia hija, con quien había imitado ya a los seis años prácticas de tortura (29).

No obstante, hay algo más: Poco después de la denuncia, D. se juntó con “sus excompañeros [que] estaban en el poder” (35) –una referencia a uno de los logros del peronismo de los Kirchner, que habían anulado las leyes de impunidad y reiniciado los juicios por crímenes de lesa humanidad– “y les pidió que usaran todo el poder para que no se corriera la voz” (35). Y lo hicieron con tanta eficacia que la Justicia obligó a Silvia a devolverle la hija a su exmarido, echándole en cara, además: “Hay que tener cuidado con que D. no se sienta perseguido por sus antecedentes, es un exdesaparecido” (35). La narradora explica el trasfondo jurídico de esta decisión: “[E]l *backlash*, la ola en contra de las denuncias de abuso que se había iniciado en los 90” (36), hizo que los delitos de abuso sexual fueron prescriptibles. Silvia se dirigió en una carta a la presidenta, pidiéndole ayuda arguyendo que se trata de “un problema de Estado. D. está usando su condición de ex preso [sic] político para victimizarse. En la conducta perversa no hay clases sociales ni ideas políticas. Es fundamental cambiar la ley” (37). El texto no indica ninguna reacción por parte de Cristina Fernández de Kirchner, por lo que es de suponer que ignoró este pedido o que no lo recibió siquiera. Pero Silvia no se resignó. Fundó con su hija y con otro hombre abusado una ONG y ocho años más tarde volvió incluso con los dos a su casa de campo que había tenido que abandonar para escapar del marido violento.

Es interesante ver cómo el terror de índole humana y sexual se combina en este relato testimonial con la denuncia de una política peronista que tenía las mejores intenciones, pero que cometía errores garrafales, engegucida por la ideología.

Los textos literarios que se analizan en el siguiente apartado tratan de monstruos con otras patologías.

4.5. *Monstruos: retrasos y perturbaciones mentales*

Aurora Venturini: *Las primas* (2007)

Aurora Venturini obtuvo con ochenta y cinco años, en 2007, el premio Nueva Novela del diario *Página 12* por *Las primas* que, según su autora, es una novela autobiográfica (Enríquez 2021: 10). No se puede verificar, pero es difícil imaginar que este monólogo de Yuna, una chica con fuertes

problemas cognitivos, tenga que ver con la familia de Venturini o con ella misma. La acción se sitúa en los años 40, en Buenos Aires. Yuna vive con su familia en un suburbio y en la miseria. Una prima suya se muere a consecuencia de un aborto clandestino. Su hermana Petra, una enana, se engancha con el vecino viejo que había embarazado a su hermana, haciéndole felatios, para vengarse cruelmente. Después de cierto tiempo lo mata cortándole el pene y los testículos; Yuna le ayuda ofreciéndole una coartada. Yuna tiene una hermana, Betina, una chica discapacitada mentalmente de un modo mucho más grave que Yuna. Betina está casi muda y se mueve en una silla de ruedas. Cuando tiene su primera menstruación despierta el interés sexual de un profesor de arte que vive con ellas. Él ayudó a Yuna a salir de casa, porque ella tiene talento y él organiza exposiciones de sus obras con las que gana bastante dinero. Betina queda embarazada y la familia se encarga de que el profesor se case con ella. Finalmente da luz a un feto malformado.

A pesar de contar las miserias de una familia disfuncional cuyos miembros son mayoritariamente deformes y mentalmente retrasados, los personajes no impactan y la escritura de Yana no evoca terror. Este efecto tiene que ver con la inverosimilitud y la desmesura que debe relacionarse con el hecho de que Yuna, la narradora, también tiene una deficiencia mental, aunque menor y no visible, y que todo el relato está transmitido a través de su punto de vista y su peculiar estilo: Yuna prescinde de poner puntos porque eso le cansa y le hace perder el hilo; por otro lado inserta frecuentemente entre paréntesis explicaciones de palabras que saca de un diccionario para poder continuar con su relato, produciendo con ello una mezcla ambigua de inteligencia e idiotez. Yuna es también la narradora autodiegética de *Las amigas* (2020), pero en esa novela posterior de Venturini el estilo es mucho más equilibrado y la trama, más verosímil.

Alicia Fenieux Campos: “Lipívoras”, en *Cita en la burbuja* (2012)

Este relato futurista está situado en la segunda mitad del siglo XXI y trata de una mujer, Pi, que “desciende de una casta de grandes gordos” (131). Su mayor obsesión es ser gorda –porque antes del invento de una píldora milagrosa, que consiste en bacterias devoradoras de lípidos, pesaba ciento cuarenta kilos y sufría muchas burlas. La píldora solo funciona con jóvenes, los cuerpos de adultos no resisten “agentes tan agresivos”. Pi pierde rápido todos los kilos que le sobraban y comienza una nueva vida. Es tan atractiva que un productor, Dijei, le ofrece protagonizar una campaña de ropa

y los dos se enamoran. Pero no hablan sobre el pasado, y ella nota cierta melancolía en Dije, sin decir nada, porque carga con su propio pasado triste de niña gorda que no quiere compartir con él. Justo en ese momento de felicidad absoluta, ella “comienza a engordar nuevamente”, por lo que quiere reiniciar “la terapia intensiva de bacterias” (134). Pero el doctor le dice que la bacteria fue prohibida recién porque mutó y se transformó en “un organismo letal que consume las entrañas” (134). Ella se desespera porque sabe que ningún otro método funciona con ella, ni dietas ni *chips* para quitar el apetito, pero el doctor se niega a darle las “bacterias asesinas” (135). No obstante, ella trata de conseguir las en un comercio clandestino pero, cuando da con ellas, recuerda las palabras de su médico y siente un miedo creciente que le hace devolver las píldoras al vendedor.

Tres asteriscos separan esta primera parte de la narración de la segunda. Dije se encuentra en una clínica, a punto de morir, “tiene el hígado carcomido y apenas le queda un pedazo de riñón” (137), lo que significa que es una víctima de las mismas píldoras que Pi tragó durante diez años. Pero ni siquiera ahora Dije quiere hablar sobre ello. Poco después Pi le cierra los ojos y “se levanta con dificultad [...] ya le cuesta moverse y se cansa a poco andar” (137). Su deterioro físico ha comenzado, tiene apenas veinticinco años y morirá pronto.

El narrador heteroextradieético presenta esta historia horrible de un modo absolutamente impasible, transfiriendo los pensamientos y sentimientos de Pi en focalización interna. La obsesión de Pi es entendible: las normas corporales de esbeltez dictadas por la sociedad, por los medios, son obviamente criticables, pero la obesidad excesiva es enfermiza y Pi sufría mucho durante su adolescencia. La píldora milagrosa parece ser una buena solución, la propia madre de Pi se lo envidia, pero finalmente resulta ser letal.

La novela *Pandora* de Liliana Blum, que se analiza a continuación, trata el fenómeno inverso, de la obesidad enfermiza y excesiva en combinación con una perversión sexual.

Liliana Blum: *Pandora* (2015)

Pandora es, después de *Residuos de espanto* (2013), la segunda novela de Liliana Blum. Ahonda en el tema del *feeding* o *fat fetishism*. Pandora es una mujer muy gorda que sufre desde su infancia el desdén de su madre y de su hermana, pero no puede y no quiere hacer dieta, le encanta comer, y mucho. La única persona que la defiende es su padre,

pero es un ser muy débil y pasivo, y muere cuando ella es todavía chica. Como adulta, Pandora vive todavía con su madre dominante, una mujer solitaria y sola; en la clase media mexicana retratada por Blum, nadie quiere tener relaciones sexuales, ni siquiera de amistad, con una mujer indecentemente gorda. Metáfora y metonimia de ello es la antagonista de Pandora, Abril, una mujer joven casada con Gerardo, un ginecólogo guapo y exitoso al que ella adora. Cuando se conocieron, Abril pesaba algunos kilos de más, y se sentía tan avergonzada que tuvo complejos de desnudarse delante de Gerardo. Cuando arranca la acción, Abril acaba de parir a gemelos y se mata por adelgazar, contando constantemente las calorías, levantándose al alba para correr dos horas, preocupándose por cada gramo de peso y practicando la *mauvaise foi* de corresponder así al modelo de mujer ideal, única garantía de que su marido no se escape con otra más delgada, más atractiva, más joven. De ahí que se irrite observando en una cena de Navidad cómo Gerardo observa fascinado a una mujer muy obesa comiendo glotonamente, cuando todos los demás comensales ya terminaron sus platos hace rato. Vuelta a casa, Gerardo le explica que esa mujer le hizo recordar a su tía Olga, que antes de un cáncer terminal estaba muy obesa. El narrador heteroextradiagético relata en una analepsis cómo Gerardo se sentía atraído sexualmente por su tía, y cómo a los doce años se masturbó observándola dormida, última vez que la vio porque ella se despertó, lo encontró *in flagranti* en el baño con el pantalón en las rodillas y se lo contó a la madre de Gerardo (43 ss.).

Pandora tiene voz propia, es una narradora intraautodiegética y tiene por ello también protagonismo verbal. Reflexiona sobre sus antagonistas, “las anoréxicas [que] no merecen reproducirse, y por fortuna jamás lo harían solo por no engordar. Les es imposible ocuparse de otro ser que no sean ellas mismas” (47). Ella sabe que las obesas tienen “poco de todo: experiencias amorosas, pretendientes, amistades, sexo, respeto o empatía. O ilusiones. U oportunidades laborales. Lo único que tenemos es el placer de comer” (48). Todo ello cambia cuando conoce a Gerardo. En su primer encuentro sexual, el médico la alimenta con pasteles, en los próximos la hincha de comida. Pandora explica en un pasaje metaficcional “que en el mundo de las parafilias hay un nombre para nosotros dos. Él sería el *feeder*, el que alimenta. Yo, la *feedee*, la que come, la que es alimentada hasta que el estómago se distienda hasta su límite. Y después un poco más. Y más” (90). Porque “mientras más haya de ti, más voy a quererte” (131), le dice Gerardo, que siempre tuvo problemas de erección con Abril al ver “los pechos inexistentes de su mujer, sus costillas, ese cuello delgado que dejaba entrever los tendones” (46), y a lo largo del

relato siente más y más asco delante de los brazos y manos huesudos de su mujer. Pero no le dice nunca nada sobre sus preferencias sexuales. Con Pandora, en cambio, le vence la lujuria mientras ella satisface su gula. La novela podría calificarse como un caso de estudio de esta parafilia. Según la National Library of Medicine:

Feederism is a fat fetish subculture in which individuals eroticize weight gain and feeding. Feeders are individuals who claim to become sexually aroused by feeding their partners and encouraging them to gain weight. Conversely, Feedees are individuals who claim to become sexually aroused by eating, being fed, and the idea or act of gaining weight. Very little is known about this population.¹¹⁸

La psicología evalúa el “feederismo” como relación de dependencia en la que el alimentador, por lo general el hombre, tiene una posición dominante; no obstante, es una relación consensual. Esto va desde la dependencia psicológica de la “alimentada” hasta la dependencia física en el momento en que la *feedee* apenas puede moverse debido al sobrepeso extremo y es de facto un caso de lactancia.¹¹⁹

El citado “poco más. Y más” se concretiza del modo más horroroso. En cierto momento, Gerardo alquila una casa para Pandora, quien abandona su puesto en la recepción de la clínica en la que el mismo Gerardo trabaja también, para vivir exclusivamente para él, encerrada voluntariamente. La cama tiene una base de cemento y Gerardo compra una báscula para vacas en la que la pesa cada día, registrando su peso y la fecha meticulosamente en un cuaderno. Al principio, Pandora pesa 123 kilos. Cuando no puede levantarse más, pesa unos 200 kilos. Para engordar tanto en unos pocos meses debe consumir más de siete mil calorías al día (128) y moverse muy poco. Para engordarla más rápido, Gerardo le introduce un tubo hasta el estómago y la llena con líquidos altamente nutritivos. Con 70 kilos más encima, Pandora ya no puede ir ni al baño y empieza a tener miedo, pero Gerardo la tranquiliza y sigue impasiblemente sobrealimentándola.

Paralelamente, Abril se ha dado cuenta de que Gerardo la engaña y se empeña en salvar su matrimonio sin sincerarse con sus amigas, todas ellas también esposas engañadas. Abril es lista. Persigue a Gerardo en el auto prestado de una amiga y descubre dónde está ubicada la *garçonnière*,

118. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20041284/> (4-8-2022).

119. <https://de.wikipedia.org/wiki/Feeding> (4-8-2022).

delante de la cual encuentra el sobre de una compañía telefónica gracias al cual consigue el número de teléfono de Pandora. Llama tantas veces colgando cuando la otra coge el teléfono, que Pandora desconecta finalmente el aparato. Gerardo no puede comunicarse más por este medio con ella, y Abril no le da ninguna chance para hacerlo en persona. Lo espera en la clínica y se lo lleva durante días a comidas y conciertos, y finalmente al aeropuerto para viajar a un congreso importante.

Mientras tanto, Pandora yace en sus excrementos. La huraña señora de limpieza aprovechó la ausencia de Gerardo para irse, asqueada. Pandora no puede moverse, por eso no puede conectar el teléfono y queda incomunicada. No pierde solamente el control sobre su cuerpo, sino además sobre el discurso, porque a estas alturas se ha convertido en una criatura desamparada, contada por el narrador extraheterodiegético. Está desesperada, los vecinos no escuchan sus gritos de ayuda y además tiene mucha hambre.

Justamente Abril será su salvadora. Va a la casa de Pandora cuando Gerardo está en el congreso y escucha sus pedidos de ayuda cuando toca el timbre. El narrador revela en ocularización interna de Abril qué percibe al entrar violentamente a la casa, donde los hedores de excrementos y putrefacción le producen náuseas:

No estaba preparada para lo que vería. Aquello no era una mujer, sino un monstruo, una visión del infierno [...] la carne deforme y pálida, los pechos y el vientre como gigantescos huevos estrellados, colgando hacia los lados, obscenos, horripilantes. (178)

No reconoce a la mujer gorda de la cena de Navidad en esta criatura inmunda. Pandora pide agua y Abril trata de comprender la situación, preguntándose “¿qué decía eso del propio Gerardo?” (180). Pide una explicación y Pandora le señala el cuaderno. Abril se pregunta por primera vez con quién está casada. Pandora le pide llamar una ambulancia y Abril reflexiona sobre sus opciones: abandonarla a su suerte, matarla directamente, ayudarla, divorciarse. Se pregunta si Gerardo es un psicópata que le haría lo mismo a ella. Finalmente reconoce su propio engaño, de haberse matado en vano durante una decena de años para adelgazar para gustarle a alguien que prefiere a las mujeres gordas. Todo se derrumba como un castillo de naipes, pero Abril sale fortalecida, llora y se siente de repente libre, llama a la ambulancia y sabe que se va a separar y desplumar a su exmarido.

La sinopsis revela que se trata de una novela de terror tremenda. El lector implícito comparte la repugnancia hacia el cuerpo de Pandora que experimenta Abril,¹²⁰ a la vez que está choqueado por la conducta de Gerardo, que aplica sin escrúpulos sus conocimientos médicos para sobrealimentar a Pandora, recurriendo incluso a un tubo para hacerla ingerir líquidos nutritivos y llevándola al borde de la muerte.

Luciano Lamberti: “Los chicos de la noche” y “Muñeca”, en *La casa de los eucaliptus* (2017)

En comparación con los cuentos sutiles de terror de Enríquez, los relatos de Lamberti son mucho más obvios, su crueldad es más explícita y detallada. La complejidad se revela, empero, en sus juegos intertextuales. En “Los chicos de la noche”, Damián, un joven *skater*, se junta en la noche con un grupo de otros *skaters* de los que alguien le advierte: “Ojo con esos” (73). Uno de ellos, apodado mentalmente por Damián “Dientes de Perro”, cita a Nietzsche, a quien estima mucho: “Decía que la idea de bien fue inventada por los débiles, por las víctimas, para dominar a los fuertes. Pero las personas fuertes del mundo estamos más allá del mal y del bien, ¿no es verdad?” (74). El uso de la primera persona del plural hace evidente que Dientes de Perro se incluye en estos tipos fuertes y superiores, y poco después dará una muestra sangrienta de ello. Damián no entiende lo que le advierte Dientes de Perro cuando dice que “el problema es que algunos encuentran el mal [...] y no les gusta nada cuando lo encuentran” (74). Algún tiempo después el mal se anuncia por indicios raros, oníricos: “Algo andaba mal. Damián sintió que eso no podía estar pasando. La autopista parecía vacía. Los grillos se habían callado. El fuego no crepitaba” (74). Entonces Dientes de Perro cierra sus dientes con forma de colmillos caninos sobre el pecho de una de las chicas y se lo arranca de un mordisco. Damián escapa y solo escucha los gritos, sabiendo que “la chica estaba muerta y que el próximo era él” (75). Cuando tropieza, Damián se encuentra con Daimón: “[Dientes de Perro] tenía la cara y la ropa bañada en sangre [...] ya no parecía humano. Conocí a Hermann Hesse, hace ya cien años, en los Alpes.

120. En internet se encuentran fotos de estos casos y existe el documental *Fat girls and feeders* (2003, de Alastair Cook y Robert Davis); estas imágenes demuestran que las descripciones del narrador son muy acertadas.

Lloró como una mariquita insoportable cuando le saltamos encima” (75). Luego le dice a Damián que buscaba la oscuridad –metáfora del mal–¹²¹ y que la encontró. Los demás lo rodean y le sacan la ropa, y, como si fuese necesario, Dientes de Perro repite a Damián, que ya se ha orinado encima, “[a]hora vas a conocer el mal” (76). El relato termina con esta mención proléptica que no deja ninguna duda sobre la tortura y muerte de un joven chico inocente que tan solo “está loco por la patineta”, como suele decir su padre, y que es un aficionado de la novela *Demian*. *Die Geschichte einer Jugend* (1919, *Demian: la historia de la juventud de Emil Sinclair*), de Hermann Hesse. Este intertexto funciona como *mise en abyme* para la historia de Damián, con el que dialoga ya a través del parecido onomástico entre Demian y Damián. El protagonista de la novela de desarrollo de Hesse aprende bajo la influencia de su amigo Demian a aceptar sus lados oscuros y encontrar su camino. La filosofía de la fuerza y la concepción del hombre superior de Nietzsche recorren la novela. En “Los chicos de la noche”, el narrador heteroextradiagético cita el pasaje que más le impresiona a Damián: “El pájaro rompe el cascarón. El huevo es el mundo. El que quiere nacer tiene que romper un mundo. El pájaro vuela hacia Dios. El Dios es Abraxas” (69). Damián se hizo incluso un tatuaje de este dios gnóstico. Lo que el narrador no cita es la frase que antecede este fragmento: Abraxas “es Dios y es Satán, tiene el mundo claro y el mundo oscuro en sí” (Hesse, *Demian*, mi traducción). Dientes de Perro, empero, representa solo el lado oscuro, el mal, por eso lo calificué de Daimón, tal como se intitula, por cierto, una novela neohistórica de Abel Posse sobre el loco conquistador Lope de Aguirre.

La trama de “Muñeca” está ubicada en un pueblo anónimo. La narradora autointradiegética es una viuda que tuvo dos semanas atrás la idea de ver a Norita, una amiga que no vio durante veinte años. Se acuerda de la mala suerte de Norita, que tenía un marido bastante mayor que le pegaba y tomaba mucho, y con quien tuvo dos gemelos mentalmente retrasados, pero que “crecían altos y fuertes” (129). Según la viuda, eran chicos malos que pegaban y mordían a los demás, que “torturaban a los perros, los quemaban, les reventaban los ojos” (129). Su madre no podía con ellos, pero en ese tiempo las dos mujeres ya no tenían más contacto. Cuando los gemelos tenían nueve años, el padre se ahorcó, y la narradora pensó que la pobre Norita iba a ser mejor, aunque estaba siempre encerrada en su caserón con los dos hijos.

121. Mariana Enríquez explora el tema de la oscuridad en su novela *Nuestra parte de la noche*, aparecida dos años después de este cuento de Lamberti.

Cuando la narradora llega a ese caserón, nadie reacciona cuando aplaude para llamar, por lo que entra con cautela. Queda estupefacta por el desorden y el mal olor. En el *living* detecta una mecedora cubierta de ropa debajo de la cual está Nora, durmiendo. La viuda queda extrañada al ver su “pelo largo y sucio y la cara cubierta de maquillaje. Algo feo, mal hecho, como una nena que juega con el *rouge* de la madre” (132). No puede hablar cuando la narradora la despierta, mostrándole su lengua cortada. La viuda tira la ropa al piso y ve que Nora está muy flaca. El terror llega al máximo cuando cuenta que “le habían amputado los brazos y las piernas, y la habían atado con cinturones viejos a la mecedora”. En ese momento llegan los gemelos, arrastrando sus pasos y llamando “Muñeca” (132). La narradora escapa corriendo. Termina su relato con un final que destaca otro terror, el del egoísmo absoluto, la falta de coraje civil y la pasividad permisiva: Piensa primero en una denuncia, pero al final no hace nada, se queda callada, solo le interesa sobrevivir, con lo que el padecimiento atroz de la pobre Nora va a seguir hasta su muerte (133).

