

Género de terror y literatura contemporánea: ¿claves emergentes para leer el pasado reciente?

Cristina Giacobone

Anahí Asquineyer

Resumen

Fantasmas, (des)aparecidos, casas abandonadas, ritos esotéricos, espacios tenebrosos. Cierta literatura argentina de los últimos años parece evocar el pasado, convocarlo, como si se tratara del juego de la copa. Entre estereotipos del género de terror y reconfiguraciones de las tradiciones literarias argentinas en clave política, el pasado reaparece. Un pasado como herida abierta que chorrea hacia una historia social y política que sigue sin respuestas y hacia la propia lógica del sistema literario argentino con sus dispositivos de lectura más o menos consagrados e insuficientes para leer el presente que hace memoria.

¿De qué se trata esta memoria literaria, qué actualiza algunas estereotipias del género de terror?

¿Se trata del retorno de la memoria fundacional del género en Argentina (Ansolabehere 2018) pero para decir qué en este presente? Siguiendo esa línea de filiación, nos preguntamos ¿Cuáles son los monstruos literarios de hoy?

Preguntas que nos iniciarán en el abordaje de: *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enriquez y *La maestra rural* (2016), *La casa de los eucaliptus* (2017) y *La masacre de Kruguer* (2019) de Luciano Lamberti.

Género de terror y literatura contemporánea: ¿claves emergentes para leer el pasado reciente?

El terror como género narrativo y el terror político se anudan y constituyen una marca distintiva que es fundante en nuestra literatura (Ansolabehere 2018). Esa marca perdura o reaparece luego en la historia literaria, según Ansolabehere, quizás menos a causa de la gravitación que la tradición nacional tiene sobre los escritores de las generaciones posteriores que gracias a la incidencia de la propia historia política, signada por la constante reinención y recrudescimiento de los modos del horror y la violencia, en particular, de los ejercidos por el Estado. Así, aunque con variaciones, el terror emerge en las narrativas que se producen durante (o a partir de) momentos de alta conflictividad política y social, como el proceso de consolidación del Estado moderno o la última dictadura cívico-militar.

Uno de los momentos en que el terror político parece encontrar un lugar de relevancia es el de la narrativa actual, aquella que en la lectura propuesta por Elsa Drucaroff (2011), se nombra como *nueva narrativa argentina* o *narrativa de las generaciones de postdictadura*. A pesar de ciertos prejuicios académicos que, demasiado pronto, la tildaron de superficial y descomprometida, la literatura de los escritores nacidos a partir de 1960 parece responder de forma novedosa a los problemas que afectan a la sociedad argentina: un pasado traumático “que atormenta como sombra, fantasma” (p. 27) y un presente absurdo y sin sentido. Si los críticos hablaron, en términos generales, de una literatura en estado de “aflicción” (Jitrik, citado en Drucaroff), la respuesta de la narrativa de las nuevas generaciones a la caída de las ilusiones derivada de la violencia de la dictadura y la implantación del neoliberalismo en la precaria democracia que le siguió sería diferente a la de los escritores de la generación anterior. Mientras que, acuciados por un sentimiento de impotencia, los últimos escribieron libros inconsumibles, “«difíciles de abordar» por su extensión o estilo” (p. 41), signados por persistentes silencios y resistencias en los modos de abordar el trauma, para Drucaroff, la nueva narrativa propone lúcidas interrogaciones sobre el pasado y el presente y evita caer en respuestas fáciles, conciliatorias. Y aún más, lo hace de modo tal que, a la vez, construye lectores. Quizás, de ahí, las filiaciones múltiples que advertimos en sus narraciones, que combinan elementos que remiten tanto a vertientes prestigiadas por la tradición como a usos

desprestigiados como las expresiones de la literatura de género, asociadas al mercado y la repetición.

En la novela de Mariana Enríquez *Nuestra parte de noche* (2017), obra premiada y de éxitos de venta, uno de los protagonistas, Juan, le dice a su hijo Gaspar: “...tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche”. (pág.: 301). Estas palabras funcionan como clave de lectura para nuestra propuesta: los efectos traumáticos de los legados: los de sangre, los de poder, los de la última dictadura cívico militar. Y podemos leer el gótico como legado de género, casi como mandato narrativo inevitable para leer la memoria que se inscribe en el horror y se escribe desde el terror. Retomando la, tan mentada y polémica pregunta de Adorno (2008) sobre cómo escribir después de Auschwitz y lo bárbaro que resultaría tal acto; la respuesta, para las escrituras literarias contemporáneas de nuestro interés, está en el gótico. El gótico contemporáneo de cierta literatura argentina se apropia de la barbarie y la vuelve una razón de memoria, de supervivencia literaria y política.

La oposición civilización/barbarie en las obras contemporáneas se deconstruye en un “entre”, dice Barei (2021): “.... donde lo bárbaro es parte de la civilización y la ciudad se extiende en zonas marginales como efectos de las expulsiones generalizadas por las políticas neoliberales.” (pág.:41) Entonces, el lugar de lo monstruoso, figura que define lo gótico fundacional de nuestra literatura, no está en el otro sino en el lugar de todos. Víctimas y victimarios son bárbaros, son monstruos.

Ese “entre” en los cuentos de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez y *La casa de los eucaliptos* (2017) de Luciano Lamberti se vuelve frontera, portal entre la ciudad y el campo, la muerte y la vida, entre los poderosos y los desposeídos, la violencia y la calma, entre lo humano y lo inhumano. Lo gótico se construye como borde donde lo ominoso se filtra en lo cotidiano y lo cotidiano se vuelve ominoso. Podemos leer en estas obras el uso del género en su variante más clásica de la tradición inglesa y también aparece, lo que podríamos llamar con Juan Dabove (2018), la lección de Stephen King: un buen escritor de horror debe ser, antes que nada, un buen escritor realista. Lo siniestro, el terror, lo sobrenatural o no, habita en el mundo cotidiano porque es la condición de posibilidad de lo cotidiano, y la ficción es la experiencia imposible de esa relación inextricable. Lo político se anuda a esa condición como narración de lo inevitable, de la memoria del horror de la última dictadura cívico

militar. La dictadura última aparece, en algunos casos, como clave anecdótica pero sobre todo como consecuencia, como legado, como sombra terrible que sobrevuela las obras.

Para abordar estos cuentos y la novela construimos tres mojones de condensación semántica que están asociados a los estereotipos del gótico en su variante más popular y masiva y también en sus usos más elusivos. Ambos modos, entendemos, nos dejan leer reactualizaciones de tradiciones de lectura de lo político en la literatura argentina y sentidos en torno al pasado reciente y su pervivencia en el presente.

El primer (no es cronológico) mojón lo llamamos *Espacios*. En la literatura gótica y especialmente en estos usos, el espacio como dimensión de lo material cobra una valoración ambigua: es refugio y también vulnerabilidad; y en ese sentido, se vuelve atmósfera de lo intangible, de lo ominoso que acecha y, así, el espacio se vuelve fuga de sentidos que se torna clave de interpretación que atraviesa toda la obra.

En las obras de nuestro interés el espacio, tal cual lo entendemos, se vuelve una inflexión local para las tradiciones del gótico: relatos populares, sanadores, curanderas. También relacionado con lo anterior leemos zonas de la magia: lo natural vs. lo instituido (y las disputas de poder que comportan).

En estas literaturas las fronteras, los bordes, también pueden interpretarse como zonas de lo político y desde allí nos preguntamos ¿Qué sentidos políticos cabe asignarles a esos bordes?

A otro de los mojones lo denominamos *Miradas*. Amícola (2021), retomando el Cortázar de Notas sobre el gótico en el Río de la Plata, recupera como baluarte de la percepción gótica la niñez (*Otra vuelta de tuerca* es fundante en ese sentido). La limitación del conocimiento de lo que pasa a partir de la percepción de la mirada infantil produce un efecto de extrañamiento, de distanciamiento que se vincula con la incertidumbre y la ambigüedad de sentidos propio del género y sus usos. Esta mirada sesgada y ambigua se recupera en estas obras, no sólo desde la perspectiva de la niñez sino de otras visiones que generan relatividad y, por tanto, incertidumbre. El ojo que ve, que narra siempre es límite y expansión de conocimiento, en esa ambigüedad, también se mueve el género.

En este juego de Miradas un borde que se teje como clave es la mirada del otro que permite construcciones de otredad. Otredades que se figurativizan como monstruos /

divinidades, como raros / familiares, como salvadores / asesinos, como fantasmas / vivos, siempre en un “entre” interesantemente ambiguo en el que lo maniqueo se deshace.

Lo que veníamos mencionando nos conduce al último mojón: *Figuras*. Los modos de representación de lo ominoso, de lo monstruoso y lo fantasmático cobra forma en lo antropomórfico y sus derivaciones más amorfas pero también en espacios simbólicos (se funde con el mojón primero) donde el sentido del terror se condensa con nuestra historia política pasada y reciente: el monstruo/el desierto (que habilita lo fantasmático, los relatos de aparecidos) /la dictadura (los fantasmas productos de las matanzas y el horror de la violencia).

Metiéndonos en el espacio de la noche

a) En la novela de Enríquez construimos tres espacios que marcan recurrencias de significación en torno al gótico y que se traman como claves de lectura política. El primero y último, es inaugural en el comienzo de la obra y también en el cierre de la misma: la **mansión de Puerto Reyes** en Misiones. Construida en los años veinte diseñada por arquitecto y paisajista en la orilla del río Paraná y la selva. Catorce habitaciones, piscina olímpica, galerías, salones, senderos que pretenden ganarle a la selva. También pasadizos secretos y pequeñas catacumbas. La casa es suntuosa en su manifestación, pero está oculta en medio de la selva, la ostentación y el secreto. La mansión representa la historia de la clase patricia argentina – que es rememorada por los personajes herederos que se benefició con la repartija de tierras producto del saqueo y la matanza de indios, gesto fundante para participar de la distribución de poder en el Estado nacional incipiente. Clase que siguió, luego, favorecida con los beneficios de la plantación de yerba con trabajo casi esclavo y el comercio.