Aunque en este cuento no hay un intertexto citado como en “Chicos de la noche”, la atrocidad de la mutilación que los hijos monstruos y retrasados mentales efectúan en su propia madre hace pensar en un cuento sumamente horrible de Horacio Quiroga, “La gallina degollada”. Trata asimismo de cuatro “idiotas”, pero en este caso sus padres los rechazan y los apartan del hogar, dejándolos siempre fuera, languideciendo en un banco. Algún día los chicos observan cómo la sirvienta degüella una gallina y la desangra con parsimonia. Estando a solas con su hermana, observan cómo ella, la hija sana y predilecta, se sube a un cajón para caerse al otro lado del muro. La hacen bajar y la arrastran a la cocina, donde los padres se topan en su vuelta con un mar de sangre en el piso.

Cristina Sánchez-Andrade: “Puriña”, en *El niño que comía lana* (2019)

Otro personaje igualmente despiadado que el personaje de “Hambre” (ver *supra*) es Puriña, del relato homónimo situado vagamente en los años de la posguerra en Galicia. Es una chica muy pobre de ocho años, una lisiada que no puede caminar, solo reptar, y que tiene seis dedos. La señora del pazo se convierte en su benefactora, le hace regalitos, trae un médico, quien le da alimentos adicionales y le enseña a caminar con una silla especial. Puriña le cuenta que su padre la exhibía regularmente en la feria del pueblo, como un fenómeno, cobrando a los demás para mirarla. Cuando la señora le regala un jilguero se revela, empero, la verdadera

faz de Puriña: lo tortura primero con sus agujas de coser y luego le corta un ala, para que la acompañe como lisiado, pero el pájaro se muere y ella “lo arroja con fuerza por la ventana” (92). Este acto violento puede concebirse, empero, como acto de venganza, porque Puriña descubrió poco antes que la señora del pazo había tirado un bordado hecho con mucho amor por Puriña.

Cuando Puriña sabe moverse mejor, la señora quiere adoptarla –se le murió la propia hija, Carlota, a la que Puriña, quien se le parece físicamente mucho, debe sustituir–. Pero la madre se resiste, y parece que Puriña miente que sus padres quieren abandonarla porque la señora se la lleva bajo la protección de un guardia civil. En el camino, no se cansa de preguntar por todos los lujos que la esperan, hasta que la señora estalla: “–No te pongas afanosa, nena–” (95). En el pazo, la señora la llama Carlota y ella la hace estremecer diciéndole “mamá”. Pero entonces confiesa que sus padres nunca la quisieron abandonar. No le importa a la señora que le pregunta, no obstante, si su exhibición en la feria también había sido mentira, a lo que Puriña miente que su padre “me metía en un cajón y me tapaba con una manta –dice la niña, tal y como quiere oír la señora. En brazos del guardés, vuelve a sonreír” (96). La chica lisiada que provoca al principio compasión se convirtió en un pequeño diablillo, en un ser cruel y glotón que tortura impasiblemente a animales indefensos y miente conscientemente, con lo que este relato destruye los tópicos de niñez e invalidez, revelando el lado horroroso del alma humana.

Liliana Blum: “Una novia para Kafka”, en *Tristeza de los cítricos* (2019)

Este cuento de la escritora mexicana Liliana Blum es otra de sus ficciones de terror muy impactante, tanto a nivel de la trama como de los personajes. Está referido por dos narradores. La voz en primera persona que habla a nivel intradieгético en el tiempo del presente pertenece a un esquizofrénico invadido y dominado por “ellos”, sin que explique en su relato monologuizado quiénes son, descriptos como “rojos, retorcidos, sangrantes, mostrando los colmillos. Me amenazan y palpitan detrás de mis párpados dictándome órdenes. Son ellos. Hoy me piden que la encuentre” (67). Con esta apertura el autor implícito introduce una nota inquietante que se convertirá al final en un acto de terror mayúsculo.

El segundo narrador heteroextradieгético focaliza en una mujer de treinta años, Norma Portugal, una soltera “que deseaba dejar de serlo con toda su alma” (68). Es bonita, algo gordita, y una tarde nota que un

hombre joven vestido como alguien de principios del siglo pasado, con una gabardina negra y un sombrero Borsalino, la persigue, y cuando está cerca la llama Milena. Ella corre hasta su auto y logra huir.

El primer narrador continúa relatando que tiene un bicho en una pecera al que llama Kafka. Desde el principio es claro que no se trata de un pez, porque tiene antenas y patas, pero tampoco es un gato, porque come mierda, preferiblemente de omnívoros. El misterio aumenta cuando relata que su madre, que va tres veces al día para llevarle sus pastillas, en una oportunidad entró al cuarto, descubrió la pecera y se horrorizó. Este lugar de indeterminación se concretiza, no obstante, un poco más adelante (ver *infra*). Valga anotar que el esquizofrénico no toma las pastillas, sino que las vomita secretamente cuando está a solas.

Dos semanas después, Norma se topa con el perseguidor en la sala de espera de su propio *spa*. Avisa a sus empleadas y llama varias veces a la emergencia policial, pero nadie contesta –símbolo de la no intervención estatal para proteger a los ciudadanos–. El hombre se marcha solo y Norma se pregunta si “estaría exagerando sus miedos”, puesto que es factible que el hombre “venía a preguntar por algún tratamiento para su esposa o su novia” (75). Decide volver a casa y se dirige a su auto. Cuando se sienta, el hombre aborda a la vez el asiento trasero. Y ahora empieza su calvario. La amenaza con un cuchillo en el cuello, le saca su celular y su bolsa y le ordena manejar hasta su departamento. El esquizofrénico continúa el relato. Siguiendo las órdenes de “ellos”, le ata las manos y los pies, le tapa la boca con cinta y la esconde en su estudio. Tratando de sacarla de ahí, la pateo en todo el cuerpo hasta que su sangre salpica el suelo. La pone de pie tirando de su cabello y la lleva a la pecera de Kafka. Le cuenta orgulosamente que él mismo construyó los muebles en miniatura, que “son reproducciones a partir del cuento de *La metamorfosis*” (78). Se enfurece que ella no lo conozca: “¿Cómo puede ser Milena y ser así de ignorante al mismo tiempo?” (78). Pero “ellos” lo convencen de no golpearla más, “aunque ella es Milena no sabe aún que lo es” (78). El adverbio temporal ofrece una pista casi imperceptible que anticipa el espantoso final. Pero antes se aclaran dos cosas: el esquizofrénico no sabe diferenciar entre autor real y personaje de ficción, y el bicho llamado Kafka resulta ser un escarabajo, presumiblemente gigantesco porque si se tratara de un escarabajo de tamaño natural la madre no se hubiera horrorizado al verlo:

Un ser maligno y poderoso la obliga a pensar que es otra persona: el mismo ser responsable por convertir a Kafka en un escarabajo. Gregorio Samsa es solo un *alter ego*, pero es Kafka el

que mueve las antenas y empuja las bolas de mierda con las patas [...] Y si ella se asume como Milena podrá amarlo aunque su cuerpo sea el de un escarabajo y él será feliz. (78)

Norma no lo entiende y él sabe que ella cree que está loco. Se excita, también sexualmente, pero por respeto a Kafka se domina y no la viola, azota en cambio la cabeza de Norma contra el suelo hasta que se calla. Extenuado, quiere descansar, pero “ellos me llaman. Me dicen que solo una operación muy especial repararía su cerebro [y] la volvería obediente y dócil” (79). Y entonces se informa sobre la “lobotomía transorbital”, para la que necesita “un picahielos, o bien un cuchillo de hoja muy angosta y larga” para cortarle partes del cerebro. El hombre sabe: “[S]i lo hago, podré dormir. Si Kafka se une con su novia, ellos me dejarán en paz” (80). Aunque el relato termina con estas palabras, el lector implícito sabe que el hombre es un esclavo de “ellos” y que hará esta operación cruel y primitiva en la que Norma morirá o, si sobrevive fuertemente lesionada, le esperará convivir con el escarabajo en la pecera por un tiempo indefinido.

Mónica Ojeda: “Sangre coagulada” y “Caninos”, en *Las voladoras* (2020)

Las voladoras es un cuento que intitula asimismo el primer volumen de relatos de la joven escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), que había publicado previamente tres novelas y un poemario. La crítica inscribe su literatura en el “gótico andino”, “que aborda el miedo desde un escenario de montañas, de páramos, de volcanes ardiendo que enmarcan lo sagrado de la geografía y que colocan al lector en las alturas de los Andes donde vuelan las voladoras. [Desde ahí] se baja a lo telúrico y a lo desconocido subterráneo” (Calabrese 2020: 241).

Este *setting* poético engaña, no obstante, ya que sirve para ahondar en los abismos, perversiones y obsesiones de los personajes femeninos.

Las voladoras contiene ocho cuentos, de los que se presentan en adelante dos. En “Sangre coagulada”, la narradora autointradiégica es una chica apodada Ranita que vive con su abuela en el campo. Tiene una tara psíquica: desde niña se abre el “cuerpo para ver la sangre brotar” (17) y besa “la sangre de los animales” (18). Tiene “voz de cencerro, voz de lechón triste” y su madre la abandona porque tiene “el cerebro redondo, [sus] ideas se caminan por encima” (19). Su maestra la expulsa del colegio, gritando “que ella solo educaba a niñas normales” (24). Según

su madre es tarada, pero no estúpida (19). Todo ello hace pensar que es una autista que tiene una obsesión muy fuerte con la sangre y ninguna empatía. Su abuela practica abortos clandestinos en su cama, metiéndoles a las chicas “la mano en el vientre”,¹²² método practicado asimismo con potrillos y terneros por un hombre que siempre está allí, ocupándose de las faenas del campo, apodado Reptil. Es de suponer que la abuela vive de este oficio, y se lo enseña más tarde a su nieta. Por eso la abuela no se defiende cuando sus clientas la insultan, escupiéndole incluso en la cara. El título del relato remite a los fetos abortados: Regularmente vienen unos chicos que los ofenden y atacan con piedras, gritando “«¡Brujas de mierda!» [...] «¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!». Pero las chicas nunca dejan de venir a la finca y los coágulos son de ellas” (28). La narradora describe estas tareas y otras faenas sangrientas del campo sin el menor asomo de asco, de una manera completamente impasible. Incluso cuando relata el horrible caso de un bebé que alguien les dejó una noche en el establo donde “los cerdos se lo comieron”, solo se molesta por haber tenido que limpiar todo al día siguiente (25). Mantiene el tono impasible cuando refiere algo espantoso que le pasó a ella, con Reptil, un hombre feo, con “la piel escamosa” (23), padre de una niña, que le da “besos babosos con mal aliento” (24). Lo conoce desde siempre, forma parte de la familia, aunque sin parentesco, y él comienza a interesarse por ella cuando Ranita empieza a menstruar. Después de los besos le da de beber un somnífero: “[M]e hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas” (24). Este abuso casi incestuoso se descubre cuando la narradora queda embarazada, y la abuela llorando le practica el aborto. Esta vez, en cambio, sí hay venganza. Lo envenenan dos días después y la narradora observa sus reacciones, hasta concluir que “un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas” (27). Ella crece, se ocupa de la casa, de los abortos, de la abuela que ya no camina ni habla, y reconoce, tranquilamente, que “la sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza”.

122. Este método no se practica solo en el campo latinoamericano, sino que se usó también, para poner solo un ejemplo, en los campos de concentración durante el nazismo, como lo demuestra el caso de la doctora Giselle Perl, que abortó con sus manos en Auschwitz de forma secreta a unos mil fetos para salvar así la vida a las madres (cfr. La película *Auschwitz: Out of the Ashes* (2003) de Joseph Sargent y su análisis en Schlickers 2021: 165 s.). Claude Chabrol representa en *Une affaire de femmes* (1988) otro horrible caso real de una mujer que abortaba clandestinamente durante el régimen de Vichy. Ella no usaba sus manos, sino una oxidada aguja para hacer punto.

El relato impresiona por el tono impasible de la protagonista que contrasta con el contenido horroroso: una niña algo tarada, abusada, abandonada por su madre, que no conoció nunca a su padre, que vive en un rancho primitivo con su abuela, que se dedica a las faenas del campo y a abortos clandestinos y que junto con su abuela llega a matar a su abusador, cortándole la cabeza, sin sentir nada. El acto no tiene ninguna consecuencia y ella sigue viviendo tal cual, continuando con el oficio de abortar que su abuela le había enseñado, intuyendo, sin emoción, que algún día le cortarían la cabeza también a ella.

“Caninos” es un cuento de terror interesante porque invierte los patrones de la violencia casera y de género. Aquí la víctima es el padre, y los victimarios son su esposa, que lo (mal)trata como perro, y su hija menor, que lo tortura cuando ya es un hombre decrepito en una silla de ruedas. Pero, antes de que eso salga a luz, el narrador heteroextradieético enfoca a la hija mayor, que como en el cuento anterior parece tener un problema mental. En vez de sangre, su obsesión es la dentadura de su padre, la única cosa que conserva de él después de su muerte, un fetiche erotizado y a la vez asexual: “Todas las noches, mientras dormía, la dentadura de Papi era su amante, su compañera de cama, salivando en sus sueños y pesadillas menores sin lengua, sin músculo oloroso a mal” (45). Ella vive sola en la casa de su abuela, llena de inmundicia, y tiene un perro de la calle con el que ladra junto a otros perros –“la llamaban loca de mierda” (46)–. Luego se aclara que el perro le había mordido la pierna en el primer encuentro. Y ella “tuvo, de repente, una imagen vaga del pasado que le hizo entender que no era la primera vez que la mordían” (50). Después llora, dándose cuenta de que podrían volver las cosas horribles, reprimidas del pasado, “que habitaban ocultas en su mente como cucarachas” (50). No obstante, a lo largo del relato Hija tiene chispazos de recuerdos de episodios atroces: “El padre con bozal, a cuatro patas. La madre con espuelas [...] paseando a Papi por los pasillos, poniéndole restos de comida en el suelo, castigándolo por mearse junto al sofá o por cagarse debajo de la mesa” (55).

Cuando su padre enfermó, la madre y la hermana lo llevaron a la casa de Hija para cuidarlo, y ella no se opuso. Antes, Hija se extrañaba de que se le cayeron tantos molares a un hombre que todavía no estaba muy viejo. Además, el padre estaba horrorizado: “[Y]a había perdido por completo el habla y la miraba con los ojos muy abiertos, como si estuviera viendo una película de terror” (52). Tanto él como su esposa eran alcohólicos fuertes desde que las hijas tenían ocho y siete años, y la mayor protegía a la menor “de los platos quebrados, del pis en el suelo, de

los gruñidos y de la sexualidad roja de Papi y Mami” (49). La “sexualidad roja” es una isotopía que no se detalla más a lo largo del texto, pero que se entiende como acto sexual violento, con sangre.

Luego la madre decidió llevar al padre a la casa de Hija, y le explicó que su hermana no podía “hacer lo que hay que hacer, no conoce los límites” (51), lo que la hermana misma confirmó. Cuando el padre está en su casa, Hija descubre quemaduras de cigarrillo en su cuerpo y su hermana confiesa sin remordimiento habérselas provocado y haberle sacado también todos los dientes. Hija se acuerda entonces de las mordidas que su padre-perro les había causado cuando eran niñas y ella lo cuida como a un perro, dándole huesos para roer, atándolo con una correa en el jardín, dejándolo aullar y ladrar. Pero en las noches le quita la dentadura, y una peripecia aclara que ella también tiene un lado satánico:

Antes de dormir le quitaba los colmillos con un placer que jamás admitiría en voz alta, mirando los ojos del padre que brotaban de horror por la desnudez de la boca y, en esos globos oculares que parecían huevos a punto de romperse, Hija veía con nitidez quién era ella de verdad aunque por las mañanas nunca lo quería saber. (57)

Marcelo Luján: *La claridad* (2020)

Es llamativo que Marcelo Luján, que reside desde 2001 en Madrid, escribe –al igual que el rosarino Patricio Pron– en un castellano castizo que no guarda ninguna huella del dialecto rioplatense. Los lugares de sus relatos se encuentran asimismo todos en España. Marcelo Luján experimenta de un modo especial con la autotextualidad, puesto que cuatro de los seis relatos –cinco de ellos muy extensos– del volumen *La claridad* son variaciones o concretizaciones hipertextuales de su novela *Subsuelo* (2015) o contienen reminiscencias a ella. Ambos libros son autónomos, pero entrar en el juego dialógico entre ellos tiene sus encantos. Gustavo Nielsen lo hizo, y recomienda leer primero la novela y luego los cuentos. Resume la novela *Subsuelo* así:

El escenario de la novela es casi de teatro, por lo sencillo. Una casa quinta con pileta y sus alrededores. Un bosque. Un camino de tierra que lleva a una ruta. Y más allá un pueblo de provincia. El planteo tras el que todo circula es, también, escueto: unos adolescentes que se van a comprar hielo durante una reunión familiar,

y van a provocar un accidente automovilístico. Uno se va a morir, otro va a quedar lisiado y la chica, que era la que conducía sin registro, con una culpa atroz. (Nielsen 2020)

El relato “Espléndida noche” concretiza este accidente, pero no enfocando a los adolescentes, sino al conductor del camión con el que chocarán, que “es embichado en el camino por alguien que lo dirigirá hacia el mal” (Nielsen 2020). Este hombre es una versión moderna del diablo, quien seduce al conductor de tomar otro camino que lo llevará a la muerte.¹²³ La maldad forma una isotopía y es notorio que todos los relatos son encabezados por epígrafes de los que uno siempre es una (o dos) cita de la Biblia, mientras que otro proviene de una canción de rock. En “Espléndida noche”, la aparición del diablo se anuncia por la cita del epígrafe de Isaías (14:12): “Cómo caíste del cielo ¡Oh, Lucero, hijo del alba! Cortado fuiste por la tierra, tú que debilitabas a las personas”. En los demás casos, las citas del Nuevo y del Viejo Testamento ejercen su función de *mise en abyme* anticipativa al apuntar a la traición y envidia, al infierno y a la muerte. Otra característica estructural es que los relatos pares son contados por narradores autoextradieгéticos, mientras que los impares tienen narradores heterointradieгéticos que arrancan sus relatos con la fórmula “PUEDE QUE HAYA SIDO”, en mayúsculas, seguido por un sustantivo que varía: “LA BELLEZA” (17), “EL AZAR” (73), “EL DESEO” (133). Aunque cada cuento es autónomo, se destaca a la vez cierto dialoguismo entre los reunidos en este volumen, que se vinculan por la reaparición de personajes, lugares, motivos o temas, lo que puede considerarse como una variante interesante de la autotextualidad que *La claridad* pone en práctica con la novela *Subsuelo*.

El primer cuento, “Treinta monedas de carne” (ver cap. 4, 4.6), trata de una joven mujer que ofrece a sus violadores una extranjera para salvar su propio pellejo. La trama se ubica en el mismo lugar no especificado en el campo español como en *Subsuelo* y como en el tercer relato, “Espléndida noche”.

“El vínculo” enfoca asimismo a un personaje de *Subsuelo*, al hermano del joven muerto de la novela, Ramón: este relato es interesante porque produce un terror no fantástico, a cambio de “La chica de la banda de

123. Según el narrador de la novela negra *La mala espera* (2009), de Marcelo Luján, el diablo es solo la otra cara de Dios: reflexionando sobre Dios y el diablo, concluye que “tal vez uno y otro sean la misma cosa. No la misma cosa sino que Dios, por omnipotente, es las dos cosas. Diablo puede ser un seudónimo que utiliza Dios cuando necesita cubrirse de espaldas” (63).

folk” (ver cap. 4, 1), recurriendo no obstante a la estrategia enigmatizante. A la vez, el título alude al vínculo que este cuarto y más extenso relato de *La claridad* tiene con el segundo relato, “Una mala luna”, que trata de una veterinaria, Ingrid Benítez, que pierde los estribos cuando su marido la abandona y su hija termina con quemaduras de tercer grado en el hospital. La veterinaria había trabajado en la clínica en la cual el protagonista de “El vínculo”, Ramón, trabaja con su padre. Un sábado Ramón está ahí a solas con la asistente, Desirée, de la que está enamorado y con la cual tiene una cita en la noche para ir a un concierto, cuando al cerrar entra Ingrid Benítez y les pide con urgencia sacrificar a su gata, que tiene un coronavirus altamente infeccioso. El gato muerde a Desirée y el narrador autodiegético la acompaña al hospital donde le vacunan. Desde entonces ella se pone rara, se queda petrificada en el camino de vuelta, y cuando Ramón la recoge unas horas más tarde ella le pide parar en una gasolinera donde tarda mucho en el baño de varones de donde sale finalmente con sangre en el labio. En la entrada al concierto Ramón nota que la mano que le había mordido la gata está ardiendo de fiebre. Adentro ella reacciona de un modo muy agresivo cuando la novia del hermano del narrador le da dos veces leves empujones, sin querer: “–Si me vuelves a dar, te arranco esa lengua de zorra que tienes” (119). La otra chilla y maldice y, cuando el hermano de Ramón interviene, Desirée le susurra algo al oído que le hace reaccionar con violencia. Este lugar de indeterminación se concretiza poco más adelante, después del “incidente” en el baño de mujeres, donde Desirée destroza con una mordida el labio de una chica que yace en el suelo, cubierta de sangre en la barbilla, el cuello y el pecho. Parece que Desirée se contagió de la rabia del gato. En el próximo capítulo se aclara el misterio qué le había susurrado al oído al hermano en el concierto: “Morirás este verano”. El narrador repite esta sentencia tres veces más a lo largo del relato. Los lectores de *Subsuelo* saben que esto es verdad, Javier, el hermano de Ramón, morirá en un accidente en la noche.¹²⁴ Los lectores del segundo relato de *La claridad* saben que esta profecía ya le fue hecha cuando tenía tan solo cuatro años, por la hija de Ingrid Benítez, y por si no se acuerdan el narrador lo cuenta nuevamente, trazando más vínculos con el relato presente: se acuerda de que habían hecho un juego de tablero con alfabeto y números y que la hija de Ingrid preguntó quién morirá primero entre los que estaban en este momento en la casa. “Y también a esa chica yo la quería besar [...]