Además, la mansión resume la consolidación del poder de la Orden con la unión de dos familias tradicionales (Reyes y Bradford) que van a usar la casa como centro de ceremonias rituales para convocar a la Oscuridad. Los rituales suponen sacrificios de los elegidos y los que no (violencia física y muerte) e implica el secreto de estas prácticas que se ocultan a los lugareños pero que generan diversos rumores y leyendas. “...*Toda fortuna se basa en los sufrimientos de otros.*” (pag.: 356) dice Rosario Reyes Bradford consciente del poder de la magia y del dinero y sus consecuencias, el legado de la clase. Casa y Nación construida sobre la base de los despojos y la muerte, aquí comienza y

termina la novela, el círculo de poder y de clase se clausura con la muerte de los últimos líderes de la Orden en la propia mansión.

La selva acecha, se inmiscuye en la mansión, desde el calor insoportable que la casa no puede evitar hasta los pastos que invaden los senderos. La selva es el lugar del culto a San La Muerte, San Güesito, El Guachu Ja Eté (el dueño de los venados), el Mbogua (el salvador). La selva es el espacio que da forma a las creencias populares y resiste lo instituido por la clase y el culto de la Orden. La selva también aparece como refugio de los revolucionarios que se escondieron en ella para resistir el golpe de 1976 y también es tumba. Esta construcción ambigua conduce al segundo espacio que concentra significación narrativa política.

El **pozo de Zañartú** es una fosa común de 25 metros de profundidad ubicada en un pueblito pequeño al borde de la selva misionera. Descubrieron en él, excavaciones mediante, treinta cadáveres, pero, al momento de la narración, falta aún explorar casi 15 metros más. Este espacio lo comprendemos articulado con lo que llamamos Miradas porque la aparición narrativa del pozo está asociada a un personaje secundario y su visión de cronista que tiñe el relato de efectos de verosímil histórico y de género gótico. La periodista Olga Gallardo cubre la nota de la fosa común en su propia voz narrativa y se centra en la entrevista a un familiar de las víctimas Beatriz Bradford. Ese apellido desata la vinculación con lo fantástico, con lo extraño; la periodista investiga los sucesos ligados a Beatriz y la desaparición de su marido, quizá en el pozo y de su hija en la casa abandonada. Todo mediado por la mirada de quién quiere cronocar y comprobar los hechos y tiene que claudicar ante lo inexplicable y el miedo. El verosímil histórico se activa interpretativamente a través de la relación asociativa con el pozo de Vargas en Tucumán, pozo de agua que fue usado para el enterramiento clandestino de militantes políticos y sociales en el marco del plan de exterminio ejecutado por la última dictadura cívico militar.

El pozo de Zañartú es el espacio fluctuante entre lo fantástico y lo real, entre lo histórico y lo inventado.

El último espacio que leemos como mojón de significación narrativa política en la novela es la **casa abandonada**. Este espacio constituye un estereotipo del género, y la novela hace un uso estereotipado, lleno de imágenes que el género ha sabido trabajar insistentemente: las leyendas y rumores asociadas a una casa de barrio abandonada, la

curiosidad de los personajes jóvenes por conocerla, la muerte y lo macabro asociada a ella. La lectura política colabora en la construcción de lo gótico. Las leyendas que circulan de la casa se asocian a la clandestinidad y a los desaparecidos de la última dictadura. Una de las jóvenes curiosa que ingresa a la casa, Adela, va en busca de su padre desaparecido pero la casa, no sólo que no le da nada de él, sino que se queda con ella. La novela confirma la maldad de las casas abandonadas y su poder de atracción inevitable para desprevenidos. Sin embargo, hay una línea de lectura más hipotética que puede aportar sentidos positivos para la casa en relación con su poder de protección para Gaspar, uno de los protagonistas, el hijo del médium que resiste al poder de la Orden. Esta casa condensa la ambigüedad típica de los espacios góticos: la protección y el desamparo al mismo tiempo.

b) Tomamos el cuento *Tela de araña*, incluido en el segundo volumen de cuentos publicado por Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, de 2016, porque puede funcionar como representativo de estos ejes que venimos señalando. El espacio significativo político que se construye como mojón en el cuento es **la selva o monte** que activa sentidos ambiguos típicos del gótico desde la tensión de lectura que ha construido la cultura argentina: el interior bárbaro frente a Bs As civilizado. Primero, la selva se semantiza como lo indómito y amenazante, pero se va resignificando progresivamente como lo que protege y libera.

El espacio lo leemos desde la carnadura de la narradora y protagonista que viaja con su marido a Corrientes para que su familia materna pueda por fin conocerlo, encuentro que ha estado evitando porque teme que el pronto casamiento haya sido un error. Las tensiones ya existentes en la pareja se acentúan al entrar Juan Martín en contacto con el universo familiar. De una parte, con sus modos e ideas “porteñas”, Juan Martín –de quien se construye una imagen a tono: peinado elegante, remera de moda de la marca del cocodrilo– condena el “atraso” de la provincia, señala que todo es mejor en Buenos Aires, se remuerde de indignación ante los menores índices de lo que advierte como corrupción y suciedad. De otra parte, están el tío Carlos y la prima Natalia –a quien corresponde una imagen de *bruja* de largo cabello negro–, que desaprueban las reacciones del joven hacia la presencia imponente del paisaje, materializada sobre todo en la aparición constante de alimañas como arañas y víboras, con las que ellos conviven y a las que saben leer. Para la protagonista, la visita transcurre lenta e insoportable, entre el calor pegajoso del norte,

la irritación creciente de Juan Martín que pone a prueba su paciencia y las sonrisas socarronas que los familiares le devuelven al asustadizo marido.

Mientras el relato avanza nos va permitiendo descifrar que la verdadera amenaza no está en la naturaleza ominosa e indomesticable, sino en su contracara, los dispositivos de disciplinamiento que el hombre mismo pone en marcha a través de su instrumento “civilizador” por excelencia: el Estado y sus instituciones. Nos referimos a la presencia, en el cuento, del terror político con verosímil histórico, que remite a la latente cercanía de la violencia represiva. El tenor de las remisiones aumenta a medida que comienzan a acumularse, con los controles militares en la frontera (viajan a Asunción) y la actitud abusiva de los agentes, con la presencia de soldados de Stroessner empuñando viejos fusiles alrededor del mercado en Asunción y en un restaurant –donde usan su poder de amenaza para acosar a la moza–.

La verdadera opresión tiene que ver con la presencia acallada pero amenazante del contexto político en clave histórica. El dato que nos permite situarnos más puntualmente en la temporalidad histórica está mencionado como al pasar y aluden al sufrimiento de las madres que perdieron a sus hijos en Malvinas. Los hechos, entonces, tienen lugar en la transición democrática, después de la rendición en 1982 y antes de 1989, año de la caída de Stroessner. La cercanía de la frontera, esa zona de intercambio y ambigüedad, detrás de la cual los militares se sostienen todavía en el poder, aumenta esa sensación. A lo largo de todo el relato, la violencia estatal aparece como una amenaza real, palpable, permanente e impune: a ellos, señala Natalia, no se los puede denunciar, “ellos son el gobierno. A partir de otro tópico tradicional en el género de terror, el de las historias de aparecidos que los viajeros relatan en un alto en su ruta en torno al fuego (recreado aquí en el escenario de la parrilla de sillas plásticas en la galería del hotel en Clorinda en que los personajes toman cerveza con unos camioneros tras haber sido remolcados por el auxilio), se introducen las historias más terribles que se escuchan y se viven en la zona, que remiten a la presencia fantasmal de los desaparecidos por “la milicada”: imágenes, luces, sonidos producidos por personas que ya no están, que intentan huir pero han quedado atrapadas a un puente, una ruta o un arroyo por la violencia que da dado fin a sus vidas. Es en ese momento que Juan Martín ya no aparece como objeto de burla, sino de decidido desprecio: él no comprende el orden de las cosas, no toma dimensión de la amenaza real y sigue preocupado por los bichos del monte.

El monte va apareciendo, entonces, como un lugar de refugio que contrasta con la visión citadina. Es un refugio, sobre todo simbólico, donde las creencias lugareñas reconectan con la identidad pasada y compartida de la protagonista y sus congéneres, sobre todo. Claro, esto tensiona con intensidad la relación con su marido.

c) Uno de los espacios privilegiados en los cuentos de *La casa de los eucaliptus* de Luciano Lamberti son los **pueblos del interior** del país. La construcción de esos espacios también admite una lectura en la que las claves genéricas se cruzan con claves políticas.

Por una parte, son espacios que, según el verosímil genérico, se prestan para la aparición de lo tenebroso. El horror parece agazapado en esas casas o ranchos a la vera del pueblo, donde el escenario de una urbanidad precaria se va fundiendo con el horizonte abierto del campo y la quietud y el silencio se tornan señales de peligro inminente. Según una escena recurrente en las páginas del libro, ya estén abandonadas o sean habitadas en condiciones de pobreza y marginalidad, esas casas cercadas por filas de altos árboles de eucaliptus están tan apartadas que nadie podría oír los gritos proferidos entre sus paredes. Por ese motivo, se convierten en el espacio ideal para torturas, violaciones o asesinatos, pero también para rituales oscuros y manifestaciones de lo ominoso. La pampa que se extiende más allá del pueblo es nombrada como “la nada”: cifra la cercanía amenazante de lo informe, que se construye con imágenes en que la monotonía del paisaje está cargada de una violencia sorda.