124. La inversión temporal es llamativa: el hecho que se había producido en el hipotexto se anuncia prolépticamente en el hipertexto.

Recuerdo que quité la mano [del tablero] como si me quemara. Como si ardiera” (125) cuando supo que le iba a tocar a su hermano menor.

Desirée desapareció después del “incidente” y desconectó su teléfono. Dos días después la madre de Ramón llama a la policía que entra por la fuerza en el piso de ella donde la encuentran yaciendo “cubierta de sangre seca” (126) en la cama, al lado de su compañera de piso muerta desde el sábado, asesinada por Desirée. Ramón no cuenta a nadie lo que había pasado con el gato, tampoco cuando lo citan a declarar. Tal vez no vincula la conducta de Desirée con la mordida del gato: “No sé qué es lo que pasó y nunca entenderé cómo a una persona joven y amable y sin antecedentes de rayes, una persona normal se le puede ir tanto la olla de un día para otro” (129). Tan solo una vecina brasileña a la que él desprecia se había percatado de algo, cuando el gato todavía estaba vivo en la clínica (111), y, al final, cuando el narrador se topa con ella delante de la clínica, ella, “sin soltarme el brazo, señalaba hacia el interior del local y hablaba casi sin tomar aire. De todo lo que me dijo solo entendí no sé qué del mal o de la malicia. Acaso la palabra era maldito o maligno. No lo sé, nunca me entero de nada cuando habla esta tipa” (129). Con este final enigmático el relato de terror adquiere un leve toque fantástico o –si se lo vincula con el epígrafe de Mateo (5:29) y con el título del cuarto capítulo, “Gólgata”, un toque religioso, trascendente, infernal.

Carmen Mola: *La novia gitana* (2018)

Carmen Mola es un seudónimo que se aclaró en 2021. Antes cabía la posibilidad de pensar que escondía a un autor¹²⁵ que vive en Madrid pero prefiere no revelar su identidad para poder vivir tranquilo y la editorial guarda su secreto. También podrían ser varios autores –luego resultó que son incluso tres–,¹²⁶ puesto que la productividad es enorme: cada año salió una voluminosa novela de unas cuatrocientas páginas. *La novia gitana* es la primera de un ciclo de novelas criminales del que aparecieron cua-

125. No sería raro que un autor eligiera a una detective femenina; el escritor argentino Sergio Olguín, por ejemplo, deja actuar a Verónica Rosenthal como periodista de investigación en *La fragilidad de los cuerpos* (2012), *Las extranjeras* (2014), *No hay amores felices* (2016) y *La mejor enemiga* (2021). Verónica Rosenthal y Camino Vargas, la detective de *Progenie* (2020) de Susana Martín Gijón, no solo cumplen con la regla del detective célibe (Piglia 1991), sino que tienen además una vida sexual superactiva.

126. Ver “¿Quién está detrás de Carmen Mola?” (<https://bit.ly/3eRbqTH>; 4-1-2022).

tro hasta la fecha: a *La novia gitana* siguió en 2019 *La Red Púrpura*, en 2020 *La Nena* y en 2022 *Las madres*. Se trata de novelas criminales que enganchan mucho y se venden como pan bendito. Hay que destacar que están muy bien escritas, tienen un ritmo específico, los diálogos son bien montados y los personajes, complejos e individualizados. Cada una de las novelas trata un tema específico, siempre muy violento: torturas mortales con gusanos que se comen el cerebro de dos hermanas semigitanas en la primera novela, el rodaje de *snuff movies* en los cuales se torturan a jóvenes mujeres bellas delante de la cámara hasta la muerte y peleas entre niños que terminan también con la victoria del uno y la muerte del otro en *La Red Púrpura*, abusos y torturas hasta la muerte y canibalismo de más de veinte mujeres en el campo en *La Nena*. La investigación se concentra en Madrid, en lugares reconocibles –la Plaza Mayor, Lavapiés, etcétera– o en lugares que se frecuentan repetidas veces, como un bar de karaoke o las oficinas de la Brigada de Análisis de Casos (BAC). La trama está liderada siempre por el mismo equipo policial especial dirigido por la inspectora Elena Blanco: una vieja *hacker* (Mariajo), un forense (Buendía), dos policías atléticos (Chesca y Ordúñez), otro compañero nuevo con buen olfato (Zárate). Paralelamente a la investigación del crimen se desarrollan las historias personales de algunos de ellos, sobre todo de Elena. En la tercera novela, Chesca es una de las víctimas de unos asesinos tarados.

Ahora bien, estas novelas de crimen son muy buenas y tratan asuntos horribles, terroríficos, pero no recurren a estrategias narrativas sofisticadas. Se cuentan de modo cronológico, cada capítulo se dedica a una acción especial y la investigación llena de peripecias de los horribles crímenes mantiene el suspenso hasta el final. Todas terminan invariablemente con la detección del culpable o de los culpables que muere(n) violentamente, a veces por mano propia, en un final de justicia poética. Y no obstante hay que señalar una estrategia de enigmatización, más precisamente un rompecabezas (cfr. Schlickers 2017: 268 ss.): cada una de las cinco partes de las novelas –solo *La nena* y *Las madres* tienen cuatro partes– empieza con unas páginas en letras cursivas que tratan aparentemente de otro personaje con una historia sobrecogedora.¹²⁷ En

127. Susana Martín Gijón imita este recurso narrativo en su novela de crimen *Progenie*, publicada en 2020 en la misma serie “Negra Alfaguara”, elogiada en la cubierta por Carmen Mola, pero introduce con ello una pista falsa para el lector que conoce *La novia gitana*. En *Progenie* las cuatro partes se introducen en letras cursivas con la historia de dos lesbianas que pasan por varios intentos de fecundación artificial. El lector implícito supone, entonces, que ellas son las asesinas que se vengan del fracaso matando a tres mujeres embarazadas en Sevilla. Pero finalmente se revela que las lesbianas son asimismo

la primera novela se trata de un niño que no recibe nombre. Está encarcelado en una nave, junto con un perro al que mata cuando lo muerde. Pronto salen gusanos de la cabeza abierta del perro que se comen finalmente a lo largo de los días un dedo del pie herido del niño. Hacia el final la identidad del niño se resuelve: es el asesino de la primera novia gitana, y el responsable de la muerte atroz y muy similar de la segunda novia gitana, que también tiene la cabeza trepanada en círculos para que entren allí gusanos. No ordenó este crimen tan solo por sadismo, sino para demostrar que no era culpable del primer crimen, y acto seguido lo liberan de la cárcel. Aprovecha su libertad para vengarse de la parienta que lo había encerrado antaño en la nave, y hace con ella lo mismo que con las dos hermanas gitanas.

Pero el narrador no indaga en el interior del asesino, lo observa más bien desde fuera (focalización externa), al contrario de lo que hace con respecto a la heroína, que es el único personaje que se caracteriza más profundamente. Elena, una mujer de unos cincuenta años que perdió ocho años atrás a su hijo Lucas, de cinco años, en medio de un mercadillo de Navidad en la Plaza Mayor. Nunca abandonó la idea de encontrarlo, a diferencia de su exmarido, quien lo dio por muerto un año después de su desaparición y empezó una nueva vida feliz con otra mujer. Elena, en cambio, se autodestruye con alcohol y la manía obsesiva de grabar miles de fotos de aquel pasillo por el cual había visto desaparecer a su hijo junto con un hombre con cara picada de viruela. Antes de acostarse mira cada noche esta cantidad de fotos con la vana esperanza de reencontrar a este hombre, tomándose una o más botellas de *grappa* mientras tanto. Al final de la primera novela recibe inesperadamente un correo electrónico con un enlace: Lucas, su hijo, se dirige directamente a ella pidiéndole que se olvide de él y le da un ejemplo del monstruo en el que se ha convertido mostrándole cómo tortura a una chica. *La novia gitana* adopta con este final la estructura de un folletín, puesto que la segunda novela reanuda justamente este hilo de la historia. Por razones personales y profesionales Elena emprende la tarea de descubrir a los autores de la Red Púrpura, esperando y temiendo a la vez toparse con su hijo convertido en asesino y torturador.

víctimas de una doctora megalómana que las somete a experimentos genéticos y que trata de borrar las huellas de su fracaso cuando surgen mutaciones en los embriones que ella había manipulado.

Carmen Mola: *La Red Púrpura* (2019)

La segunda novela arranca en letras cursivas con la historia del secuestro de Lucas e introduce a la par otro personaje involucrado en ello: aparte del hombre con la cara picada de viruela, Dimas, hay una mujer que conduce el coche y se ocupa luego de Lucas. Se llama Marina y colabora desde hace diez años con Dimas, a quien conoció en una extraña secta en la que jóvenes chicas de buenas familias se entregaban a orgías sexuales.¹²⁸ Pero Marina no participa directamente en las escenas de tortura que terminan con la muerte, ni en las peleas de niños. Elena logra acercarse mucho a la Red Púrpura, por lo que Dimas y el jefe de todos, llamado el Padre, le ponen una trampa. Mandan a Marina a seducir a uno de los policías, Orduño, para enterarse de los detalles de la investigación, pero su verdadera identidad se descubre pronto. La última trampa consiste en mandar al propio Lucas a la Plaza Mayor, donde Elena lo reconoce enseguida. Pero ya no es el hijo que había perdido ocho años atrás, tiene la mirada fría como un tiburón y le causa incluso miedo. Efectivamente, Lucas la traiciona, pero finalmente, luchando a muerte con ella, se degüella a sí mismo. La revelación de la identidad del misterioso Padre de la Red Púrpura es un poco decepcionante. Este sádico con dos feroces perros dóberman, que había actuado en la trama una sola vez, se descubre por una camisa de la que una de sus víctimas logró apoderarse al escapar. No se trata de nadie del que el lector implícito haya podido sospechar, con lo que el autor implícito viola una de las reglas del género policial. Resulta ser un abogado –Romero– que aparece como un *deus ex machina*. *La Red Púrpura* termina entonces con un final doblemente cerrado: la red ha sido desmantelada, todos los involucrados están muertos y el suplicio de Elena ha terminado con la muerte de su hijo reaparecido. No obstante, un año después apareció puntualmente la tercera novela del ciclo.

Carmen Mola: *La Nena* (2020)

Cuando desaparece Chesca, Elena se reincorpora al BAC para ayudar a los demás de encontrar a su excolega y amiga. Se enteran que Chesca había sido violada por tres hombres cuando tenía catorce años, que tenía

128. Análogamente, en *La novia gitana* apareció marginalmente una religión misteriosa, cuando Elena investigaba el culto del círculo y se topó con el mitraísmo.

que parir a su hija y abandonarla justo después de haber dado a luz, que se vengó ahora, más de veinte años más tarde, matando a sus violadores, y que el tercero que la había secuestrado antaño se dio cuenta de ello. Este vive con su hijastro, una niña y dos hermanos retrasados a los que encierra día y noche en un establo, calmándolos con un remedio para puercos. El hijastro, Julio, busca a las mujeres que todos violan en su casa para comérselas después; la Nena era el bebé de una de sus víctimas y se la quedaron. Chesca gana su confianza jugando con ella y logra finalmente que la Nena corte sus ligaduras, pero esta liberación no la salva y termina como las demás en la mesa de la carne picada.

A pesar de tener finales cerrados en los que los malvados son destruidos, y aunque los actos salvajes cometidos por unas bestias humanas son algo exagerados, las novelas criminales de Carmen Mola transmiten mucho terror y encajan por ello perfectamente en este estudio.

Giovanna Rivero: “Hermoso ciervo”, en *Tierra fresca de tu tumba* (2021)

El siguiente análisis se distingue bastante de la tetralogía criminal de Carmen Mola. Giovanna Rivero, autora boliviana clasificada –al igual que Mónica Ojeda– dentro del género (todavía no conceptualizado) del moderno “gótico andino”, tiene un estilo muy poético para referirse a lo sórdido. “Hermoso ciervo” es el último y estremecedor cuento del libro y trata de una joven pareja de bolivianos que viven como migrantes en Estados Unidos. Ambos tienen títulos universitarios, pero como son pobres no pueden realizar su sueño y recibirse como médico y doctora de Letras. Por eso ella trabaja como cajera en un Walmart y él forma parte de un grupo de voluntarios con los cuales los médicos hacen experimentos de nuevas terapias y medicamentos. Cuando arranca la narración, Joaquín acaba de someterse a un nuevo experimento, pero esta vez algo es distinto. El olor a medicamentos no se esfuma, como le dijeron. Está en los huesos, le sacan ocho muestras de sangre por día, no puede exponerse al sol por el peligro de activar una hepatitis química, deben incluso oscurecer la habitación en pleno invierno y debe guardar una dieta blanca estricta. Ella teme por él, pero él la tranquiliza con que “es la fase más segura, que si no fuera así, no la aplicarían en humanos” (153). Ella duda, y el hecho de que él tuvo que firmar una cláusula según la cual no habrá demandas y que no tendrá hijos tampoco ayuda para tranquilizarla.

Delante de su casa se encuentra el cadáver de un ciervo al que le dispararon, y cada día vienen dos otros ciervos para velarlo. El ciervo muerto, maltratado por las ratas, hediondo, funciona como *mise en abyme* anticipadora del final de Joaquín: le aparece una mancha en la espalda que crece. Van al hospital, donde los médicos le sacan sangre y le piden quedarse unos días para hacer más exámenes. Joaquín negocia un doble pago y firma muchos documentos. A ella la obligan a firmar que dejará el cuerpo al equipo de investigación en caso de que él muera, por una suma considerable –con lo que se delata indirectamente la falta de ética y humanidad de estos médicos, uno gringo y el otro latinoamericano–. A pesar de no contar qué pasa con Joaquín, el hecho de que ella vuelva sola a casa y le rece infinitas veces al ciervo muerto una oración de Ptolomeo, recurriendo al lirismo para deshacerse de su culpa e ira, apunta a la muerte de él.

María Fernanda Ampuero: “Sanguijuelas” y “Biografía”,
en *Sacrificios humanos* (2021)

Este relato trata de Julito, un niño algo retrasado mentalmente que está sobrecuidado por su madre. El narrador homoextradieético es un niño que forma parte de un grupito que debe jugar con Julito, que no entiende las reglas y rompe las piezas. Julito es un niño abyecto, con una voz “gutural”, una “cabeza enorme, llena de venas” y “pelitos de choclo”, pero es un niño feliz porque su madre lo adora y lo mimó, y por eso el narrador tiene celos de él. La madre de Julito se compra las amistades de las otras mujeres, ofreciéndoles “buen vino, buenos quesos, jamoncito” (82) para que sus hijos jueguen con Julito. Las madres hablan a solas mal de ella, criticándola por malcriar a Julio, a quien dio a luz ya “añeja” y sin revelar a nadie quién era el padre. Los chicos solo se divierten con las mascotas de Julio, unas sanguijuelas negras y regordetas que cría en una piscina en el patio. Cuando el niño narrador pisó una vez con fuerza una sanguijuela que Julito le había lanzado a la cara, Julito se le acercó “con esa boca deforme, esa lengua gigantesca, esos dientecitos finitos y negros” (83),¹²⁹ le gritó insultos y se le echó encima. El narrador cayó en la piscina y las sanguijuelas buscaron su piel; los otros chicos “se rieron de mí como se reían de Julito” y el niño

129. Este retrato se parece a la del hombre diablo en “Las babas del diablo” de Cortázar: “[D]e frente estaba el hombre, entreabierta la boca donde veía temblar una lengua negra” (224).

humillado se enfureció tanto al darse cuenta de que adoptó el papel de Julito que se lanzó contra él “como un animal ciego, rabioso, malo. No quería otra cosa: lo quería matar” (84). A partir de este incidente –interrumpido por la intervención de las madres– queda incierto si el niño narrador planificó matar al odiado Julito o si lo que sucede a continuación fue accidental. La primera hipótesis se ve reforzada por el hecho de que el mismo personaje propone el juego de esconderse en su próxima visita, sabiendo que Julito solo tiene “dos escondites: detrás de la puerta del baño de visitas y dentro de un frigorífico dañado que había en la bodega” (86). Ese día el narrador vio cómo Julito se metió en la nevera, y durante la larga tarde gritaban de vez en cuando su nombre, pero “luego lo olvidamos completamente” (85). Como son niños, puede ser que efectivamente se les haya olvidado. A la hora de irse, Julito sigue sin aparecer y los niños dicen a la madre de Julito que estaban jugando a las escondidas. Ella propone buscarlo entre todos, y nadie menciona su escondite en el frigorífico. Pero la madre del narrador lo obliga a revelar el escondite, y cuando lo sabe se pone pálida y le dice: “Lo mataste” (87). En ese momento la madre de Julito lo descubre y su grito hace estremecer la casa.

El relato transcribe con maestría la perspectiva infantil del niño que narra esta historia de terror que se nutre de celos, asco, brutalidad, egoísmo, indiferencia y venganza. La trama es insólita en cuanto se desarrolla entre unos niños mimados de la clase media alta. Metafóricamente, estos niños obligados por sus madres a jugar con Julito son unas sanguijuelas que le chupan la vida a este chico abyecto, pero la metáfora se refiere asimismo a sus madres que vienen solamente de visita para beber vinos y engullir quesos.

“Biografía” es el relato homoextradiagético de una inmigrante ilegal en Estados Unidos que empieza con su búsqueda de empleo, intento que se frustra continuamente porque no tiene los papeles en regla. Desesperada, tiene la idea de lanzar un anuncio: “¿Crees que tu historia es digna de un libro pero no sabes cómo contarla? ¡Lláname! ¡Yo escribiré tu vida!” (14). Recibe pronto una llamada de un tal Alberto que la cita a su casa en un pueblo del norte. A pesar de su intuición –“esa voz me daba miedo” (14)–, la protagonista acepta el encargo bien pagado y recibe ya una parte de los honorarios. Un incidente del pasado ofrece una pista al lector implícito de lo que sucederá después: el jefe de un locutorio trató de violarla, ella se resistió, por lo que él le estrelló la cabeza. Nadie llamó a la policía cuando ella salió corriendo sangrando a la calle, por lo que concluye que la policía castiga a los sin papeles, no

a los violadores. A partir de este breve recuerdo la narradora se dirige constantemente con la misma muletilla al narratario: “Véanme, véanme”. Cuando llega a la estación en el norte, un hombre viejo se presenta como “discípulo del maestro Alberto” y la lleva a la casa. Otra vez no obedece a su intuición que le manda volver enseguida, introduciendo una nueva pista: “Las mujeres desesperadas somos la carne de la molienda. Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales” (17). Después de media hora en coche llegan a una casa solitaria situada en medio de un bosque que le hace pensar en la casa de la bruja de Hänsel y Gretel. El anfitrión la saluda, acompañado por dos dóberman feroces; el anciano desaparece y ella no tiene cobertura en su celular. Su miedo crece: “Aquí no me escucharán gritar” (19), y piensa en muertes crueles de mujeres. Finge, no obstante, aplomo, incluso cuando él cierra la puerta con pestillo. La casa es oscura, huele mal y carece de electricidad. El terror ya la ciega, pero logra dominarlo y se sienta con él en la cocina, donde ve citas de la Biblia pintadas en la pared. Lo apoda por primera vez mentalmente como “psicópata” y graba después su historia sobre una infancia pobre, violenta, compartida con su hermano gemelo (que posiblemente no existe, ver *infra*). Luego tomaron muchas drogas y el relato termina con un episodio grotesco de profanación de la madre muerta después de lo cual Alberto cambió de vida, dejó las drogas y encontró “la palabra”. Cuando la narradora pregunta por el hermano, Alberto dice: “Me cuesta hablar de él. Mañana continuamos” (25). Entonces se produce una meta-morfosis y Alberto se transforma en su supuesto hermano gemelo violento:

Le cambió la cara, una mueca horrorosa como si estuviera padeciendo de dolores insoportables lo transformó en otra persona [...]. –Dile que estoy aquí a la muy zorra [...] Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles. (25)

Ella tiene tanto miedo que se orina encima. Solo cuando le pide pensar en su madre, el psicópata se retransforma y se disculpa. Ella le pide que la lleve a la estación, pero como él no tiene coche y ya es noche cerrada, es imposible. La mujer va al baño y se topa con un lugar asqueroso, pestilente y sucio. Se limpia como puede sin rozar nada y luego se va a la habitación que Alberto había preparado para ella, donde se topa ahí con un oso de peluche gigantesco que le hará compañía. Empuja la cama contra la puerta e inspecciona los armarios y cajones,

buscando algo para defenderse. El terror aumenta todavía más cuando encuentra “pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes” (29). Graba sus nombres, sus fechas de nacimiento y sus países de origen, dándose cuenta de que ellas fueron también inmigrantes. Luego encuentra pertenencias personales y mechones de pelo de distintos colores y texturas. Afuera olfatean frenéticos los perros salvajes, “el aire de sangre, se lamen los colmillos con la sed de la anticipación, llenan la ventana de babas y gruñidos” (30) y el lector implícito no sabe si es una fantasía de la protagonista, inducida por Alberto “-¿Sabes de qué se alimentan mis perritos? De putas extranjeras como tú” (26)- o si las chicas desaparecieron efectivamente de este modo. En medio de este aterramiento, “Alberto golpea con una furia monstruosa su puerta”, ordenándole abrir. De repente se retransforma y ella lo escucha rezar. Y luego pasa algo misterioso que no se aclara: “De pronto un grito terrible, insoportable, inhumano: el alarido de alguien que no cree lo que está viendo porque lo que está viendo no es posible” (32). Ella se imagina “un mazazo contra una cara hundiendo la nariz hasta el fondo, el crujido brutal de un cráneo que se estrella contra el suelo, la gelatina de los ojos estallando bajo la presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última voz” (32). Luego solo hay silencio. Ella espera por horas, hasta darse cuenta de que los perros ya no están. Entonces huye por la ventana, imaginándose a las “hermanas de la migración” al costado del camino, pidiéndole de contar su historia.