Pero los pueblos del interior del país admiten también, en estos cuentos, una construcción que se lee en términos políticos en la medida en que reactualiza la matriz civilización-barbarie. La nada es también, según otro término empleado en los relatos, el “desierto”. En línea con los sentidos asociados a esta matriz, la perspectiva desde la cual el paisaje dominante se describe es absolutamente desencantada: calles y caminos trazados “a la bartola”, con yuyos y baches, que se llenan de barro apenas llueve, por los que los vehículos transitan con dificultad. Por oposición, la ciudad aparece en el imaginario de los personajes como un difuso ideal asociado al éxito y el progreso. “Salir” del pueblo es la aspiración de los personajes frente a las promesas seguras de una vida de rutina aplastante o directamente sumida en la degradación. Pero la dicotomía no se sostiene sin más: las propias historias evidencian la falsedad de los relatos de la civilización y la meritocracia. Los espacios, además, no son uniformes: su estratificación también lleva marcas que se leen en orden a lo socio-político: las jerarquías sociales dependen del

trazado de las calles o del paso de las vías del tren. Desde el centro, el pueblo se desdibuja en talleres, ranchos donde viven prostitutas, basurales.

En un doble sentido, pues, alejarse del centro suele significar en estos cuentos un ir entrando en zonas de peligro. Oscuridad, violencia y marginalidad se anudan en esos espacios. Allí, se descubre ante todo el horror como herencia de la que es imposible liberarse.

En *Acapulco*, el cuento en que nos detendremos, el título remite precisamente al nombre del pueblo: resto de una época de esplendor perdido al cerrar la fábrica de galletitas homónima de la que dependiera su economía, es casi una ironía que la imagen de las palmeras ondeando contra el horizonte chato de la pampa en la calle principal, continuidad de la ruta, refuerza. En retrospectiva, “el comienzo de todo” (lo que se va a narrar) está en la percepción de los amigos adolescentes acerca de esa caída en desgracia: el espacio del “pueblo maldito” signa los destinos de humillación en que han caído sus familias. La idea de la maldición se instala en ellos como una obsesión a partir de los cuentos terroríficos que les cuenta la señorita Isabel, “una suplente que venía del campo”. Un demonio debía andar entre los habitantes de Acapulco para que tanta desgracia pudiera explicarse. Como el cura que a pocos meses de llegado armó sus valijas y se fue sin despedirse de nadie, Dios debía haber abandonado ese pueblo. La atmósfera brutal del pueblo aparece como el horizonte posibilitador de un crimen tan espantoso que roza lo sobrenatural: a partir de un llamado telefónico entre dos viejos amigos distanciados desde hace más de veinte años motivado por el suicido del tercer miembro del grupo, “Acapulco” relata el brutal asesinato de un travesti en manos de tres adolescentes.

Miradas que construyen al monstruo

a) Construimos tres miradas que tienen potencial narrativo político en la novela. Esas miradas construyen perspectiva narrativa a través de la voz, es decir involucran el cuerpo para contar ya que son los personajes los que cuentan su propia historia o la de otro. Aclaremos que no es la única forma narrativa que aparece en la obra, pero elegimos el narrador protagonista o testigo porque entendemos que es el que más aporta a la construcción gótica.

La visión de Gaspar es limitada por el conocimiento asociado a la propia niñez y luego adolescencia. Gaspar narra la relación con su padre y las vivencias con sus amigos adolescentes. Ama a su padre, Juan, pero le teme porque tiene comportamientos extraños, violentos y distantes para con él. Gaspar no sabe que Juan es el médium más poderoso que tuvo la Orden, es el que convoca la Oscuridad y la saca a través de su cuerpo y, en trance, sus manos se transforman en garras cortantes que hieren y matan. Su visión se basa en ese no saber, intuir lo extraño y a veces vivenciarlo en su propia soledad y poderes emergentes, pero desconoce la Orden y sus propósitos. Gaspar es el que humaniza a su padre, nos muestra el lado menos monstruoso a través de compartir diariamente algo que nunca va a ser rutinario. Su visión de lo ominoso es tangencial, porque lo que interesa en su perspectiva es la construcción de su identidad, desde allí la novela se puede leer también en otra clave genérica: la de aprendizaje.

La otra mirada que construye visión acerca de lo ominoso es la de la cronista, que ya mencionamos. Sólo agregamos que su visión, en el desafío verosimilante, muestra desenmascaradamente el horror de los crímenes de estado y de los poderosos que usan la violencia militar y policial para favorecer sus negocios yerbateros. Respecto del terror asociado al género, su voz instala la incertidumbre que confirma lo fantástico.

La mirada de Rosario, madre de Gaspar, es la que narra con precisión casi etnográfica (ella es antropóloga) la historia de la Orden, su participación en ella, es hija de una de las líderes, y su herencia de clase. Es la voz sin ambigüedades, a veces casi cruel en su visión despojada de los otros y el servicio que aportan a la Orden. Es rebelde y desobediente, quizá por amor a Juan y a su hijo, pero juega con las reglas de juego del poder de la Orden y aspira a tener el dominio. Tal vez por eso su muerte, asesinato, deja muchas dudas. Su visión le da otra comprensión a la monstruosidad del horror; ella es parte de lo ominoso. Rosario entiende que es una condición de sangre y de clase endurecerse no sólo para participar de la Orden sino para liderar y ella tiene en sus manos la llave: Juan. El uso de los cuerpos es moneda de circulación en esta lógica: Juan es el medio para el poder, pero también es su debilidad. Su visión muestra la racionalidad de lo fantástico y le da carnadura, con su propio cuerpo, a la construcción y disputa por el poder.

En estas voces leemos la política del género en la novela: la relativización de la maldad asociada a la posibilidad de comprenderla desde lo vivenciado: cómo veo y entiendo al otro. Es decir, las voces de los personajes nos muestran la cocina de construcción de los sentidos asociados a los otros y sus identidades. Ahora bien, la obra construye una

antinomía entre los poderosos de la Orden y los que les sirven conscientes o no. Entonces, hay otros, otros, que son inevitablemente más despreciables. El entramado entre el poder económico, político, el de clase y el poder de la Oscuridad resulta en algo monstruoso. Y la seguimos en el próximo punto.

b) En *Tela de araña* la visión de la protagonista, a medida que va mostrando la verdadera amenaza de la violencia estatal, va entrando en conjunción con un orden más natural, de naturaleza, que justifica el rechazo por su marido y hasta su posible eliminación. La protagonista fantasea con modos terroríficos de deshacerse del marido: pedirle a la prima uno de sus venenos, entregarlo a los militares y dejarlo consumirse en el fuego iniciado en la cama por la brasa de un cigarrillo son las formas que imagina. Pero será otra la manera en que logrará librarse de él. Y es que, según ella y su prima descubren a la mañana siguiente, el hombre ha desaparecido de la habitación sin dejar rastro: la cama está intacta, como si nunca hubiera llegado a dormir, y no están ahí sus cosas. La resolución está llena de ambigüedad: los lectores sabemos que es inverosímil que él se haya marchado por sus propios medios (“A mí no me vas a dejar tan fácil”, p. 110, había dicho la noche anterior al discutir con la mujer), pero no hay más elementos que la actitud de Natalia, que disuade a su prima de reportar la desaparición a la policía y la insta a aceptar que se haya ido, para conjeturar lo que puede haber ocurrido. A riesgo de forzar una interpretación para la que el texto apenas brinda elementos, entonces puede cobrar otra lectura lo que Natalia le había dicho a la protagonista al salir del mercado, al referirse a la necesidad de que se libere de Juan Martín. “Lo único que no tiene solución es la muerte” (p. 102) ya no parece ser un lugar común de consuelo, sino una sentencia.

Esta mirada se anuda a la construcción que se hace del espacio y a la configuración identitaria de género de la protagonista. La conexión que tiene esa suerte de sociedad de mujeres que, contra Juan Martín, constituyen las primas con el espacio que los rodea, frente al cual él aparece como extranjero; sociedad que él refuerza sin quererlo, al referirse a ellas en plural, compararlas, instarlas a la solidaridad mutua con sus desplantes imprevisibles y la condena de su sexualidad y su lugar de origen. Conexión intuitiva de lo natural y lo femenino: bastará con que ella se desenfade de las ataduras que trae de la ciudad para que aparezca en ella esa potencia que ya refulge en Natalia.

c) En *La casa de los eucaliptus*, según un procedimiento típico del género de terror en sus versiones sobrenaturales, la emergencia del horror descansa en un juego de permanente desvío respecto de lo percibido. Opciones coincidentes con las ya descritas a propósito

de los otros relatos, como la reconstrucción de los horrores del pasado a manera de crónica en la que las afirmaciones se ven perturbadas por los vacíos, son a veces las que operan ese juego en el que lo manifiesto y lo sugerido, lo experimentado y lo imaginado, lo verosímil y lo imposible confunden sus límites. En otros casos, es el desdoblamiento de la propia conciencia de los personajes por la aparición de una “voz interior” que tensiona la experiencia presente y enrarece su percepción, objeto de desconfianza permanente. O, como ocurre en “Acapulco”, la distancia temporal entre el yo presente y el del pasado.