Este relato de terror impacta mucho, el lector implícito puede sentir el pavor, la angustia y el asco de la protagonista. No obstante, el apóstrofe “véanme, véanme”, que se repite dieciséis veces, con la variación “véanlo, véanlo” (27) y “véanlas, véanlas”, “véanla, véanla” (33), tal vez usado para generar empatía y aportar dramatismo, es tedioso y mitiga –al igual que las exageraciones reiteradas y la cantidad de enumeraciones– el efecto de horror.

4.6. Venganza y traición

Inés Garland: “La cautiva”, en *La arquitectura del océano* (2014)

Este breve relato de Inés Garland combina el clasismo de la clase media alta con el racismo y la xenofobia que tiene una larga tradición en la cultura argentina. Diana convenció a su marido Edgardo y a su hija

Jessica de hacer por una vez turismo regional en la zona de Misiones en vez de viajar a Miami, y cuando llegan finalmente, después de un largo viaje en camioneta desde Buenos Aires, se topan con un barro rojizo que les produce asco a las mujeres. Diana no se deja vencer tan pronto y tampoco les pregunta qué les parece la cabaña primitiva, sin vidrios y con muebles desvencijados. El narrador heteroextradieético apunta irónicamente que “ella haría que las vacaciones fueran inolvidables” (28), y lo serán, pero por otros motivos. Lo primero que hacen después de almorzar es dirigirse al pueblo para comprar botas de goma. La falta de educación de los nativos del lugar se traduce en un lapsus ortográfico que se debe al seseo: “El cartel decía «lombris»” (29), y cuando Jessica está a punto de bajar del auto se da cuenta de que los hombres sentados contra la pared del local la miran, por lo que se queda en la camioneta. Diana percibe asimismo que “los indios eran un poco intimidantes con su piel oscura, los pelos como cepillos negros” (29) y su silencio. Esta primera descripción traduce desde antemano el sentido de “otredad” que los indios provocan en los porteños. Incómoda, Diana se olvida de los buenos modales e irrumpe en el local, “abriéndose paso entre otros clientes, la mayoría indios, que esperaban a que los atendieran” (29). Hurgando entre las botas les sonrío de vez en cuando, “quería caerles bien, qué culpa tenían ellos de ser pobres y brutos” y hablando luego con ellos “los trataba como si fueran niños feroces” (30). Luego se da cuenta de que estos hombres son motosierristas que viven en condiciones precarias a la intemperie, con un plástico por encima de unos palos clavados en el suelo.

Al día siguiente, Diana emprende a solas una caminata por la selva, sin botas. A pesar de la advertencia de que el sendero cae en una picada, ella rechaza la ayuda de compañía de un trabajador en la posada. Poco después se cae en la picada, roda varios metros y se rompe el pie. Inmovilizada, entra en pánico al darse cuenta de que “tal vez no podrían encontrarla durante las horas de luz” (33) –cuando aparece a modo de un *deus ex machina* un indio que examina su pie y le desabrocha la tobillera de oro que se le había incrustado en la carne–. La repugnante mezcla de clasismo y racismo resalta cuando se le cruza por la cabeza que el indio quiere robarle (34). Al reconocer su error, siente vergüenza. Cuando él la carga sobre sus hombros, ella traza una comparación estúpida: “Así se llevarían a las cautivas en la época de los malones” (34). Primero, ella no es ninguna cautiva sino una mujer a punto de ser salvada. Segundo, los malones no se hacían a pie, y las cautivas no fueron llevadas sobre los hombros, sino en las representaciones clásicas el indio lleva a la cautiva

en el caballo, como puede comprobarse en famosos cuadros del siglo XIX (figuras 15 y 16).



Figura 15. Mauricio Rugendas, *El rapto de la cautiva*.

La comparación con la cautiva, que refiere asimismo al título erróneo e irónico, apunta no solo al largo poema melodramático homónimo de Esteban Echeverría (*La cautiva*, 1837), sino además a una larga tradición de la literatura gauchesca que llega hasta Borges (“Historia del guerrero y de la cautiva”, 1949) y César Aira (*Ema la cautiva*, 1981, ver Schlickers 2007).



Figura 16. Ángel della Valle, *La vuelta del malón*.

El camino es largo y fuertemente inclinado, ella pesa más de sesenta kilos, y mientras él le habla de su vida –se llama Raimundo, tiene veintiocho años, una familia con cuatro hijos que ve apenas el fin de semana, porque

un camión lo transporta los lunes por la madrugada y lo devuelve a su casa los sábados por la tarde-, ella entra en confianza con él y habla “de un vacío que a veces sentía” (35). El contraste no podría ser más fuerte, aquí se traduce todo el abismo sociocultural que separa a estos dos seres que tan solo en esta situación de peligro llegan a comunicarse. Al día siguiente operan a Diana y después ella vuelve en un avión a la capital. El narrador no dice nada sobre alguna recompensa, sino que describe la breve escena de despedida que produce un sentimiento de vergüenza ajena. Llevada por su marido al aeropuerto, Diana ve a Raimundo cerca de una de las tiendas precarias:

Los saludó con la mano cuando pasaron y ella bajó la ventanilla para contestarle el saludo. Se acordó de la Princesa Diana cuando sonreía y agitaba la mano hacia los lados, como en cámara lenta.
-Buen tipo Toro Sentado -oyó que decía Edgardo.
-Se llama Raimundo -dijo ella. (36)

El desprecio machista, clasista y racista del marido demuestra que se trata de una actitud discriminatoria general que no se puede aplicar solamente a su esposa que lleva el mismo nombre que la princesa inglesa. “La cautiva” señala que el conflicto racial y socioeconómico que existe desde los tiempos del descubrimiento y de la conquista (ver Schlickers 2015a) no fue superado por la independencia de los países latinoamericanos. De ahí que pueda dudarse si sería correcto referirse a una situación posconflictual. A nivel individual y ficcional, empero, el último párrafo del relato apunta a cierta esperanza, puesto que algo quedó de Raimundo y ayudará tal vez a Diana a reconocer que el “vacío” que siente tiene que ver con su marido y la clase social en la que vive: “Y le pareció que el latido del corazón de Raimundo empezaba a sonar como un tambor en el espacio entre ella y Edgardo y se hacía más y más fuerte hasta ocupar toda la cabina, hasta rodearlos y habitar el paisaje, la tierra roja, el cielo sin nubes” (36).

Patricia Ratto: “Perro negro”, en *Golpes* (2016)

Este relato impresionante de la argentina Patricia Ratto (Tandil, 1962) recrea la atmósfera de una dictadura que se caracteriza por la vigilancia de los próximos y sobre todo de los extranjeros, las murmuraciones, la

hipocresía, intolerancia y mojigatería, la delación y otros actos viles de los aldeanos en un pueblo chico de provincias argentinas.

La narradora autointradiegética de este cuento de terror político y humano es una beata mayor que espía a una mujer joven en la casa vacía de enfrente. En ocularización y auricularización interna describe su llegada en la oscuridad, en un coche que no es del pueblo, y deduce por su modo de vestir –esa pollera hasta los tobillos [...] y el pelo largo” (125)– que es porteña. La acompaña un perro enorme, negro, que le causa miedo. La beata es temeraria y egoísta, no enciende la luz para que la chica no venga a pedirle algo –porque el padre Renato le dice siempre que “hay que cuidarse, que están pasando cosas; yo no sé qué cosas” (126)–. El lector implícito, empero, entiende esta primera alusión a la última dictadura argentina, contexto que además es obvio por el lugar de la publicación de este texto: aparece en el volumen de relatos editado por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni *Golpes*, que reúne *Relatos y memorias de la dictadura*, como se especifica en el subtítulo, y que reproduce en la tapa una foto de Jorge Rafael Videla, rezando, con lo que se aclara a la vez a qué dictadura se refiere.

Como la ventana del piso de enfrente no tiene cortinas o postigos, es fácil ver lo que pasa adentro, sobre todo con la luz encendida. En los días siguientes no pasa nada, a la chica se la ve poco afuera, y la beata se entera a través de su amiga Esther de que Aldo, el carnicero, le ofreció huesos para el perro. Cuando Aldo le pide a la beata que le entregue un paquete con carne a la chica, la beata se niega y le pide dejarle el paquete en la puerta.

En otra noche la beata se despierta por el ruido de motor del mismo coche que había traído a la chica. Esta vez llega un muchacho, y ella observa cómo hacen el amor con el perro al lado. De repente el perro “se acerca a la ventana de la pieza y mira hacia acá. Me quedo paralizada, mis ojos fijos en los del animal” (128), y cuando se siente mareada en su sillón ve rodar una lágrima en la mejilla de una estatuilla de la Virgen que está a su lado. Esta “epifanía diabólica” explica posteriormente la venganza cruel de la beata.

Otro día observa cómo el carnicero trata de ligar con la chica al entregarle el paquete con huesos y bifes y cómo ella le cierra la puerta delante de las narices. En la tarde se encuentra con Esther, quien no sabe que la muchacha está conviviendo con un tipo “que tiene barba, el pelo largo, y vino nada más con un bolso chico”. Puesto que la beata no lo vio más, concluye que se está escondiendo, y Esther deduce “¿Vos decís que son...?” (129) y propone contárselo al jefe de policía. En las

noches siguientes la beata sigue vigilando la casa sin ver al chico nuevamente. Se enrolla un rosario en las manos, lo que demuestra que el perro representa un ente diabólico para ella. Pero, en vez de protegerla, el rosario de cuentas de cristal se le incrusta en la carne de sus manos cuando observa una escena de sexo en la cual el perro le pasa la lengua por las nalgas a la chica, escena interrumpida bruscamente porque el perro “de golpe se abalanza sobre la ventana y ladra con furia” (130). Al día siguiente la chica se sorprende al encontrar un paquete colgando del picaporte de su puerta. El perro se abalanza sobre él, engullendo “en dos bocados un bodoque compacto de carne picada” (131). En la noche la beata se despierta en medio de la noche por unos golpes en su puerta. La chica de enfrente le pregunta desesperada por un veterinario porque su perro no está nada bien, “parece envenenado o algo así” (131). La vecina le indica uno cerca y ve cómo la chica corre con el perro en brazos en esta dirección. Luego va a la cocina y se da cuenta de que no ordenó “ese desastre”, guardando el martillo y limpiando el polvillo y las “astillas del cristal del rosario” (132), con lo que queda claro que ella mató al perro con vidrio que puso en la carne picada –tortura atroz porque los fragmentos de vidrio pueden lesionar las paredes del estómago y del intestino, provocar una perforación gástrica y una hemorragia interna–. La beata envuelve tranquilamente las sobras y las rocía con agua bendita para enterrarlas al día siguiente.

Una segunda peripecia de terror termina el relato: en la noche la beata observa la llegada de un auto gris y de una camioneta. Los hombres que han llegado en ellos entran violentamente en la casa de enfrente y se llevan a la chica esposada. Ella grita: “¡Aldo, hijo de puta! Esther, pienso yo” (132). La delatora le había contado a la beata que el veterinario no pudo salvar al perro, pero ella sigue escuchando sus ladridos en las noches, y también lo ve, al igual que escucha voces provenientes de la casa de enfrente, que está nuevamente vacía. Le arde el estómago y no puede dormir, somatizando su mala conciencia y el miedo, con lo que el cuento termina con una mínima justicia poética.

Cristina Sánchez-Andrade: *Alguien bajo los párpados* (2017)

La novela presenta una historia conmovedora y grotescamente cómica de dos ancianas de más de ochenta años, doña Olvido y su criada Bruna, que emprenden en el presente narrativo una “expedición” de cuya meta el lector implícito se entera solo al final de la novela. Bruna

lleva encima de otros vestidos un vestido de novia, aunque no se había casado nunca. Doña Olvida se jacta de haber sido la primera mujer de toda Galicia que sacó el carnet de conducir y tiene un estilo particular de manejar. Por eso se paran varias veces en medio de la carretera en el Volkswagen escarabajo en el que están viajando. En el trasero llevan un misterioso bulto del que asoma pelo natural. Cuando las intercepta un hombre, quien sospecha que se trata de un cadáver, Bruna le pega fuerte con un mazo y Olvido termina rematándolo con el mismo instrumento de cocina.

Siguen su viaje por Galicia y es solo por milagro que no causan graves accidentes. En su parca conversación se intercalan regularmente recuerdos de Olvido, de su triste vida con don Benigno, un exrojo que cambió de lado cuando vencieron los fascistas y que traicionó luego a sus excompañeros. Sin amor, doña Olvido vivía con él y la familia de su marido: una madre medio loca que afirmaba tener tres hijos violinistas que vivían en Madrid, pero que de hecho murieron todos de tuberculosis; un tío bisexual que atrapó la sífilis; una hermana que tenía un novio rojo a quien apuñaló cuando los fascistas lo descubrieron y se suicidó acto seguido. En este ambiente desolador, la criada iletrada es el único vínculo humano para Olvido, y será Bruna la que le salvó la vida a la única hija de Olvido, porque el bebé rechazó la leche de su madre. Pero a la vez Olvido sufrió de celos cuando se dio cuenta de que su hija, Candela, tenía con Bruna una relación mucho más fuerte que con ella. Nunca llegó a saber qué había sucedido con Bruna antes de entrar en su casa –debe haber dado a luz poco antes, ya que pudo darle el pecho a la bebé–. Ahora, en el viaje, Bruna le cuenta cómo su madre la mandó a casa del carnicero viudo que la había pedido en matrimonio. No reconoció su error cuando Bruna volvió embarazada y echada por el carnicero, a quien había mordido media oreja. Con doce hijos encima, la madre de Bruna no quería tener más hijos en casa. Por ello asistió al nacimiento del bebé de Bruna y lo estranguló con el cordón umbilical justo después de haber nacido.

Finalmente se revela que las dos ancianas envenenaron al marido de Olvido, al tío y a la madre porque los tres habían presenciado sin moverse, en una barca, cómo Candela cayó al agua sin saber nadar y cómo se ahogó lentamente. Ahora, en el presente narrativo situado decenas de años más tarde, las dos emprenden la “expedición” de la que habían hablado iterativamente durante muchos años, y que consta en una muerte parecida, envenenándose con estricnina y entrando luego con el coche en la laguna en la cual se había ahogado Candela.

Las cosas horribles que se cuentan a lo largo de la novela transmiten una sensación de terror con respecto a la clase humilde representada por Bruna y se repiten en otros cuentos de Sánchez-Andrade (ver cap. 4, 4.3, 4.5 y 4.6). La historia de su ama, en cambio, revela una vida de desamor que es triste pero no terrorífica, salvo el hecho de que su marido y sus familiares presenciaron impasiblemente el ahogo de la hija de Olvido. Los asesinatos cometidos para sancionar esta conducta vil constituyen un final de justicia poética, y el suicidio anunciado de las dos ancianas carece de dramatismo por la edad avanzada de ambas.

Fernanda García Lao: *Nación vacuna* (2017)

Esta novela de la argentina Fernanda García Lao (Mendoza, 1966), reeditada en 2020 por la editorial española Candaya, está contada por un narrador autointradiegético llamado Jacinto Cifuentes. Es un funcionario subalterno encargado en la nueva capital Rawson de seleccionar a varias mujeres para un proyecto patriótico en tiempos de posguerra. La Argentina quedó sin militares porque estos se quedaron en las “M.”, unas islas apartadas donde el ejército enemigo derrotado envenenó las aguas, por lo que enfermaron y no pueden volver. Estas islas refieren obviamente a las Malvinas, aunque no se llegan a nombrar nunca y a pesar de la historia contrafáctica de que los argentinos vencieron. Aunque las alusiones son muy claras, lo mismo con respecto a la “Junta”, que alude a la Junta Militar de la última dictadura. Esto no debe llevar a equiparaciones falsas, como es el caso en el estudio de Kelly Bueno y Guizzo (2020: 143), que hablan indistintamente de las M. como “Malvinas” y de la Junta como “Junta Militar” –aunque se trata en la novela de una junta civil, como ellos mismos reconocen, formada por “um ginecologista, um engenheiro e um comissário”–. El delirante proyecto patriótico consiste en seleccionar a algunas mujeres aptas para la reproducción, vacunarlas, mandarlas a las M. y hacerlas volver fecundadas por un soldado o militar argentino para conservar la raza¹³⁰ y honrar a los soldados argentinos. Jacinto ejerce la selección con desgana. Debe seguir una lista de criterios establecidos por sus jefes que interpreta, no obstante, de manera arbitraria. Las selecciones, durante las cuales las mujeres pierden sus nombres y apellidos, que se

130. Esta ficción es una inversión del *mockumentary Fuckland* (2000, de José Luis Marqués), en la cual un argentino viaja a las Malvinas para fecundar a las *kelpers* y así reconquistar las islas.

sustituyen por números, hacen pensar en los experimentos eugenésicos de los nazis. Este terror se supera todavía cuando surge la sospecha de que las mujeres descartadas terminan en el matadero donde son convertidas en carne para hamburguesas o para píldoras que incitan el deseo y que toma incluso Jacinto, que se ha hecho vegetariano porque desde chico debía presenciar las matanzas crueles a las que se dedicaba su padre. Bueno y Guizzo (2020: 150) reconocen que “as mulheres são taxadas à figura do *homo sacer*. Isto é, a figura do direito romano abandonada do ordenamento jurídico e, por ser desamparada de qualquer lei, qualquer-um poderia matá-lo sem que houvesse punição”. El estado deplorable de esta figura estudiada por Giorgio Agamben se refuerza por la estricta focalización externa de Jacinto, que no tiene acceso ni interés alguno a las mujeres que lo rodean, considerándolas como vacas reproductoras u objetos sexuales.¹³¹ Jacinto elige a tres mujeres, luego se suma su ex, que en el presente narrativo es la esposa de su poderoso hermano.

La expedición, formada por estas cuatro mujeres seleccionadas, una funcionaria, Jacinto, un fotógrafo, dos choferes y un capitán de un barco bautizado *Nación vacuna* tarda en llegar, porque unas lesbianas y travestis robaron el motor del barco en protesta por no haber sido elegidas también. Mientras tanto, la Junta que gobierna en el país publica la *fake news* de la feliz llegada y fecundación inmediata de las mujeres y les prohíbe volver. En la larga espera en una bahía, el protagonista fecunda a dos mujeres; una de ellas, que es paralítica, se muere en circunstancias poco claras. Algunos quieren volver a la capital para asumir el poder. Pero cuando suben al barco para navegar al día siguiente rumbo a la capital les sorprende una tormenta que los arrastra al mar y llegan por equivocación a las M., donde flamea la bandera del enemigo. La última palabra de Jacinto es “perdimos”, dando alarde del desengaño de todos de a bordo en un doble sentido: reconocen que fueron víctimas de una falsa historia oficial y que el proyecto de su expedición fue una farsa.¹³²

Nación vacuna se presenta como una ucronía polisémica que se revela como falsa y carece de lo fantástico, aunque hay muchas escenas oníricas. La mirada del autor implícito no tiene misericordia, denuncia

131. Tiene más empatía con los animales: su gata Jacqueline duerme en su cama, y cuando muere la entierra y le hace un velatorio; luego comparte mucho tiempo con una chinchilla.

132. La falsa historia oficial alude a las noticias falsas distribuidas durante el corto período del combate en las Malvinas, sobre todo la revista *Gente* lanzaba títulos eufóricos que proclamaron “Estamos ganando” y “Vimos rendirse a los ingleses” cuando en realidad los argentinos no tenían ni la más mínima chance de vencer.

a los corruptos poderosos, a los funcionarios oportunistas, las mentiras políticas, familiares, identitarias, etcétera. Las frases con muy cortas, el tono es seco y despiadado, y detrás del relato carente de empatía destaca un humor negro que no hace reír.

Solange Rodríguez Pape: “La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños”, en *La primera vez que vi un fantasma* (2018)

En este monólogo dramático, que forma parte de un volumen de quince relatos reunidos en *La primera vez que vi un fantasma*¹³³ de la autora ecuatoriana Solange Rodríguez Pape (Guayaquil, 1976), “una mujer radiante con un vestido de lentejuelas y una copa de champán en la mano” (72) se dirige a un público de amigos y conocidos el día de su cumpleaños y les cuenta una historia que incomoda a todos y que termina con un delirio inesperado.¹³⁴ No solo porque revela que Hugo, su marido, no es tan rico como parece y se niega a tener un hijo propio con ella, puesto que tiene ya uno del primer matrimonio que se llama asimismo Hugo (al que Olivia llama Huguito) y en quien gasta una fortuna, sino porque les cuenta una historia terrorífica, de una mujer anciana que al principio solo parece ser una indigente horrenda con la que se topó en la madrugada, parada en su coche en un semáforo, mientras la mujer se le acercó y tocó tres veces en su ventana “para entrar en mi vida” (78). Y lo logró. Olivia tuvo unos meses negros, sufrió de insomnio, perdió su trabajo, escuchó varias veces el toc toc toc y una vez, también en la madrugada, salió siguiendo el sonido del toque y llegó a un parque comunal donde se topó con la mujer sucia, maloliente, retratada con los pinceles de un naturalista: “Tenía los ojos blanquecinos de un color indefinible, con párpados lagañosos y lampiños, sin pestaña; la boca, oscura y sin dientes, hedía a enfermedad” (82). Cuando la mujer le sujetó la muñeca, Olivia no logró deshacerse de la mano hirviente de la otra, que exigió: “¡Dame al niño!”. Poco después Olivia se hizo un *test* y comprobó que estaba embarazada –a los cincuenta años–. No le dijo nada a su marido, porque sabía que él no quería otro hijo. No contó a nadie ni su embarazo ni su persecución por la mujer vieja, a la que

133. Sanchis Amat (2020) analiza los relatos de este volumen enfocando los fantasmas interiores de los personajes femeninos.

134. “El cuento ha tenido montaje teatral exitoso tanto en Ecuador como en Madrid” (Sanchis Amat 2020: 168).

llama también “mujer del saco” porque roba niños. En la mañana de la fiesta tuvo una disputa con Huguito, quien quería que ella lo llevara al otro lado de la ciudad, pero cuando ella replicó que tenía que preparar la fiesta, le “dijo que todo es suyo, que el auto es suyo, que la casa es suya, que yo no tenía nada porque mi cumpleaños también lo pagaba su papá” (85). Entonces Olivia tuvo una revelación y lo hizo subir a su coche. En el lugar donde se había topado por primera vez con la mujer ominosa lo hizo salir del coche con el pretexto de revisar las llantas de atrás y tocó tres veces en el parabrisas, llamando a la mujer, que apareció enseguida y metió a Huguito en un saco y “lo cargó a sus espaldas como si fuera un gatito y no un chico de dieciséis años” (86). Olivia termina su largo discurso subrayando su decisión de no darle jamás al niño que todavía está en su panza. Y después les revela a sus invitados que acaba de envenenarlos a todos con la última copa del brindis.

Este cuento no encaja en la definición de lo fantástico de Todorov, puesto que no hace vacilar ni al personaje ni al lector implícito entre algo racional y algo sobreracional, es decir, la existencia de la mujer del saco no se pone en duda. Si esta mujer vieja dispone de facultades mágicas, empero, ya es menos seguro. Primero llama la atención su súbita aparición en lugares comunes, como la primera y la última vez en alguna calle lateral de una avenida, la segunda en un parque cerca de la casa de Olivia. La primera vez que Olivia se topó con ella se dio inmediatamente cuenta de que algo “no era normal” (77), cuando cruzó su mirada con la mujer tuvo “una sensación parecida a la de santa que vio la uña del diablo” (77). En el último encuentro no le “pareció tan vieja ni tan enferma [...] pero mal vivida” (86). Todo lo que le concierne es raro, pero no imposible, con lo que el cuento carece de la característica esencial de lo fantástico.

El relato tampoco encaja en la enigmatización como estructura narrativa ambigua que abarca dos órdenes divergentes de la realidad narrativa que se excluyen mutuamente, ni en la indeterminación ni en lo misterioso. El personaje de la mujer del saco pertenece más bien al concepto freudiano de *das Unheimliche*, de lo siniestro e inquietante, y encarna viejos miedos infantiles de brujas que se llevan a los niños. Este horror hace recordar el final del cuento “El chico sucio” de Mariana Enríquez, en el que la madre indigente admite haber dejado a sus dos hijos a “ellos”, con la diferencia que en su caso queda abierto a quiénes se refiere (ver cap. 4, 4.3). El cuento de Rodríguez Pappe trata de multiplicar el terror por el asesinato múltiple cometido por la misma Olivia, aunque el efecto de este final sorprendente es bastante flojo ya que la

acción parece exagerada –Olivia hubiera podido irse al extranjero sin necesidad de matar a nadie– y además poco lógica, puesto que el título sugiere que por lo menos uno de los invitados sobrevivió.

Marcelo Luján: “Treinta monedas de carne”, en *La claridad* (2020)

El tercer epígrafe de este cuento, Mateo 26:15-16, se vincula de modo llamativo con este primer relato del volumen, puesto que refiere directamente al título metafórico y enigmático: “Y dijo: ¿Qué estáis dispuestos a darme para que yo os lo entregue? Y ellos le pesaron treinta monedas de plata”. En el cuento se trata asimismo de una entrega, de una traición que el narrador heterointradiegético condena varias veces explícitamente. Es llamativo que su focalización cambia constantemente entre cero –“ninguna de las dos lo sabe pero [...] tomaron el camino equivocado” (19)–, externa –“tal vez Marta lo empiece a intuir”– e interna “pero no. Ni siquiera eso” (19), en este ejemplo incluso en una misma frase. Además, recurre varias veces a la narración proleptica para emitir juicios éticos y moralistas: “Nada de lo que sucederá dentro de un rato debería suceder nunca pero sucederá de todos modos” (25), modo narrativo profético que refuerza el vínculo con el epígrafe de Mateo y que se repite más adelante (32).

La historia es horrible. Trata de dos mujeres jóvenes que se conocieron un par de días atrás y salieron en bicicleta de un camping donde sus novios miran un partido de fútbol en la televisión del bar. Astrid es una “barbi” noruega, deportiva, de la que Marta, una mujer gorda vulgar, está celosa. Casi no logra seguirla por el sofoco y está enfurecida, tildándola mentalmente de “puta noruega” y “tía [...] imbécil” (18). Están perdidas en medio de un valle y sus celulares no tienen cobertura hasta llegar a una casa abandonada, el lugar de acción de la novela *Subsuelo* (ver cap. 4, 1). Allí reciben una señal en el móvil y cuando parece que están a punto de salvarse, porque Astrid mandó un mensaje a Thomas con su ubicación y este prometió recogerlas, el narrador explica que los dos hombres saldrán solo después del final del partido, ignorando que “las aguarda la desgracia” (29).

La peripecia horrible se produce cuando Marta se interna en el bosque para orinar y se anuncia fantásticamente que Astrid oye “un chapoteo en el agua” de la piscina de la casa, “el sonido del agua cuando es golpeada con fuerza”, y luego ve en ocularización interna “algo yendo en dirección a la casa. Una persona, jurará. Una persona que no

iba andando sino en silla de ruedas. Nadie le creerá nunca pero jurará haber visto una melena y unos brazos jóvenes agitándose para avanzar entre la hierba alta” (31).

Esta apariencia fantasmal¹³⁵ de los dos hermanos mellizos de *Subsuelo* se concretizará más adelante, cuando el narrador explica que “en la piscina de la casa, no hace tantos años, se ahogaron dos adolescentes: dos hermanos mellizos que también se inocularon, entre otras ponzoñas, la de la traición” (41). El narrador enfoca luego a Marta, que está orinando, y –en pleno contraste con la percepción hipersensible de Astrid– sin percatarse de la llegada de tres hombres jóvenes que se acercan sigilosamente por detrás. Sin darle tiempo de vestirse, la tumban en el suelo y la inmovilizan; uno de ellos siente asco por lo gorda que es. El narrador reproduce sus breves discursos en estilo directo regido, anticipando en focalización cero ciertos detalles: “Todavía [Marta] no sabe que tendrá una oportunidad para liberarse” (34), pero a la vez la situación empeora cuando uno de ellos saca una navaja y le da un puñetazo en la cara que le hace brotar sangre de una ceja. Cuando la quieren callar metiéndole un calcetín en la boca, el narrador cambia llamativamente desde el presente narrativo al futuro, con lo que resalta la fatalidad de la acción, como si se tratara de una predestinación:

Marta quiere decir algo. Todavía no puede hacerlo. Pero *podrá*. *Podrá* porque *tendrá* un par de segundos [...] lo *hará*. *Dirá*: [...] no se *callará*, *correrá* todos los riesgos porque *confiará* en eso que solo ella sabe cuándo se le ocurrió. Hay una tía, *dirá*. Y enseguida: Una tía buena. Allí. (36, mis subrayados)

Y para que se puedan hacer una imagen, añade poco después que se trata de una “puñetera barbi” sueca (37). Los hombres dudan pero deciden cerciorarse. Uno se queda con Marta, los otros dos corren a la casa y se abalanzan sobre Astrid después de asestarle un puñetazo tan fuerte en la cabeza que la desmaya. Mientras la violan brutalmente, Marta piensa en la mentira que les contará a su novio y al novio de Astrid. Decide fingir que ambas fueron violadas en distintos lugares. Su vigilante recibe un mensaje textual de sus amigos en el que lo mandan venir a la casa y traer “a la gorda”, que tiene de repente miedo de que las maten. Pero tienen suerte, uno de los violadores le corta con su navaja la cara a Marta,

135. Puesto que este dato puede pasar desapercibido y no es importante para la diégesis, no incluí este relato en la vertiente de las narrativas de terror que recurren a lo fantástico.

escupiéndole un “eso por chivarte” (43). Los tres huyen cuando escuchan la bocina del coche de los novios.

Este relato horrible traduce congenialmente el desamparo, el pavor, la indefensa e impotencia de una mujer a punto de ser violada, y que acude a una traición muy vil para salvar su propio pellejo. La otra víctima, que es violada brutalmente por tres hombres sin características particulares, unas bestias brutalizadas, en cambio, solo se describe desde fuera, no se traducen sus pensamientos y sentimientos. Astrid es una presa que los violadores destruyen, aunque Marta ni siquiera lo sabe, ella solo escucha los gemidos y el llanto, pero el narrador sí sabe lo que ocurre detrás de la pared, y lo cuenta impasiblemente:

No sabrá Marta que primero fue el del parche y después el de la perilla y que después, mientras esperaban, el de perilla le dio la vuelta y le separó las piernas con sus propias piernas, con el peso y con la obstinación, mientras el del parche sujetaba las muñecas y observaba aquellos párpados tan apretados, tan enrojecidos, tan suplicantes. (42)

Liliana Blum: *Cara de Liebre* (2020)

Como mujer soltera sin querer serlo, Irlanda, una maestra de literatura, forma parte del conjunto típico de protagonistas de Liliana Blum. Lo que la distingue es una cicatriz en su cara, el resultado de la operación de un labio leporino que ningún maquillaje logra tapar. De ahí su apodo, Cara de Liebre. De niña fue objeto de burla y persecución de otras niñas; de adulta, objeto sexual despachado después de haber sido usado por los hombres. El anhelo de amor siempre frustrado se convierte en odio mortal. Irlanda tiene un cuerpo espléndido y lo usa para atrapar a los hombres en sus visitas a un bar nocturno. A la hora de “cazarlos” no aplica ningún criterio, ni físico ni de carácter o conversación. Tiene sexo con ellos sin llegar a conocer ni siquiera su nombre. Bautiza a su primera víctima mortal de Falco, porque se parece al cantante austríaco homónimo. Su escandalosa canción “Jeanny”, en la cual adopta el papel de un *stalker* y de un asesino psicópata de una chica, se cita al final de la novela y funciona como una *mise en abyme* del enunciado:

Irlanda pone la bolsa de plástico sobre la cabeza de Nick, que tiene los ojos a medio cerrar y respira con pausas. Ahora suena

Jeanny en la bocina. Por la melodía, el piano y su desconocimiento del alemán,¹³⁶ a Irlanda siempre le había parecido una canción romántica, hasta que un día leyó una traducción de la letra y comprendió que trata de un asesino hablándole a su víctima ya cautiva. (288)

Y esto es precisamente lo que ella hace con sus cautivos, y más. No solo les habla, sino que se los monta, vivos o muertos. Conservó el cadáver de Falco durante varios días en su cama, disfrutando tener al fin un novio a su lado. Para poder cabalgarlo le abrió el pene con un bisturí para introducirle una calabacita. El terror cruel de esta escena se trunca por el humor,¹³⁷ porque justamente en el momento en el cual ella sube a la cama “el trabajo de zurcido se deshizo ante sus ojos. Parte de la calabacita, cubierta de rastros de sangre seca y algo parecido a la carne molida, había salido del miembro de Falco” (154). Cuando la putrefacción del cadáver no dio para más, quemó los restos de Falco en el jardín.

Después de un año vuelve a la caza. Esta vez corta el cadáver en pedazos y lleva las bolsas a las afueras de la ciudad. Su tercera víctima es Nick, un cantante cuarentón obeso y narcisista que vive todavía con sus padres ricos y consentidos, y que apesta. Su único atractivo son sus ojos azules. Nick acaba de embarazar y abandonar acto seguido a Tamara, una mujer que trabaja como depiladora en un *spa*, soñando con ser pintora, pero tiene muy poca estima de sí misma. Consulta horóscopos cursis y visita a una vidente, quien le promete un futuro feliz con una hija y éxito en el arte. Como antagonista de Irlanda, Tamara es un personaje pálido y aburrido. No obstante, su historia se presenta en capítulos que alternan con los que tratan de Irlanda, produciendo un cambio de ritmo y de tensión. Poco antes de dar a luz, Tamara se dirige a casa de Irlanda, para enfrentarse con Nick, y espía por la ventana, viendo solo su silueta. Es el momento de máxima tensión, y si Tamara se hubiera atrevido a tocar el timbre en vez de volver a casa, hubiera salvado a Nick, quien ya lleva en este momento una bolsa de plástico encima de su cabeza y aspira un tubo conectado con helio.

A pesar de este final abierto que indica que Irlanda saldrá impune y que volverá a matar, a pesar de sus experiencias traumáticas del *bullying*

136. Aquí se destaca una pequeña incongruencia, porque el narrador heteroextradiégetico había explicado cien páginas atrás que Irlanda “había tomado un curso de alemán que le permitía entender las canciones [de Falco] de manera fragmentada” (176).

137. Ver mi hipótesis que la comicidad es incompatible con el terror (ver cap. 2, 1).

constante durante su niñez y juventud, a pesar del abuso de su cuerpo y de su alma y la consiguiente venganza cruel de Irlanda, *Cara de Liebre* no provoca realmente terror. Tal vez porque los personajes son demasiado planos y sus rasgos y deficiencias son sobredibujados y se repiten constantemente. O porque las situaciones sórdidas se vuelven muchas veces grotescas. También es posible que este efecto se deba a la falta de indeterminaciones, puesto que la novela es muy explícita, su tesis muy simplista y porque opone una suerte de Mata Hari a una ovejita que se deja preñar y abandonar mansamente. La tercera parte de este peculiar triángulo amoroso es un tipo vulgar, feo, obeso, engreído y egoísta cuyo miedo crece cada día, lo que lo vuelve un poco más humano.



5. Conclusiones

1. Ficciones de terror y estrategias narrativas perturbadoras

Las ficciones de terror son concebidas como un modo narrativo transmedial que se estudió a nivel del discurso y del contenido. Se pudo comprobar que la estrategia narrativa enigmatizante es la que predomina, luego le sigue la estrategia engañosa, mientras que los recursos paradójicos se usan muy poco. Dentro de la enigmatización domina lo fantástico, modo en el cual introduce un nuevo tipo que denominé “lo misterioso”, que se usa para el caso de que surjan dos o más interpretaciones contrarias que no se excluyen, como en la ambigüedad, pero que tampoco se resuelven. Esto concuerda con la observación de Martínez Biurrun (2019: 192), según la cual las ficciones de terror se caracterizan “por sus *no finales*, o por sus finales abiertos, o sombríos, o vertiginosos, pero nunca del todo reconfortantes” (ver cap. 3, 1). También Vedda (2021: 349), aunque solo refiriéndose a los textos literarios de Lamberti, reconoce que se “cierran de manera abrupta, sin un clímax o una elucidación que calmen las ansiedades del lector”, y este efecto de miedo, pavor o ansiedad que se extiende más allá de la lectura es un rasgo importante de las narrativas de terror. También el objetivo de lo fantástico apuntado por Roas (2011: 35) vale para el terror: “[D]eestabilizar los límites que nos dan seguridad [...] cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos”. Diría incluso que esta misma función caracteriza sobre todo las ficciones de terror no fantásticas. En resumidas cuentas, la representación enigmatizante es incompleta, ambivalente (indeterminación), contradictoria (ambigüedad) o misteriosa, y delega al lector implícito el papel de otorgarle un sentido.

Lo que Barceló (2008: 25) apunta con respecto a la situación narrativa de la literatura fantástica vale asimismo para las narrativas de terror que recurren a lo fantástico: “[E]l narrador homodiegético es el más frecuente”, y se podría añadir que se trata asiduamente de un narrador psíquicamente desestabilizado; en todos los casos aquí analizados es

autodiegético (ver cap. 3, 1), con excepción del cuento “La chica de la banda de folk” de Luján, que tiene una instancia narrativa heterodiegética.

En las narrativas de terror que recurren a la estrategia engañosa (ver cap. 3, apartado 2) domina asimismo la situación narrativa autodiegética: de los diez textos literarios analizados, solo cuatro recurren a un narrador heterodiegético (“Cirugía menor”, “Autólisis”, “Gracia” y *El silencio*). En las narrativas de terror que recurren a lo fantástico y a otras estrategias de la narración perturbadora (ver cap. 4, 3)¹ –el subcapítulo con más ejemplos filmicos– domina, en cambio, la situación narrativa heterodiegética.² Por último, en el subcapítulo más voluminoso, el dedicado a las narrativas realistas de terror (ver cap. 4, 4), se destaca un balance muy equilibrado: veinticuatro textos literarios recurren a la situación autodiegética, y veintiocho a la heterodiegética.³

Mi análisis de las estrategias narrativas (perturbadoras) de un gran corpus de ficciones puede haber producido cierto desencanto, puesto que estorban la sumersión en el terror ya que distorsionan la ilusión diegética y destruyen con ello *das Unheimliche*, es decir, el afecto de terror. No obstante, este análisis es cognitivamente satisfactorio (Kiss 2012: 48), a lo que puede referirse con Ed Tan (1996) como emoción basada en el artefacto que, añadiría, se revela muchas veces como artificio. El siempre citado ensayo de Freud, en cambio, es poco pertinente para analizar las ficciones de terror, puesto que Freud se concentra en los contenidos e ignora el nivel de la representación que produce por su forma peculiar de narrar y crear así angustia, miedo, perturbación, incertidumbre, etcétera. La misma falta de atención del discurso caracteriza las teorías recientes sobre ficciones de terror (ver en la introducción el caso de Fisher 2018 y sus categorías *weird* y *eerie*). Con ello se ignoran las variadas e importantes funciones de las estrategias narrativas perturbadoras en las ficciones de terror: problematizan lo aparentemente lógico y natural dentro de la ficción, juegan con los modos convencionales de representación, por ejemplo, con los del cine de horror (*slasher*, *splatter*, *scary*, *zombie movies*), constituyen distorsiones genéricas (cfr. Preußner y Schlickers 2019) y originan “ciertas indeterminaciones” (cfr. Preußner y Schlickers 2023).

1. Curiosamente, aparecen solo dos narraciones perturbadoras que recurren a las tres estrategias narrativas de este principio narrativo, y ambas son films: *Darkness*, de Jaime Balagueró, y *Aparecidos*, de Paco Cabezas (ver cap. 4, 3).

2. Tan solo en “Luces del Sur” y en “La habitación de Nona” se destacan narradores autodiegéticos.

3. Entre ellos, un relato y una novela de Liliana Blum recurren a ambas situaciones narrativas.

Puede observarse además que solo una dosificación sutil logra impactar al lector (implícito). Si el terror es demasiado excesivo, directo o exagerado, en cambio, el efecto de pavor se pierde, como lo demuestran las novelas cortas de catástrofes naturales de Martínez Biurrun o los cuentos de Burzi, que son tan estrafalarios que no producen ninguna sensación de terror sino, por el contrario, una extrañeza distanciada o incluso la risa despectiva, por lo que no los incluí en este estudio. Un caso limítrofe se encuentra en “Biografía” de María Fernanda Ampuero, que es un relato de terror absoluto cuyo impacto se desvanece un tanto, no obstante, por la repetición enervante del apóstrofe “véanme, véanme” (cfr. cap. 4, 4.5).

La necesidad de una intensidad terrorífica adecuada se percibe asimismo a nivel psicológico. El verdadero monstruo es el ser humano, como se ve en las historias de abuso, incesto, violación, pederastia, *feeding* y en otros actos de violencia, sobre todo contra animales leales inocentes e indefensos y en actos viles de venganza y traición. Aun los personajes con discapacidad cognitiva o perturbación mental, como también varias madres trastornadas, que rompen con el estereotipo de la maternidad feliz, son terroríficos, violentos y llenos de maldad. Aunque todos estos personajes producen rechazo, su perversidad ejerce a la vez cierta fascinación, razón por la cual trabajé con el concepto de lo abyecto,⁴ que es una parte inherente de las narrativas de terror, donde se transgreden órdenes y normas. Muchas ficciones de terror se basan en una relación tóxica entre un hombre y una mujer, que se sostiene por abuso, rechazo, violencia o dependencia mutua patológica, como en el caso del *feeding* que Liliana Blum presenta en *Pandora*. Con ello no se relatan solo casos individuales drásticos, sino que estos señalan una dimensión social y política que se critica implícitamente. Los personajes predominantemente femeninos de la clase media ejercen la *mauvaise foi*, es decir, se engañan con respecto a su clase social, su moral, su conducta, etcétera, supuestamente superior con respecto a los “otros”, las “cabecitas negras”, los migrantes y cartoneros (ver, por ejemplo, los relatos “El chico sucio” y “El carrito” de Mariana Enríquez), o se engañan con respecto a su atractivo sexual (“El diablillo de la balsa” de Liliana Blum), con respecto a la culpabilidad de su pareja (Alicia en *El silencio* de Juan José Burzi) o acerca de la culpabilidad propia (Polo en *Páradais* de Fernanda Melchor).