En este cuento, el relato retrospectivo está marcado por desvíos narrativos. Errático como la memoria misma, es un relato entrecortado, que no tiene progresión ni orden cronológico. Es significativo que el crimen en sí mismo se conozca prácticamente desde el comienzo: lo que hay que desandar no es el hecho en sí. A pesar de haber quedado impune, este reviste una evidencia innegable e imborrable: así lo denuncian sus consecuencias sobre el presente. Se puede permanecer veinte años sin volver a pensar en ello, pero basta un llamado para reavivarlo con toda su fuerza: aunque acallado, es eso que aún hoy perturba el sueño. En virtud del desdoblamiento temporal, el monstruo por el que el relato se interroga no es un “otro” sino el sí mismo.

Figuras de lo monstruoso

¿Qué es, quién es el monstruo? En su origen latino la palabra era voz religiosa que designaba un prodigio que reflejaba la voluntad de los dioses, un ser u objeto excepcional. La RAE define monstruo como producción contra el orden regular de la naturaleza, ser fantástico que causa espanto, persona muy cruel y perversa y otros significados asociados. Es interesante considerar como el género actualiza los dos sentidos en simultaneidad: la excepcionalidad divina en relación con lo fantástico y lo cruel y perverso. La ambigüedad en la figura de lo monstruoso se puede vincular con la construcción del otro: cómo lo vemos, desde qué matrices de subjetividad ese otro es un monstruo para mí y mi grupo. Estas relativizaciones, decíamos son propias del gótico más contemporáneo y nuestras obras hacen uso de esa configuración.

En la novela de Enríquez configuramos tres monstruos: Juan, el médium, la Oscuridad y la Orden.

La Oscuridad puede significarse como lo oculto en su doble acepción: lo que no se ve y una fuerza, energía de otra dimensión diferente a la humana. No tiene corporeidad, se hace presente a través de los médiums en los ceremoniales y a través de Juan, no sólo se muestra, sino que habla. Entonces no sólo se alaba o contempla a la Oscuridad, sino que hay que interpretarla, el problema es quién la puede interpretar. La líder de la Orden se atribuye ese poder. La Oscuridad es caprichosa y cruel, dice Rosario, igual que su culto. Cuando aparece a través de Juan, habla toma y corta. La pregunta clave es: para qué convocar a la Oscuridad. La respuesta es: para obtener la inmortalidad, una inmortalidad a través de la supervivencia de la conciencia. Eso es lo último que se leyó de la Oscuridad.

La Orden es la que institucionalizó el culto a la Oscuridad. Su fundación, en el siglo XVIII, en Inglaterra, se debe a los tatarabuelos de Rosario (un terrateniente y un burgués adinerado) con el encuentro del primer médium que trajo a la Oscuridad. La alianza de clases poderosas y la Orden es fundacional. Los médiums no son fáciles de encontrar y cuando lo hacen los terminan matando, los ceremoniales los debilitan física y mentalmente. Cómo decíamos, los médiums siempre son pobres, vulnerables, la Orden los usa, su interés es conseguir la inmortalidad. A través de Juan la Oscuridad les reveló cómo conseguirla: el médium trasladará su conciencia al cuerpo de su hijo y luego será el turno de hacer el procedimiento para los líderes. El hijo, Gaspar, será sólo un recipiente. La lógica de uso y de poder de la Orden monopoliza la interpretación de la Oscuridad y escribe El libro, sin embargo, algunos jóvenes integrantes disputan sentidos en torno a la interpretación de los escribas.

El personaje de Juan es uno de los protagonistas de la novela, y es el médium más poderoso que tuvo la Orden porque no sólo la convoca y la saca de su cuerpo a la Oscuridad, sino que a través de él habla. La Oscuridad se manifiesta en él a través de la transformación física: sus manos se vuelven garras que cortan y matan. Se resiste al poder de la Orden, pero se siente fuerte con el poder de la Oscuridad y también su poder secreto de acceder a portales a otras dimensiones.

Estas tres figuraciones representan monstruosidades distintas. La pureza del mal casi sin ética que representa la Oscuridad, un concepto que se encarna y se vuelve aberración en manos de la Orden. Esta construcción de la ficción permite leer la monstruosidad en su significado de crueldad y violencia asociado a la economía del capital y sus relaciones de poder. Juan es un monstruo romántico que activa la ambigüedad sémica del sentido: carga

con el don y la soledad y el sufrimiento son su destino que inevitablemente lo conduce a la muerte.

b) En el cuento de Enríquez, nos preguntamos qué es lo monstruoso. Hay un monstruo que sólo trae muerte y desaparición que se lee como amenaza latente en las historias de desaparecidos, en la presencia de los uniformados y su conducta violenta y la sensación de terror de la protagonista.