4. Ver “El carrito”, “El chico sucio” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Enríquez, *La maestra rural* de Lamberti, *Temporada de huracanes* de Melchor y “Subasta” de Ampuero.

Algunos textos de terror se vinculan explícita o implícitamente con la dictadura, sobre todo en el caso argentino,⁵ pero muchos otros carecen de esta dimensión político-histórica. Las narrativas de terror tampoco sirven para evadirse de la realidad, sino, por el contrario, para representar visiones más íntimas, complejas y ambiguas de la realidad. Un ejemplo sería el complejo de padre que surge en varios relatos de abuso (“Luz de mi vida, fuego de mis entrañas”, ver cap. 4, 4.4, y “El diablillo de la balsa” de Liliana Blum, ver cap. 4, 4.3) y que sitúa al lector implícito en una situación muy incómoda. Otro tema recurrente y horroroso es la complicidad de la madre en casos de incesto (“Tierra”, ver cap. 4, 4.3 y “El marido de mi madrastra”, ver cap. 4, 4.4).

A nivel del discurso, la representación de ambigüedades e indeterminaciones se logra a través de ciertas técnicas narrativas del terror sugestivo, entre las que se destaca la estrategia enigmática. Las realidades ficcionales horribles provocan perplejidad en el lector implícito; además, adquiere conciencia de la vulnerabilidad de los personajes, pero también de sí mismo. Esta se debe en gran parte al contexto socioeconómico neoliberal, cuyos mecanismos de consumo y participación llevan a una exclusión cada día mayor que hace aumentar la criminalidad, la violencia (de género, familiar, estructural), la pobreza y precarización social, el racismo y el clasismo.⁶ El miedo es ubicuo y se expande, hay crisis de clima, abuso de drogas, el poder de los cárteles, corrupción, etcétera. Las ficciones de terror son idóneas para destacar la inestabilidad e incomprendibilidad del mundo extraliterario del que su realidad ficcional se apropia: es compleja, los sentidos se pluralizan y el razonamiento fracasa. Frente a este desamparo, las narrativas de terror apelan en primer lugar a las emociones del lector. El terror directo o el horror va de la mano con el miedo físico, y el terror sugestivo, con la angustia o la ansiedad. De ahí que las narrativas de terror no sean compatibles con la comicidad o el humor, que volvería las escenas terroríficas absurdas y destrozaría la inquietud del receptor. Esto no quiere decir que carezcan de ironía, pero a veces esta es tan sutil o velada que los críticos

5. Ver los estudios de Mandolessi (2014) y Gasparini (2020) y aquí los análisis de *Aparecidos* de Cabezas, “La hostería” de Enríquez, *El año del desierto* de Mairal, *Hija* de Shua, “Perro negro” de Ratto y *Nación vacuna* de García Lao.

6. Vedda (2021: 376) apunta acertadamente que “la depresión y la melancolía de los personajes de Schweblin y Enríquez son la respuesta que la literatura de horror ofrece a los globos de colores y la revolución de la alegría. Recuperan algo del empeño del pensamiento crítico en poner al descubierto la mentira inherente a la falsa conciencia feliz impulsada por la propaganda neoliberal”.

no se percatan de ella, como es el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Mariana Enríquez (ver cap. 4, 4.1).

2. Ficciones de terror y otras vertientes literarias

Muchos críticos derivan las narrativas de terror de la literatura gótica, que es siempre fantástica, pero el modo fantástico (cfr. cap. 3, 1) no recurre siempre a lo gótico. La literatura gótica se caracteriza además por lo sangrante o *gore*, que, por otro lado, tampoco pertenece exclusivamente a ella. En el siglo XXI, las narrativas se alejan de las fantasías sobrenaturales y sangrientas –con excepción de las ficciones con vampiros que apenas incorporé en el corpus⁷ y fundan, por el contrario, un “verosímil fantástico [...] en lo cotidiano” (Bueno 2021: 49). Sergio Olguín (2023) lo explica muy bien para el caso de la Argentina, pero sus observaciones pueden trasladarse fácilmente a otras literaturas hispanoamericanas:

Al fin y al cabo, aquello que nos genera terror se esconde en lo cotidiano de una sociedad que sufrió el terrorismo de Estado en varios momentos del siglo XX, y que se enfrenta todos los días a la incertidumbre de que aquello que construye no sea suficiente, se derrumbe, caiga hecho pedazos. El demonio no asusta, los muertos vivos no producen miedo, los fantasmas son objetos de burla futbolística. El terror en la Argentina está en otra parte, está de manera latente en las historias que aparecen en la prensa: hijos que asesinan a sus padres por dinero, niñas embarazadas a las que grupos católicos ultramontanos no les permiten abortar; jueces que expulsan a una madre extranjera del país, pero dejan varados a los hijos menores; niños abusados por un cura carismático; un campesino convertido en “mula” humana que cruza la frontera llevando en su estómago una cantidad enorme de droga, que disfrutarán los chicos ricos de la ciudad; la mujer que sorpresivamente se encuentra en un bar de moda al hombre que la torturó y la violó durante la dictadura. El terror en la Argentina está a la vuelta de la esquina.

Evaluando retrospectivamente el corpus hispanoamericano y español analizado, confirmé mi hipótesis según la cual la gran mayoría de las narrativas de terror no proceden de la literatura gótica. Para el caso de

7. Ver los análisis de *Los anticuarios* de Pablo de Santis, *Beber en rojo* de Alberto Laiseca y “True milk” de Aixa de la Cruz en el cap. 4, 1.

la “reina del realismo gótico”, Mariana Enríquez, señaló –coincidiendo con Durán– una particular hibridación de elementos reales cotidianos y de lo monstruoso, leyendas populares, lo oculto y lo satánico que podría encajarse bajo el rubro del “nuevo gótico”.

Si pensamos en la distinción propuesta por Carlos Gamerro (2023), quien diferencia entre “terror gótico” y “terror político”, podríamos decir que muchas narrativas aquí analizadas constituyen un tercer tipo que podríamos denominar “terror íntimo”. El mismo escritor argentino se burla, no obstante, de las emociones del orden del miedo: “El terror, bien lo sabemos, infantiliza, pues todos los terrores adultos pueden reducirse en última instancia a la circunstancia de la criatura que pierde la tutela del adulto”. En el otro extremo de los efectos se encuentra el morbo, alimentado por el montaje de acontecimientos atroces, lo que vincula las narrativas de terror y de horror con la pornografía y el voyerismo.

De ahí el vínculo de las ficciones de terror con el naturalismo, mencionado brevemente en la introducción. Sergio Olguín (2023) destaca asimismo: “Lejos de las fantasías sobrenaturales, el terror argentino no pierde la fuerte impronta de la novela naturalista y, sobre todo, de la novela policial, del *thriller* y las distopías”. Ciertamente, tanto la novela policial y el *thriller* (salvo las novelas de Carmen Mola, ver cap. 4, 4.5), como las distopías (con excepción de *El año del desierto*, de Mairal, y *Cadáver exquisito*, de Bazterrica, ver cap. 4, 4.2, y *Nación vacuna*, de García Lao, ver cap. 4, 4.6) tienen poca presencia en este estudio. Pero me gustaría ahondar un poco más en la impronta de la novela naturalista (hispanoamericana) que he estudiado a fondo en otro libro (Schlickers 2003). Detecté en la *mise en fiction de l’actualité* de la novela naturalista hispanoamericana cierto potencial alegórico –“los casos patológicos pueden servir de expresión de las fallas de la sociedad moderna: disolución de la familia tradicional, egoísmo, mecanismos inhumanos de segregación [...] pérdida de valores morales, materialismo” (374)– que correlacioné con el modo dialéctico del funcionamiento de la alegoría en el drama barroco alemán detectado por Walter Benjamin (1928):

[S]i este vive de la tensión dialéctica entre muerte y eternidad, inconstancia de las cosas humanas y resurrección, fragmento y totalidad, los mundos ficcionales de la novela naturalista se mueven entre patología/degeneración y regeneración, miseria y progreso, estancamiento y apertura, nostalgia del pasado y anhelo del futuro, cosmopolitismo y nacionalismo, deseo ilícito y deseo legítimo...

lo que desemboca acá y allá en una polivalencia semántica que Benjamin (1928: 196) concibe como rasgo fundamental de la alegoría. (Schlickers 2003: 384)

Ahora bien, si transferimos este modo dialéctico a las ficciones de terror, resulta que la conclusión de Stephen King de que “lo siniestro sirve para explorar miedos sociales concretos” (citado por Spada y Sloomans 2023) es demasiado reduccionista. El potencial alegórico de las ficciones de terror se ve disminuido además por las contradicciones, rupturas internas, omisiones, enigmatizaciones y finales abiertos que impiden reconstruir una intención de sentido unívoca.

Otro vínculo con el naturalismo y las ficciones de terror reside en que ambos tipos de ficción estetizan “lo abyecto, temible, malo, patológico, nefasto y degenerado” y que, aunque por razones distintas, pueden ser caracterizadas de “ficciones paranoicas” (Schlickers 2003: 379 y 385). Además, las ficciones de terror adaptan algunas técnicas narrativas del naturalismo: los narradores heterodiegéticos son impasibles e imparciales y recurren a veces a la animalización de los personajes, pero hay también muchos relatos autodiegéticos, lo que las separa claramente del naturalismo. Ambas vertientes recurren a mundos novelescos verosímiles, incluso si lo fantástico interrumpe en la diégesis de la ficción de terror. El que estos mundos verosímiles estén poblados por criaturas terroríficas demuestra en ambos casos “que se trata de un determinado enfoque de la realidad o de una apropiación muy especial por parte de los escritores” (386). Pero mientras los naturalistas “ficcionalizaban lo patológico para poder destruirlo, de ahí que todas las novelas terminen en la muerte o en el caos” (386), las ficciones de terror terminan con finales abiertos. La impronta de la novela naturalista destaca también en su parodia, tal como en “Modelos animales”, de Aixa de la Cruz, relato que se burla del naturalismo literario con su afán científico, sus experimentos crueles y su narrador impasible, objetivo e imparcial (ver cap. 4, 4.2).⁸

3. ¿“Nuevo boom femenino” o “literatura de masas”?

8. Un vínculo intertextual se encuentra en la novela *La maestra rural* de Luciano Lambertini, cuyo título e historia apuntan a la novela naturalista *La maestra normal*, de Manuel Gálvez (cfr. cap. 4, 1).

Es llamativo que muchos textos literarios del corpus provienen de autoras hispanoamericanas que tienen tanto éxito que algunos críticos se refieren a este fenómeno como “nuevo *boom*”, expresión que hace referencia al *boom* de la novela hispanoamericana de los años 60.

“En un documental sobre el famoso *boom* latinoamericano, el de los varones, la periodista argentina Leila Guerriero [...] calificó ese movimiento como un *boom* de testosterona. Siguiendo esa línea, ¿podemos hablar de un *boom* de progesterona? Tal vez”, pregunta Gabriela Saidón, la autora de *La reina*. (Scherer 2021)

Martín Kohan (2019) ya había argumentado antes en esta línea, rechazando el concepto: “Hay algo finalmente despectivo, desde el punto de vista literario, en esa clase de denominación, para con estas escritoras a las que se premia y se reconoce por su buena literatura”. Sería efectivamente peyorativo reducir la calidad estética y el éxito literario al sexo de las autoras. Por otro lado es un hecho que la literatura hispanoamericana actual escrita por mujeres, de la cual una mayor parte se dedica a las ficciones de terror, goza de una visibilidad y de unas ventas que justifican la denominación “nuevo *boom* femenino”. Este término se usa en adelante sin el adjetivo “femenino”, sin connotaciones negativas, sin afán de polémica y sin referir al sexo de sus integrantes, ya que hay también muchos autores que forman parte del nuevo *boom*.

Por otro lado, algunas autoras del nuevo *boom* se quejan de que las mujeres habían sido omitidas del *boom* de los años 60-70. Pero esta discusión produce nuevas injusticias. Por ejemplo, cuando María Fernanda Ampuero (citada por Scherer 2021) no reconoce la extraordinaria calidad literaria de las obras del *boom*:

No necesariamente primaba el valor de las obras, sino otra cosa: crear una imagen de América Latina que fuera vendible, que fue el llamado *boom* latinoamericano. Primero, porque durante ese *boom* había muchas mujeres que escribían extraordinariamente bien y a las que las luminarias de ese momento, ya sabes, las mesas de novedades, las páginas enteras en suplementos literarios, la expectativa eligieron dejar en la sombra.

Mónica Ojeda critica asimismo la marginalización de las autoras coetáneas del *boom*, pero apunta otro aspecto interesante: “[M]ás que de un fenómeno escritural, de lo que deberíamos hablar es de un fenómeno de recepción lectora. Y eso se lo debemos mucho a los feminismos, claro”

(Ojeda, citada por Scherer 2021). Se refiere a que se está eliminando el estigma de la literatura escrita por mujeres, “de cómo ha cambiado la recepción lectora, al punto de que ya la gente no se acerca con recelo a las obras escritas por mujeres”.

Lo que Nora Catelli (2010) y José Luis de Diego (2020) demuestran con respecto a la situación editorial del *boom*, por el contrario, es transferible al nuevo *boom*: todas las autoras del nuevo *boom* empezaron, tal como todos los autores del *boom*, con la única excepción de Mario Vargas Llosa, en editoriales independientes hispanoamericanas y todas publicaron luego en editoriales españolas o multinacionales, lo que puede comprobarse con un vistazo a la bibliografía de textos (ver 6.1). Están bien instaladas en el campo literario: tienen agentes literarios, aparecen en el público, en los podios, en los *social media*, en las ferias y dan continuamente entrevistas. Esta visibilidad y consiguiente *performance* también hace surgir quejas:

Ahora se acrecentó la visibilidad, pero también la tendencia a ponernos en un gueto en las ferias a hablar todas juntas, como si fuera una carpa de las menstruantes. La primera vez que me invitaron a la Feria del Libro en Buenos Aires, en 2007, fui a hablar de literatura argentina, con varones. En los último cinco años, solo me invitan para hablar de feminismo, género. De todo, menos de literatura. (Selva Amada, citada por Guerriero, s. f.)

De hecho, el mercado del libro se ha reconfigurado, como José Luis de Diego expuso en 2023 en una conferencia internacional:⁹ hay un oligopolio transnacional con una alta rentabilidad,¹⁰ hay nuevas tecnologías como el *print on demand*, hay nuevas editoriales emergentes: independientes, alternativas, marginales; hay nuevas figuras de editores, agentes y representantes, hay nuevos espacios y modos de comercialización y hay nuevos géneros y formatos. Todo ello, podríamos añadir, lleva a una profesionalización de los escritores –aunque muy pocos pueden vivir exclusivamente de la literatura, pero esto ha sido siempre así–.

La ensayista Leila Guerriero (s. f.) apunta otros motivos para el nuevo *boom*: “La visibilidad [de estas autoras] no se debe solamente a razones

9. Fue en el congreso bianual de los hispanistas alemanes, celebrado en febrero 2023 en la ciudad austríaca de Graz.

10. Penguin Random House, por ejemplo, es “un grupo entre cuyos sellos hay cuatro que publican unos ciento cincuenta títulos de narrativa literaria en español al año: Alfaguara, Literatura Random House, Lumen y Caballo de Troya” (Guerriero s. f.).

contextuales como la ola feminista, sino a motivos cuantitativos: hay muchísimas mujeres escribiendo”. Y cita a Paula Vázquez, la dueña argentina de la librería española Lata Peinada, quien constata que estas mujeres “trabajan con materiales que tradicionalmente estaban en el campo de lo masculino: el terror, la violencia, lo fantástico”.

El ejemplo de la novela *Tiempo muerto* (2017), de Margarita García Robayo, joven autora colombiana residente en la Argentina, revela un aspecto no estudiado en este volumen: la recepción dispar de los textos latinoamericanos en sus países de origen y en el extranjero. *Tiempo muerto* “explora el corazón decadente de una familia de clase media acomodada. Los críticos británicos calificaron a la pareja de protagonistas como gente racista y desagradable, algo que nadie señaló en América latina” (Guerrero s. f.).

Otro motivo es la solidaridad entre las autoras que destaca Diego Lorenzo, el coordinador del Programa Sur, que fomenta la traducción de literatura argentina:

Desde 2017 preguntamos al editor quién recomendó que se haga esa traducción. En el caso de las mujeres, más del cincuenta por ciento fueron recomendadas por otras autoras. Eso no se ve mucho entre los hombres. Los varones hablan bien de autores que son inofensivos en términos económicos. (Lorenzo, citado por Guerrero s. f.)

Pero hay también argumentos en contra del concepto del nuevo *boom*. Las autoras actuales no privilegian la novela como en los años 60, sino que se dedican asimismo al relato, a la crónica y al ensayo. Fernanda Melchor (citada por Scherer 2021) menciona además que “si bien sí hay una cierta conjunción política que deriva hacia el feminismo y la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, no hay como tal una unidad de miradas políticas y estéticas como sí la había en los años 60 entre los señores del *boom*”. La autora ecuatoriana Mónica Ojeda (citada por Scherer 2021) se queja de que “se escoge solo a autoras latinoamericanas de un determinado rango de edad, mestizas y/o blancas publicadas en España. Es, a todas luces, una mirada desde el norte hacia el sur. Me interesa más la mirada del sur sobre sí mismo”. Bueno, sería interesante, tal vez, pero valga añadir que la misma Ojeda tiene un pasaporte español y que publica en España. Esto, por cierto, es otro factor mencionado por Guerrero (s. f.) que vincula el nuevo *boom* con el *boom*:

Ahora la distribución de autores latinoamericanos dentro de su propia región es problemática: para que un grupo editorial distribuya un libro en Latinoamérica debe, primero, editarse en España, y solo entonces se aprueba su distribución al otro lado del océano.

Una particularidad del nuevo *boom* sería la irrupción de editoriales independientes, sobre todo en la Argentina.

Otro motivo para el rechazo de la denominación podría ser la asociación del realismo mágico con el *boom*. Es una asociación equivocada¹¹ que sigue viva hasta hoy, sobre todo en Europa, como confirma Lorenzo Ribalda, editor italiano de La Nuova Frontiera (citado por Guerreiro s. f.): “Cuando uno intenta ponerlo [un libro de la mexicana Guadalupe Nettel] en la categoría «Latinoamérica» no funciona, porque en Europa siguen esperando que sea realismo mágico. Es una batalla que yo ya di por perdida”. El caso de la novela *La hija de la española*, de la autora venezolana Karina Sáinz Borgo, demuestra esta exotización de Latinoamérica llevada a cabo por la industria editorial europea:

Publicada en España por Lumen en 2019, fue sensación en la Feria de Fráncfort de ese año [...] Aunque cuenta la historia de una hija cuya madre muere en medio de la compleja situación política y social de Venezuela, los editores de Alemania, Finlandia y Noruega insistieron en colocar, en la portada, la foto de una vistosa guacamaya. Todos, salvo Gallimard, le cambiaron el título [que] mutó a *Noche en Caracas* o *Siempre será noche en Caracas*. (Guerreiro s. f.)

No obstante, hay que admitir que el título original no es nada atractivo, y existen guacamayas en Venezuela, aunque no se mencionan en la novela. El afán de las editoriales de vender mucho y bien es entendible, ya que el libro es una mercancía. No hay que ir tan lejos, empero, como Miguel Vedda (2021), quien concibe los textos ficcionales de las dos más famosas autoras argentinas, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, desde un enfoque marxista como “literatura de masas”. Esta noción es, a mi parecer, muy problemática: en Alemania, este término

11. Quiénes deben ser incluidos en el *boom* de los 60 es un tema muy debatido (ver, por ejemplo, Pope 2006), pero hay cierto consenso sobre la pertenencia de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Y de ellos, tan solo García Márquez recurre en *Cien años de soledad*, el título máximo del *boom*, al realismo mágico.

correspondería al de “literatura trivial”, o sea una literatura de fácil acceso que trabaja con muchos estereotipos y construye un modelo de mundo simplista que satisface ciertas necesidades de un receptor poco culto, otorgándole orientación, confirmación de sus juicios de valor y alivio afectuoso. La noción peyorativa y su definición dependen del juicio estético, que cambia históricamente, de ahí que la literatura trivial experimentara una revalorización en la posmodernidad; otra dificultad concierne a la consiguiente degradación de los consumidores de dicha literatura. Críticos burgueses y marxistas conciben la literatura trivial despectivamente como producto dudoso de la industria de consumo y diversión.¹² En la República Democrática Alemana, la literatura trivial de la República Federal Alemana fue considerada como una rama de la “literatura de masas imperialista”, concebida para desviar el pueblo alemán de la lucha de clases (Nutz 1999: 188). La literatura de masas satisfacía los gustos de la masa explotada y oprimida y servía para manipularla (ibíd.: 231). No obstante este peso ideológico, Vedda (2021: 214) recurre a este término porque Schweblin y Enríquez se orientan “hacia un público masivo, lo que pone casi de inmediato en evidencia su sujeción a las reglas del mercado”. Justamente este aspecto mercantil o económico habla, empero, más a favor del término “nuevo boom”.

Vedda (2021: 107) considera también al escritor y matemático austriaco Leo Perutz como representante de “la literatura trivial de horror”. Aparte de la valoración *démodé* de “literatura trivial”,¹³ las complejas y paradójicas novelas de Leo Perutz no pueden ser encajadas de ningún modo en ese rubro. Y en cuanto al corpus de su propio estudio, Vedda admite que el caso de Schweblin demuestra lo difícil que sería clasificar su obra como “literatura de masas”: sus “cuentos y novelas de

12. *Metzler Lexikon Literatur* y *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, s. v. ‘Triivialliteratur’.

13. Drucaroff (2006: 16) caracteriza el campo literario argentino de los años 80 y 90 en términos parecidos, pero mofándose de la academia: “[S]urgió con la democracia una literatura académica, prolija, construida artificiosamente desde teorías literarias posmodernas, que obtuvo mejores o peores resultados. Las carreras de Letras organizaron su propio canon aristocrático con obras que solamente se leen allí. Hoy, con excepciones, se siguen manejando así. Lo que se vende es sospechoso por principio, lo que se lee con facilidad es malo, lo que cuenta una historia que no se autojustifica con teorías literarias, no vale”. Parece haber habido entonces un cambio fundamental en la recepción académica y popular de la literatura argentina que se nota particularmente en el éxito de las ficciones de terror y que constituye una diferencia elemental con respecto a la nueva narrativa argentina, analizada tan agudamente por Drucaroff (2011).

horror, escrupulosamente trabajados y sutiles, deben de dejar perplejo al tipo de lector medio que se muestra entusiasmado con *Carrie* o *El resplandor*” (Vedda 2021: 206). Concluyo que el término “literatura de masas” no sirve para hablar juiciosamente sobre el éxito no solo popular, sino también académico que caracteriza las ficciones de terror. Pero independientemente de la denominación habría que señalar la calidad de los textos literarios reunidos en este estudio, textos que provocan sensaciones muy heterogéneas de pavor, incertidumbre, incomodidad, impotencia, fascinación de lo abyecto, etcétera. Las historias conmueven, sobre todo aquellas que tienen que ver con niños y animales maltratados, violentados, violados o incluso asesinados. Son textos de ficción que se basan en injusticias sociales existentes, que denuncian los abusos, maltratos y la impunidad de los delincuentes y esbirros. A nivel del discurso, las narrativas de terror recurren a estrategias narrativas sofisticadas como la narración perturbadora, lo que las asemeja a las innovaciones narrativas de varios autores del *boom*, en primer lugar a Mario Vargas Llosa con sus “vasos comunicantes”, el “salto cualitativo” y nuevas variantes del discurso (in)directo libre (ver Schlickers 1998). Evaluando los argumentos a favor y en contra de la categoría “nuevo *boom*”, concluyo que me parece adecuada para encajar las ficciones de terror estudiadas en este libro, aunque se puede fácilmente prescindir de usarla.



6. Bibliografía

1. Textos literarios

- ABOAF, Claudia (2021): “Como el agua del pez”, en Fabián Martínez Siccardi (ed.): *Somos sobrevivientes: crónicas de abuso sexual en la infancia*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 17-43.
- AIRA, César (1981): *Ema la cautiva*, Barcelona, Mondadori, 1997.
- (2018): *Prins*, Barcelona, Random House.
- ALMADA, Selva (2014): *Chicas muertas*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2015.
- AMPUERO, María Fernanda (2018): “Subasta”, en *Pelea de gallos*, Madrid: Páginas de Espuma, pp. 11-18.
- (2019): “Grita”, en María Folguera y Carmen G. de la Cueva (eds.): *Tranquilas: historias para ir solas por la noche*, s. l., Penguin Random House, ebook, 2020.
- (2021): *Sacrificios humanos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- BAZTERRICA, Agustina (2017a): *Cadáver exquisito*, Buenos Aires, Clarín-Alfaguara, 2021.
- (2017b): “Roberto”, en Elsa Drucaroff (ed.): *El nuevo cuento argentino: una antología*, Buenos Aires, EUFYL, pp. 119-120.
- (2020): *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*, Buenos Aires, Penguin Random House.
- BIOY CASARES, Adolfo (1948): “En memoria de Paulina”, en *La trama celeste*, Madrid, Alianza, pp. 7-23.
- BIOY CASARES, Adolfo, Silvana OCAMPO y Jorge Luis BORGES (eds.) (1977): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- BLUM, Liliana (2014): *El monstruo pentápodo*, Ciudad de México, Planeta, 2019.
- (2015): *Pandora*, Ciudad de México, Tusquets, Kindle.
- (2019): *Tristeza de los cítricos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2020): *Cara de Liebre*, Barcelona, Seix Barral, 2022.
- BORGES, Jorge Luis (1944): “El Sur” y “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1989, pp. 195-204 y 61-69.
- (1949): “El Aleph” e “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 49-54 y 155-174.
- (1975): “There are more things”, en *El libro de arena*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 55-65.

- BOUZAS, Pía (2015): “Los juegos de Max”, en *Las acrobacias del pez*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 55-118. <https://bit.ly/31xxb4n>
- BURZI, Juan José (2016): *Un dios demasiado pequeño*, Turdera, Zona Borde.
- (2022): *El silencio. Nouvelle*, Buenos Aires, Galerna.
- CARPENTIER, Alejo (1949): *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- CERVANTES, Miguel (1605): *Don Quijote de la Mancha*, primera parte, Madrid, Cátedra, 1994.
- COLANZI, Liliana (2016): “Meterorito”, en *Nuestro mundo muerto*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017, pp. 49-65.
- CORREA FIZ, Valeria (2016): “Perros”, en *La condición animal*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 81-86.
- (2022): “La Celestial”, en *Hubo un jardín*, Madrid: Páginas de Espuma, pp. 13-29.
- CORTÁZAR, Julio (1956), “La noche boca arriba”, en *Final de juego*, en *Cuentos completos*, vol. 1, Madrid, Santillana, 1998, pp. 386-392.
- (1959): “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, en *Cuentos completos*, vol. 2, Madrid: Santillana, 1998, pp. 214-224.
- (1980): “Tango de vuelta”, en *Queremos tanto a Glenda*, en *Cuentos completos*, vol. 2, Madrid: Santillana, 1998, pp. 370-380.
- CRUZ, Aixa de la (2015): *Modelos animales*, Madrid, Salto de Página.
- (2017): *La línea del frente*, Madrid, Salto de página.
- DOBRININ, Pablo (2012): “Luces del Sur” y “Los hijos del viento”, en *Axxón*, 230. <http://axxon.com.ar/rev/230-2/>
- DONOSO, José (1966): *El lugar sin límites*, Madrid, Cátedra, 1999.
- DRUCAROFF, Elsa (2019): “Pájaros contra el vidrio”, en *Checkpoint*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 115-170.
- ECHVERRÍA, Esteban (1837): *La cautiva*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2009): *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.
- (2010): *Chicos que vuelven*, Villa María, Evudim.
- (2016): *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama.
- (2019a): *Ese verano a oscuras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2019b): *Nuestra parte de la noche*, Barcelona, Anagrama.
- FALCO, Federico (2016): “Silvi y la noche oscura”, en *Un cementerio perfecto*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 29-72.
- FAVOT, María Alicia (2023): “Cacería”, en *Nada que nos ilumine*, Buenos Aires, Factótum, pp. 103-116.
- FEILING, Carlos E. (1996): *El mal menor*, Buenos Aires, FCE, 2012.
- FENIEUX CAMPOS, Alicia (2012): “Lipívoras” (en *Cita en la burbuja*), recopilado en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.): *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 131-137.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2015): *La habitación de Nona*, Barcelona, Tusquets.
- GALLARDO, Virginia (2012): *El porvenir*, Buenos Aires, Simurg.
- GARCÍA LAO, Fernanda (2017): *Nación vacuna*, Barcelona, Candaya, 2020.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 2005.
- (1981): *Crónica de una muerte anunciada*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- GARCÍA ROBAYO, Margarita (2017): *Tiempo muerto*, Buenos Aires, Alfaguara.
- GARLAND, Inés (2008): “El remolino” y “La penitencia”, en *Como una reina perfecta*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 35-46 y pp. 87-96.
- (2014): “La cautiva”, en *La arquitectura del océano*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 27-36.
- (2019): “La mujer de la esquina de la estación”, en *Con la espada de mi boca*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 27-33.
- HERNÁNDEZ, Alejandro (2013): *Amarás a dios sobre todas las cosas*, Ciudad de México, Tusquets.
- HESSE, Hermann (1919): *Demian. Die Geschichte einer Jugend*, Berlín: Fischer, 1920.
- LAISECA, Alberto (1982): *Matando a enanos a garrotazos*, Buenos Aires, De Belgrano.
- (2001): *Beber en rojo (Drácula)*, Buenos Aires, Muerde Muertos, 2012.
- LAMBERTI, Luciano (2016): *La maestra rural*, Buenos Aires, Random House.
- (2017): *La casa de los eucaliptus*, Buenos Aires, Random House.
- (2019): *La masacre de Kruguer*, Buenos Aires, Random House.
- LÓPEZ, Alejandro (2001): *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2012.
- LÓPEZ, Guillem (2017): *Arañas de Marte*, Madrid: Valdemar.
- LUJÁN, Marcelo (2009): *La mala espera*, Madrid, Edaf.
- (2015): *Subsuelo*, Madrid, Salto de Página.
- (2020): *La claridad*, Madrid, Páginas de Espuma.
- LUNGI, Celso (2013): *Me verás volver*, Buenos Aires, La Página.
- MAIRAL, Pedro (2020): *El año del desierto*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- MAQUEIRA, ENZO (2012): “Autólisis”, en Elsa Drucaroff (ed.): *Panorama Interzona: narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires, Interzona, 2011, pp. 116-123.
- MARTÍN GIJÓN, Susana (2020): *Progenie*, Barcelona, Penguin Random House.
- MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael M. (2017): *Invasiones*, Madrid, Valdemar.
- MELCHOR, Fernanda (2017): *Temporada de huracanes*, Barcelona, Penguin Random House, 2021.
- (2021): *Páradais*, Barcelona, Penguin Random House.
- MOLA, Carmen (2018): *La novia gitana*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2019): *La Red Púrpura*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2020): *La Nena*, Barcelona: Penguin Random House.
- MORENO-GARCÍA, Silvia (2021): *Gótico*, Barcelona: Minotauro.
- NABOKOV, Vladimir (1955): *Lolita*, Barcelona, Anagrama, 2002, e-book.
- OJEDA, Mónica (2020): *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- OLGUÍN, Sergio (2012): *La fragilidad de los cuerpos*, Barcelona, Tusquets.
- (2014): *Las extranjerías*, Buenos Aires, Suma.

- (2016): *No hay amores felices*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2021): *La mejor enemiga*, Buenos Aires, Alfaguara.
- PENSOTTI, Mariano (2013): *Cineastas*, Buenos Aires (drama inédito).
- PINEDO, Rafael (2002): *Plop*, Madrid, Salto de Página, 2011.
- PRON, Patricio (2010): “Exploradores del abismo”, en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, Barcelona, Random House Mondadori, pp. 205-212.
- QUIROGA, Horacio (1917): “La gallina degollada”, en *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Aguilar, 2008, pp. 30-36.
- QUIRÓS, Daniel (2015): *Mazunte*, San José, Editorial Costa Rica.
- QUIRÓS, Mariano (2019): *Campo del cielo*, Barcelona, Tusquets.
- RATTO, Patricia (2016): “Perro negro”, en Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (eds.): *Golpes: relatos y memorias de la dictadura*, Barcelona, Seix Barral, pp. 125-133.
- REYES, Dolores (2019): *Cometierra*, Nueva York, Harper Collins, 2021.
- RIVERO, Giovanna (2021): “Socorro” y “Hermoso ciervo”, en *Tierra fresca de tu tumba*, Barcelona, Candaya, pp. 80-106, 153-171.
- ROAS, David (2018): “Casa con muñecas”, en *Invasión*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 47-51.
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2018): “La historia incómoda que nos contó Olivia el día de su cumpleaños”, en *La primera vez que vi un fantasma*, Guayaquil, Uartes-Candaya, pp. 72-87.
- ROSA, Isaac (2004): *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2008.
- (2008): *El país del miedo*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- (2022): *Lugar seguro*, Barcelona, Planeta.
- SÁINZ RORGO, Karina (2019): *La hija de la española*, Barcelona, Lumen.
- SÁNCHEZ-ANDRADE, Cristina (2017): *Alguien bajo los párpados*, Barcelona, Anagrama.
- (2019): *El niño que comía lana*, Barcelona, Anagrama.
- SANTIS, Pablo de (2010): *Los anticuarios*, Barcelona, Destino, 2011.
- SARMIENTO, Domingo F. (1845): [Civilización y barbarie: vida de Juan] *Facundo* [Quiroga], Buenos Aires, Santillana, 1997.
- SCHWEBLIN, Samanta (2010): *Pájaros en la boca*, Barcelona, Random House Mondadori (2002: *El núcleo del disturbio*).
- (2014): *Distancia de rescate*, Buenos Aires, Random House.
- (2015): “La respiración cavernaria”, en *Siete casas vacías*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 45- 96.
- SCOTT, Edgardo (2009): “Pique” (en *Los refugios*), en Elsa Drucaroff (ed.): *Panorama Interzona: narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires, Interzona, 2012, pp. 124-130.
- SHELLEY, Mary (1818): *Frankenstein*, Eireann Press, Kindle.
- SHUA, Ana María (1992): “Cirugía menor”, en Juan Forn (selección y prólogo): *Buenos Aires: una antología de narrativa argentina*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 118-128.

- (2016): *Hija*, Buenos Aires, Planeta.
- UNAMUNO, Miguel (1914): *Niebla*, Madrid, Alianza, 1997.
- VALLEJO, Susana (2014): “Gracia”, en *Mañana todavía*, en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.): *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Madrid, Páginas de Espuma, 2019, pp. 379-411.
- VARGAS LLOSA, Mario (1969): *Conversación en la Catedral*, Madrid, Santillana, 2005.
- VARGAS VILA, José María (1895): *Flor del fango*, París, Bouret, 1925.
- VENTURINI, Aurora (2007): *Las primas*, Buenos Aires, Tusquets, 2021.
- (2012): *El marido de mi madrastra*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- (2020): *Las amigas*, Buenos Aires, Tusquets.
- WALPOLE, Horace (1764): *The Castle of Otranto*, Londres, Penguin Books, 2001.
- YUSZCZUK, Marina (2020): *La sed*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

2. Films

- Aparecidos* (2007), de Paco Cabezas.
- Auschwitz. Out of the Ashes* (2003), de Joseph Sargent.
- Breaking the Waves* (1996), de Lars von Trier.
- Darkness* (2002), de Jaume Balagueró.
- Cuando acecha la maldad* (2023), de Demián Rugna.
- Distancia de rescate* (fever dream/Das Gift) (2021), de Claudia Llosa.
- El ángel* (2018), de Luis Ortega.
- Fat girls and feeders* (2003), de Alastair Cook y Robert Davis.
- Fuckland* (2000), de José Luis Marqués.
- La habitación del niño* (2006), de Álex de la Iglesia.
- La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel.
- El orfanato* (2007), de J.A. Bayona.
- The others* (2001), de Alejandro Amenábar.
- El prófugo* (2020), de Natalia Meta.
- Shining* (1980), de Stanley Kubrick.
- Squid game* (2021), de Hwang Dong-hyuk.
- Une affaire de femmes* (1988), de Claude Chabrol.

3. Estudios

- AGUIRRE ARCOS, Aura (2021): “*El monstruo pentápodo*, una novela incómoda sobre hombres y deseos que hacen daño”, en *Acento*. <https://bit.ly/3vjBEGR>
- ALAZRAKI, Jaime (1977): “Lectura estructuralista de «El Sur» de Borges”, en *Escritura*, II.3, pp. 109-119. <https://is.gd/wyP7tH>

- (1990): “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Mester*, XIX.2, pp. 21-33. <https://bit.ly/3dSoAjK>
- ALBARRÁN BERNAL, Mónica Daniela (2019): “Unheimlich y outsiders: hacia la instauración de un nuevo orden normativo en cinco cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”. <https://bit.ly/3dcnwpi>
- ALVARADO-LARROUCAU, Carlos (2010): “*Los anticuarios*, de Pablo de Santis”, en *Gamma*, XXI.47. <https://bit.ly/36bKVV5>
- ANSOLABEHERE, Pablo (2018a): “Apuntes sobre el terror argentino”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital, artes, letras y humanidades*, 7.13, pp. 3-6. <https://bit.ly/3QCaN1Y>
- (2018b): “El terror según Feiling”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital, artes, letras y humanidades*, 7.13.
- ANSOLABEHERE, Pablo y Claudia TORRE (2012): “Formas del terror en la literatura argentina”. <https://bit.ly/2BTkKC>
- ANTONSEN, Jan Erik (2007): *Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung*, Paderborn, Mentis.
- ARCE GARCÍA, D. (2021): “*Páradis* y la falsa conciencia”, en *Marabunta* 7.20. <https://bit.ly/3J3yMC9>
- ATTIAS, Aarón (2013): reseña de *Me verás volver*, de Carlos Lunghi, en *Diversa*. <https://bit.ly/3nIxzWT>
- BAISCH, Martin (2010): “Faszination als ästhetische Emotion im höfischen Roman”, en Ingrid Kasten (ed.): *Machtvolle Gefühle*, Berlín, De Gruyter, pp. 139-166.
- BARCELÓ, Elia (2008): “Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos”, en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, pp. 18-39.
- BAREI, Silvia N. (2021): “Dolores Reyes, *Cometierra*: la novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente”, en Adriana Goicochea (comp.): *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Viedma, Etiqueta Negra, pp. 37-44.
- BARRENECHEA, Ana María y Emma Susana SPERATTI PIÑERO (1957): *La literatura fantástica en Argentina*, Ciudad de México, Imprenta Universitaria.
- BAUER, Jakob (2020): “Die Eindringlinge verharren im Trockensex”, en *rbb24*, 20.2. <https://bit.ly/38qZ1U7>.
- BENJAMIN, Walter (1928): “Allegorie und Trauerspiel”, en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Fráncfort, Suhrkamp, 1963, pp. 174-268.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, París, Larousse.
- BOCCUTI, Anna (2017) (ed.): “Introducción”, en *Representaciones del límite: paisajes de lo fantástico entre literatura y cine*, Turín, Università, pp. 3-15. <https://bit.ly/3vjB8G>
- (coord.) (2018): “El humor y lo fantástico”, en *Brumal*, VI.1, pp. 9-18.
- (2020): “En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de «El

- Hombre de la Pierna» de Giovanna Rivero y «La respiración cavernaria» de Samanta Schweblin”, en *Altre Modernità – Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*, 24 (11), pp. 306-333.
- BOUND, Keith Richard (2016): “«Terror & tension» psychophysiological suspense: Defining a framework to measure cinematic suspense in 21st century horror films”. <https://is.gd/hiFLPz>
- BRADFORD, María Lucía (2019): “Poéticas de lo extraño: nuevos realismos/nuevo fantástico en la literatura argentina contemporánea”, en Patricia García, Teresa López-Pellisa y Raquel Velázquez Velázquez (eds.): *Expresiones del horror en la ficción hispánica*, s. l., Aluvión, pp. 35-52.
- BRESCIA, Pablo (2020a): “Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández”, en *Orillas*, 9, pp. 133-151.
- (2020b): “Mariana Enríquez en construcción: diez tesis”, en *LALT*, s. p. <https://bit.ly/3siTpCP>
- BROWN, Adam (2013): “Screening women’s complicity in the Holocaust: The problems of judgement and representation”, en Jenni Adams y Sue Vice (eds.): *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, Londres: Vallentine Mitchell, pp. 69-90.
- BUENO, Mónica (2021): “Vampiros en Buenos Aires: *Los anticuarios*, de Pablo de Santis”, en Adriana Goicochea (comp.): *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Viedma, Etiqueta Negra, pp. 45-52.
- BUENO, Kelly Luciana y Antonio REDIVER GUIZZO (2020): “Memória, controle e história: uma análise de *Nación vacuna* (2017) de Fernanda García Lao”, en *Revista de Literatura, História e Memória*, 16.27, pp. 141-154.
- CALABRESE, Giuliana (2020): “*Las voladoras*. Mónica Quejada. Reseña”, en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 9, pp. 241-244. <https://bit.ly/3ebqATU>
- CAMPISI, Nicolás (2019): “El retorno de lo contemporáneo: crisis e historicidad en *El año del desierto* de Pedro Mairal”, en *Cuadernos Lírico*, 20, s. p. <https://bit.ly/3rZN3YU>
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2018): “Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispano”, en *Studia Romanica Posnaniensia*, 45.2, pp. 5-20.
- CARROLL, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Nueva York, Routledge.
- CASTELLS, Mario (2019): “No hay enemigo chico: sobre *El mal menor*, de Charly Feiling”, en *Sonámbula*, 19.11. <https://bit.ly/3nb9k2O>
- CATELLI, Nora (2010): “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos 1960-1973”, en Carlos Altamirano (ed.): *Historia de los intelectuales latinoamericanos*, Buenos Aires, Katz, pp. 712-732
- CHION, Michel (1985): *Écrire un scénario*, París, Cahiers du Cinéma.
- CILENTO, Laura Fabiana (2018): “Mandíbulas batientes: lo sobrenatural fantástico

- y lo sobrenatural en el humor negro (un capítulo del Cono Sur)”, en *Brumal*, VI.1, pp. 207-222.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1895): *Anima Poetae. From the Unpublished Note-books of Samuel Taylor Coleridge*, Londres.
- COMBRET, Abel (2021): “El gótico en la obra de Luciano Lamberti: apropiación y desplazamiento”, en Adriana Goicochea (comp.): *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Viedma, Etiqueta Negra, pp. 55-59.
- CORTÁZAR, Julio (1975): “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 25, pp. 145-151.
- DABOVE, Juan Pablo (2020): “Posfacio: el momento gótico de la cultura”. <https://bit.ly/34F4KE1>
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- DIEGO, José Luis de (2020): “El «boom» latinoamericano. Estrategias editoriales e internacionalización”, en *Trama & Texturas*, pp. 93-120.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2016): “Tradiciones cuentísticas olvidadas: el cuento de terror fantástico en la literatura peruana”, en Eva Álvarez Ramos, María Martínez Deyros y Leyre Alejandre Biel (coords.): *El cuento hispánico: nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*, Valladolid, Universidad, pp. 207-221.
- DRUCAROFF, Elsa (2006): “Narraciones de la intemperie: sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”, en *Lunes por la Madrugada*, 19-6-2010, <https://bit.ly/3CUWm2i>
- (2011): *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- DURST, Uwe (2001): *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübinga, Francke.
- EISTERER-BARCELÓ, Elia (2000): “Nueva literatura de terror fantástico en Argentina: *El mal menor*, de C. E. Feiling”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* II.2, pp. 161-170.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2009): “De carne somos”, en *Página 12*, 3 de agosto. <https://bit.ly/3yphIDo>
- (2012), “Mis monstruos”, en *Página 12*, 24 de junio. <https://bit.ly/2UW1GRz>
- (2021): prólogo a Aurora Venturini, *Las primas*, Buenos Aires, Tusquets, pp. 7-12.
- FEILING, Carlos E. (1997): “La pesadilla lúcida”, en *Los mejores cuentos de terror*, Rosario, Ameghino.
- FERENZ, Volker (2008), *Don't believe his lies*, Trier, WVT.
- FINE, Ruth (2020): El concepto de desautomatización en literatura: su ejemplificación en “El Aleph” de Jorge Luis Borges, Gaithersburg, Hispamérica.
- (2023): “Entre el terror y el horror: el (des)entierro del realismo mágico en dos relatos de Mariana Enríquez”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de Terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, idéntités, territoires*, 26. <https://journals.openedition.org/amerika/17351>
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona, Alpha Decay.