Hay una metamorfosis de la narradora que devela su lado menos explorado ¿oscuro? ¿cruel? y que la muestra deseosa de romper las ataduras de las convenciones como el matrimonio, que se lee como una trampa de la que Juan Martín le impide salir. Su sacrificio parece el único modo de restablecer el equilibrio perdido en la vida de la protagonista. Su impasividad en el modo de aceptar la desaparición del marido como una revancha ofrecida por la vida, que ella mira de afuera, sin intervenir, como un restablecimiento del orden natural de las cosas frente al cual no hace otra cosa que finalmente sonreír. En suma, en este cuento, el viaje de regreso al interior del país puede leerse indirectamente como el camino hacia el descubrimiento de sí de una heroína vengativa que desconoce su propio poder y que, sin la necesidad de preguntarse cómo se ha consumado, ve su atroz deseo hecho realidad. ¿Es monstruoso su deseo? ¿Es monstruoso el camino obligado que la llevó a ese deseo?

c) Dijimos que en *Acapulco*, el desdoblamiento temporal que estructura el relato instala la interrogación por la otredad en el seno de la identidad. “Una cara que no era la mía me sonreía desde el espejo” (p. 146), dice el protagonista en el momento decisivo de la acción. En la voz del adulto que repasa la atrocidad cometida por el adolescente y sus amigos en otro tiempo, el horror adquiere figuraciones refractarias: tiene distintos rostros, hasta posarse en el propio y transformarlo para siempre. Lo monstruoso es fuga, contagio, violencia heredada que se recrea porque no puede contenerse y termina por encontrarse en uno mismo, de manera que siempre pervive. De este modo, lo que el relato problematiza indirectamente no es la existencia del horror en sí, sino sus condiciones de posibilidad. Víctimas y victimarios están expuestas a las condiciones de miseria, de ignorancia, de soledad, de desamparo, entonces, el monstruo podemos ser todos.

Para finalizar

A partir de este breve recorrido que hemos iniciado, que pretendemos se vaya ampliando y complejizando con más obras y autores, elaboramos algunas hipótesis acerca del género gótico y su relación con la literatura actual y el terror político.

Los textos visitados revitalizan la relación con la anécdota, con la historia (sobre todo la novela), de algún modo indirecto vienen a posicionarse en la vieja discusión: literatura para sí o para lectores. Sin embargo, tampoco lo resuelven en una dicotomía simplista. Los bordes, las fronteras lábiles también valen para interpretar este uso de la historia. Lo que vale, antes que el contenido, son los sentidos que habilita la lectura que estas narraciones proponen como dispositivos estéticos. En su construcción desmesurada, ya sea en páginas y/o en universos ficcionales se integra elementos de la tradición popular y clásica del género y también de la literaria prestigiada, en combinaciones inesperadas con otros elementos como la presencia flagrante de monstruos informes. Estas historias plantean nuevas preguntas en torno a los modos en que se ejerce y reproduce la violencia en este país, en este territorio. Quizás, de este modo, la literatura se vuelve política y reclama la revisión del orden establecido y sus dispositivos de control y reproducción, sin caer en aleccionamientos ni volver a las ingenuas ilusiones de un paradigma representativo ya abandonado. Y, a la vez, sostiene, lúdica y renovada, la posibilidad – que quizás sea la potencia central de la literatura de género con la establece un diálogo productivo– de conmocionar, de entretener y atrapar a muchos y nuevos lectores.

La configuración de lo ominoso, aberrante que hacen las obras se puede leer desde la variación más tipificada del género: lo monstruoso sobrenatural asociado a la malignidad y sus poderes. Sin embargo, lo ominoso también se significa con otra violencia, con otro poder, la que el hombre ejerce en forma directa o indirecta a través del orden político, social y económico. Es la violencia que toma, cercena y desaparece cuerpos y vidas o bien clausura sus posibilidades de realización, amparado en el discurso del progreso, el orden y la civilización. Esta articulación entre género y política, hipotetizamos que puede aportar nuevos elementos que permitan hablar hoy de una literatura preocupada por el sentido, los sentidos en oposición a una tradición de escrituras que hacen explícito su proyecto basado en la fuga de la significatividad. Suponemos que esta afirmación de la narratividad significativa se entrama en una necesidad compartida culturalmente que reclama por llenar de sentido los hechos sociales e histórico. Un volver sobre los legados

compartidos como sociedad, sobre todo los que dejan marcas en el cuerpo, en la vida y en la muerte.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (2008): *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal
- AMÍCOLA, José (2021): “Casa Tomada y después” en *Miradas Góticas Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Comp. Adriana Goicochea, Etiqueta Negra, Contenidos culturales, Libro digital, Viedma
- ANSOLABEHERE, Pablo (2018): “Apuntes sobre el terror argentino”, en *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 7, Núm. 13.
- BAREI, Silvia (2018): “Dolores Reyes Cometierra. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente” en *Miradas Góticas Del miedo al horror en la narrativa argentina actual*, Comp. Adriana Goicochea, Etiqueta Negra, Contenidos culturales, Libro digital, Viedma
- DABOVE, Pablo (2018): “El gótico argentino contemporáneo” en revista Rea octubre del 2018
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Postdictadura*, Buenos Aires: Emecé.
-