- FREUD, Sigmund (1919): "Das Unheimliche", en *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, s. I., Fischer Doppelpunkt, 1963, pp. 45-84.
- GACINSKA, Weselina (2021): "Entrevista con Valeria Fiz Correa", en *Contrapunto*, 17.3. <https://bit.ly/3X7Ts49>
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2020): "El feminismo gótico de Mariana Enríquez", en *Latin America Literatura Today*, 14, s. p.
- GAMERRO, Carlos (2023): "El terror argentino", en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 26. <https://journals.openedition.org/amerika/17240>
- GARCÍA JUNCO, Aura (s.f.): "Fernanda Melchor y su viaje al «Páradais»: «Escribir de lo que a una le interesa es suficientemente feminista>", en *Lengua. Una revista para leer*. <https://is.gd/QSL19P>
- GARCÍA SÁNCHEZ, Nayeli (2021): "Páradais, Fernanda Melchor", en *Revista de la Universidad de México*, 3, pp. 165-167. <https://bit.ly/31Y74Xk>
- GARRIDO, Paula (2008): "Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin", University of Cincinnati, <https://bit.ly/2YJCwHk>
- GASPARINI, Sandra (2018): "Últimas inflexiones de la narrativa argentina de terror: las novelas de Celso Lunghi", en *Estudios de Teoría Literaria*, 7.13, pp. 51-59.
- (2020): *Las horas nocturnas: diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Buenos Aires, Argus-A.
- GILON, Daniel (2018): "Das Kino als Gefühlsware. Über Horrorfilme und die Kommodifizierung der Angst", en Eva Illouz (ed.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, pp. 112-141.
- GOICOCHEA, Adriana (2018): "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez", en *Lindes*, 15. <https://bit.ly/2HDrWJX>
- (2021) (comp.): *Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Viedma, Etiqueta Negra. <https://bit.ly/3jOQsZd>
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio (2015): "Los niños monstruosos en El orfanato de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *Brumal*, III.2, pp. 89-106.
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío (2017): "El horror en la literatura", en *Actio Nova. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, pp. 27-50. <https://bit.ly/37nzMlk>
- Guerriero, Leila (s.f.): "Escritoras latinoamericanas. Algo está pasando", en *Lengua. Una revista para leer*, parte 2. <https://is.gd/mtCNEs>
- GULLÓN, Ricardo (1952): "El tremendismo literario", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de ciencias y letras*, 7, 81, p. 2.
- GUNIA, Inke (2018): "Kunstwirklichkeit und affektives Wirkpotenzial in Onettis *Para esta noche* und Werner Schroeters *Nuit de chien / Diese Nacht*", en Johanna Vocht, David Klein y Gerhard Poppenberg (eds.), *(Des)escribir la*

- modernidad. Die Moderne (z)erschreiben: Neue Blicke auf Juan Carlos Onetti*, Tubinga, Narr Francke Attempto, pp. 161-183.
- (2023): “Novela gráfica chilena: el código del terror”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de Terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, idéntités, territoires*, 26, <https://journals.openedition.org/amerika/18010>
- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo (2005): “La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico”, en *Hispanamérica*, 34.101, pp. 3-13.
- HANICH, Julian (2010): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, Nueva York, Routledge.
- HAUSMANN, Matthias (2023): “Uncertainty in the face of the (all too) visible: The fantastic in the film adaptation of *Distancia de rescate*”, en Julia Brühne, Pádraic Wilson y Joaquín Orlando Valenzuela Celis (eds.): *Impending Crises: Contemporary fantastic narratives between language, image, and sound*, Baden-Baden, Rombach Wissenschaft, pp. 201-216.
- HEMPFER, Klaus (1973): *Gattungstheorie: Information und Synthese*, Múnich, Fink.
- HENRÍQUEZ CORTÉS, Vanessa (2022): “Al final todos seremos devorados: entrevista a Agustina Bazterrica”, en *Nueva Revista del Pacífico*, 76. <https://bit.ly/3FkR576>
- HIDALGO, Arrate (s. f.): “Ojos de huracán, cuencas vacías”, en *Cactus*. <https://bit.ly/3Ng68kK>
- HILLEBRANDT, Claudia (2011): *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlín, Akademie Verlag.
- HOGLE, Jerrold E. (2002): “Introduction. The Gothic in Western Culture”, en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, pp. 1-20.
- HONORES VÁSQUEZ, Elton et al. (eds.) (2014): “Vertentes do insólito nas literaturas das Américas”, en *A Cor das Letras*, 15 (número temático).
- KAEWERT, Rebecca (2023): “Miedos concretos, personajes psicóticos y la deconstrucción del monstruo humano: *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, idéntités, territoires*, 26. <https://journals.openedition.org/amerika/17396>
- KISS, Miklós (2012): “Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan’s *Inception* (2010)”, en *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 5, pp. 35-54.
- KOHAN, Martín (2019): “Escritoras premiadas: no es un boom”, en *Revista Ñ*, 30 de diciembre, <https://is.gd/OAmqLc>
- KRAPP, Fernando (2016): “Luciano Lamberti: los cazadores ocultos”, en *Página 12*. <https://bit.ly/3otdEfv>
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of Horror: An essay on abjection*, Nueva York, Columbia University Press.
- LABAR, Kevin S. (2016): “Fear and anxiety”, en Lisa Feldman Barrett, Michael

- Lewis y Jeannette M. Haviland-Jones (eds.): *Handbook of Emotions*, Nueva York, Guilford.
- LAHAIE, Christiane (1995): “Du fantastique littéraire au fantastique filmique: une question de point de vue?”, en *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, V.3, pp. 45-63.
- LANG, Simone Elisabeth (2013): “Fantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Fantastik. Ein Beitrag zur Diskussion um die Rolle des Lesers in der literarischen Fantastik”, en *Komparatistik Online*, pp. 9-21. <https://bit.ly/2HuiQil>
- LARA, Liliana (2023): “Hambre de tinieblas. Caníbales, zombis y vampiros en tres novelas contemporáneas del Cono Sur”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers, Inke Gunia (eds.) “Ficciones de Terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes”, en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 26, <https://doi.org/10.4000/amerika.17651>
- LERER, Diego (2020): “Berlinale 2020: crítica de *El prófugo*, de Natalia Meta”, en *Micropsia*, 21.2. <https://bit.ly/2MG0cGB>
- LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana (2023): *El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor.
- Los Inrockuptibles (2016): “*La maestra rural*, de Luciano Lamberti”. <https://bit.ly/2TsB5az>
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1927): *Supernatural Horror in Literature and Notes on Writing Weird Fiction*, Londres, Read & Co. Books, 2020 (e-book).
- MANDOLESSI, Silvana (2014): “Haunted houses, horror literature and the space of memory in post-dictatorship argentine literature”, en *Space and the Memories of Violence. Palgrave Macmillan Memory Studies*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 150-161. https://doi.org/10.1057/9781137380913_11
- MARTÍNEZ BIURRUN, Ismael (2019): “El propósito del horror: entre el vértigo y la reafirmación. El desenlace en la ficción de horror”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española, 1980-2018*, Madrid, Visor, pp. 191-205.
- MARTÍNEZ BOUZAS, Francisco (2017): “Retrato del monstruo pentápodo”, en *Creatividad Internacional*. <https://bit.ly/3BdMmmd>
- MAVRIDIS, Spyridon (2017): “La poética de Julio Cortázar: el universo neogótico en sus cuentos”, en *Brumal*, V.1, pp. 331-351.
- MEYER-MINNEMANN y Sabine SCHLICKERS (eds.) (2008): *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género, siglos XVI y XVII*, Navarra: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- MOLDENHAUER, Benjamin (2016): *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*, Berlín, Bertz + Fischer.
- MOORE, María José y Paula WOLKOWICZ (2015): “Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El Terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950”, en Ana Laura Lusnich (ed.): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 61-83

- MORA, Vicente Luis (2018): “El país del miedo, de Isaac Rosa”, en *Diario de lecturas*, 3.8 <https://bit.ly/3q8NjX3>
- NEGRONI, María (2015): “Galería fantástica”, en *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 157-246.
- NIELSEN, Gustavo (2020): “Esa maldita tercera persona”, en *La Agenda Revista*, 11.8- <https://bit.ly/3obACaW>
- NÚÑEZ MARERRO, Marielsie (2017): “Terror y control: paranoia urbana en *El país del miedo*, de Isaac Rosa”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 4.1, pp. 93-106.
- OLGUÍN, Sergio (2023): “El terror, una nueva dimensión de la literatura realista”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, idéntités, territoires*, 26. <https://journals.openedition.org/amerika/17300>
- PARR, Rolf (2013): “Normal/ nicht normal. Zwei Arten des Unerträglich-Attraktiven in Literatur, Film und Fernsehen”, traducido de *Image [&] Narrative*, 14.1. <https://bit.ly/3CEBz52>
- PIGLIA, Ricardo (1991): “La ficción paranoica”, en *El Interpretador*, 35, 2009. Reproducido en *La Nación*, 17 de agosto de 2012, bajo el título “La forma del miedo”, <https://is.gd/ScBiHB>.
- (2012): prólogo a Carlos E. Feiling, *El mal menor*, Buenos Aires, FCE, pp. 9-11.
- PINKAS, Claudia (2010): *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*, Berlín, De Gruyter.
- POPE, Randolph D. (1996): “La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975”, en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker (eds.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, II, Madrid: Gredos, 2006, pp. 244-295.
- PRADA, Laura Mercedes (2011): “Miedo y medios en *El país del miedo* de Isaac Rosa”, en *Memoria Académica*. <https://bit.ly/3n8zyyn>, pp. 1-6.
- PRADO, Esteban y Lucio FERRANTE (2020): “Devenir americano del terror argentino”, en *Recial*, XI, 17, s. p.
- PREUSSER, Heinz-Peter y Sabine SCHLICKERS (2019) (eds.): *Genre-Störungen. Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*, Marburgo, Schüren.
- (2023) (eds.): *Bestimmte Unbestimmtheit. Offene Struktur und funktionale Lenkung in Audiovisuellen Medien*, Marburgo, Schüren.
- RADCLIFFE, Ann (1826) “On the supernatural in poetry”, en: *The New Monthly Magazine*, 7, pp. 145-152. <https://bit.ly/3yzBENW>, pp. 1-8.
- RAMELLA, Juana (2019): “El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez”, en *Boletín GEC*, 23, pp. 122-138. <https://bit.ly/3dGXb28>
- RAMÍREZ, Marco (2022): “«Narrativas del miedo»: consideraciones históricas y definiciones conceptuales”, en Marco Ramírez (ed.): *Violencia, poder y afectos: narrativas del miedo en Latinoamérica*, Woodbridge, Tamesis, pp. 3-20.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1977): *The Concept of Ambiguity: The example of James*, Chicago, University of Chicago Press.
- RIOSECO, Marcelo (2020): “Lo raro, lo espeluznante y lo abyecto: los espacios

- liminales del terror en «El chico sucio» de Mariana Enríquez”, en *Orillas*, 9, pp. 85-97.
- RODRÍGUEZ, Carina (2014): *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado, 2000-2010*, Universidad Nacional de Quilmes. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es>
- RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018): “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”, en *Transmodernity. Journal of peripheral cultural production of the Luso-Hispanic World*, 8.1, pp. 144-161. <http://dx.doi.org/10.5070/T481039390>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014): “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito”, en Javier Ordiz (ed.): *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana, siglos XIX-XXI*, Oxford, Peter Lang, pp. 9-29.
- (2018): “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi, pp. 94-120.
- ROZOTTO, Daniel (2018): prólogo a Marco Ramírez, Daniell Rozotto y Karem Langer (eds.): *Narrativas del miedo: terror en obras literarias, cinematográficas y televisivas de Latinoamérica*, Nueva York, Bern, Berlín, Bruselas, Vienna, Oxford, Warsaw, Peter Lang, pp. vii-xi.
- SÁNCHEZ, Laura A. (2019): “Resistencia y libertad: una lectura de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y Beauvoir”, en *Acta Literaria*, 59. <https://bit.ly/3hst1TZ>
- SANCHIS AMAT, Víctor Manuel (2020): “El cuerpo habitado y la exploración de la identidad: figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma* (2018), de Solange Rodríguez Pappé”, en *Brumal*, 8.1, pp. 157-177.
- SANCHIZ, Ramiro (2020): “Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”, en *Orillas*, 9, pp. 193-203. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_11sanchiz_rumbos/
- SANCHIZ, Ramiro y Gabriele BIZZARRI (2020): “*New Weird from the New World*: escrituras de la rareza en América Latina, 1990-2020”, en *Orillas*, 9, pp. I-XV. <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/rumbos/>
- SCHERER, Fabiana (2021): “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo”, en *La Nación*, 12 de junio, <https://is.gd/Sk7PJJ>
- SCHLICKERS, Sabine (1998): “*Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24.48, pp. 185-211.
- (2003): *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

- (2007): “*Que yo también soy pueta*”: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña, siglos XIX-XX, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- (2015a): *La conquisista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*, Fráncfort, Peter Lang.
- (2015b): “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000-2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y “El último día de las vacaciones” (2008) de Inés Garland”, en *Revista Estudios*, 31, pp. 1-17. <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22662>
- (2015c): “San(t)idad y aberración en *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel”, en Pietsie Feenstra, Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Saringen (eds.): *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, pp. 201-218.
- (2016): “El beso de la mujer travestida: *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein”, en Christian Wehr (ed.): *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la época de oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 353-371.
- (con la colaboración de Vera Toro) (2017): *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid, Iberoamericana.
- (2021): *De Auschwitz a Argentina: representaciones del nazismo en literatura y cine, 2000-2020*, Buenos Aires, Biblos.
- (2023): “Narrativas de terror y narración perturbadora”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 26. <https://journals.openedition.org/amerika/17314>
- (2024): “C. E. Feiling (1996): *El mal menor* y *El prófugo* (2020), de Natalia Meta”, en Julia Brühne, Pádraic Wilson y Joaquín Orlando Valenzuela Celis (eds.): *Impending Crises: Contemporary fantastic narratives between language, image, and sound*, Baden-Baden, Rombach Wissenschaft, pp. 219-231.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica (2010): “El Apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal”, en Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.): *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna, Lang, pp. 327-343.
- (2018): “Fantasmas: el eterno retorno de lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez”, en *Revell*, 3.20, pp. 261-277.
- SLABY, Jan y Christian VON SCHEVE (2019): *Affective Societies: Key concepts*, Londres, Routledge.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2023): “Terror y horror en tres novelas de Roberto Bolaño: *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *2666*”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de Terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 6. <https://journals.openedition.org/amerika/17180>

- SONNTAGBAUER, Stefan (2016): *Subversion im Horror*, Masterarbeit Universität Wien. <https://othes.univie.ac.at/45469/>
- SPADA, María Fernanda y Jusara SLOOTMANS (2023): “Neogótico rural y terror gringo en la literatura argentina actual: una lectura de *Vacas de Belén Sigot*”, en Ruth Fine, Sabine Schlickers e Inke Gunia (eds.): *Ficciones de terror en el Cono Sur y Brasil: representaciones recientes*, en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 6. <https://journals.openedition.org/amerika/17726>
- SUÁREZ NORIEGA, José Manuel (2020): “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa fiebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, en *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 21, pp. 85-121. <https://bit.ly/3NeNfhR>
- TAN, Ed S. (1996): *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an emotion machine*, Mahwah, Erlbaum.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2009.
- TREVIÑO, Lucía (2018): “*Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”, en *Revista de la Universidad de México*, octubre. <https://bit.ly/3ugJRdB>
- UHRIG, Meike (2015): *Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film*, Wiesbaden, Springer.
- VEDDA, Miguel (2021): *Cazadores de ocasos: la literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*, Buenos Aires, Las Cuarenta-El Río sin Orillas.
- VILLALOBOS, Valeria (2017): “*Temporada de huracanes*: la novela desgarradora de Fernanda Melchor”, en *Ibero*, 90.9. <https://bit.ly/3ubK95q>
- VIOLA, Liliana (2012): “Secta sentido”, en *Página 12*, 16.12. <https://bit.ly/3pcXuq8>
- WEBER, Rebecca (2020): *Abjekte Grenzgänge(r). Körper und Widerstand im lateinamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Berlín, Tranvía.
- WEPLER, Ryan (2011): “Nabokov’s nomadic humor: Lolita”, en *College Literature*, 38.4. <https://bit.ly/3oyVrhR>
- ZIMMER, Zac (2013): “A year in rewind, and five centuries of continuity: *El año del desierto*’s dialectical image”, en *Modern Language Notes*, 128.2, pp. 373-383.

4. Diccionarios

- Academia Argentina de Letras (2019): *Diccionario de la lengua de la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>.
- Diccionario de la lengua española* (DRAE), <https://dle.rae.es/>
- Dictionnaire de français*, Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>
- MOLINER, María de (1992): *Diccionario del uso del español*, 2 vols., Madrid, Gredos.
- WAHRIG, Gerhard (1986): *Deutsches Wörterbuch*, München, Mosaik.



7. Fuente de figuras

- Figura 1. Julio Cortázar. <https://laruedasuelta.com/el-hijo-del-vampiro-cortazar/>
- Figura 2. La narración perturbadora. Schlickers (2017: 18)
- Figura 3. Ilusión óptica mujer-bruja. <https://www.sehtestbilder.de/optische-taeuschungen-illusionen/illusion-alte-oder-junge-frau-sehtest.php>
- Figura 4. *El prófugo*, captura de pantalla
- Figura 5. *El prófugo*, captura de pantalla
- Figura 6. *El prófugo*, captura de pantalla
- Figura 7. *Darkness*, captura de pantalla
- Figura 8. *Darkness*, captura de pantalla
- Figura 9. *La habitación del niño*, captura de pantalla
- Figura 10. *Aparecidos*, captura de pantalla
- Figura 11. *Aparecidos*, captura de pantalla
- Figura 12. *Aparecidos*, captura de pantalla
- Figura 13. Tapa del “Cuaderno 47” del *Süddeutsche Zeitung Magazin* (24.11.2014)
- Figura 14. *Distancia de rescate*, captura de pantalla
- Figura 15. Mauricio Rugendas, *El rapto de la cautiva*. Óleo sobre tela, 44,5 × 53,5 cm. 1845. Tomado de Bonifacio del Carril, *Mauricio Rugendas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.
- Figura 16. Ángel della Valle, *La vuelta del malón*. Óleo sobre tela, 186,5 × 292 cm. 1892. Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. <http://www.mnba.org.ar/>





