

Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres

**Estudios críticos de obras
representativas del siglo XXI**

Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres

**Estudios críticos de obras
representativas del siglo XXI**

**Berenice Romano Hurtado
(coordinadora)**



Editora Nómada

Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI. Berenice Romano Hurtado (coordinadora).
México: Editora Nómada, 1era edición, junio de 2023.

D.R. © 2023, Los autores y la coordinadora
D.R. © 2023, Editora Nómada Sciolibris

ISBN: 978-607-8820-19-1
DOI: <https://doi.org/10.47377/neogotocolat>

Esta obra fue sometida a un proceso de dictaminación en la modalidad de doble ciego por pares. Por ende, el dictamen de aceptación cumple con los criterios de calidad científica y de evaluación.

Tepalcatitla 39, Coyoacán, CDMX
México, 04020

www.editoranomada.mx
contacto@editoranomada.mx

Diseño de interiores y forros: Liv Mendoza
Edición integral: Katia I. Ibarra

Hecho en México / *Made in Mexico*

Queda prohibida la reproducción comercial por cualquier medio sin la autorización por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales.

Contenido

*Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de
Latinoamérica.* Berenice Romano Hurtado

9

*Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de
la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en Las cosas que
perdimos en el fuego de Mariana Enriquez.* Luis Alberto Sánchez Lebrija

41

*Neogótico y posmodernismo literario en la reconfiguración del vampirismo
en Malasangre de Michelle Roche.* Pamela Lazcano

81

*La sed de Marina Yuszczuk. Una construcción de ciudad desde la seducción,
el terror y el deseo.* Jimena Arias Ayala

107

*El conflicto de las relaciones madre-hija en Mandíbula de Mónica Ojeda:
Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano.*
Natali González Fernández

133

Muertos vivos y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero.

Metzli Donají Aguilar González

157

Entre profecías, desastres ambientales y corporalidades desobedientes. Aspectos del neogótico latinoamericano en La mucama de Omicunlé de

Rita Indiana. Ayelén Medail

187

La ciencia ficción y el neogótico, el caso de Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio de Andrea Chapela: decadencia y desamparo.

Laura Judith Becerril Nava

215

Un paso antes de la muerte: una lectura del neogótico en Entierre a sus muertos de Ana Paula Maia. Zyanya Carolina Ponce Torres

235

Acerca de los autores

255

Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica

Berenice Romano Hurtado

El género gótico

Desde distintos aspectos culturales y artísticos, el *gótico* es un término que dentro del imaginario colectivo ocupa un lugar. Más allá de las diversas manifestaciones que ha tenido a lo largo de la historia de distintos países, y particularmente en la literatura, el género gótico tiene su propia línea temporal y espacial. Surge en Alemania y se desarrolla en el siglo XVII en Inglaterra como respuesta a los ideales racionales de la Ilustración.¹ Sobre estos comienzos, Aurora Piñeiro señala que:

La adopción de la idea de lo sublime, vinculada a lo irregular y desbordado, es una de las pruebas del interés de los artistas del gótico inicial por utilizar otros principios de composición que representaran ámbitos de la experiencia humana que se ubicaban fuera de la órbita de lo racional o comprobable. La contradictoria condición humana, el amplio espectro de las pasiones y emociones, las ansiedades provocadas por un mundo cambiante donde la movilidad geográfica y política tomaba fuerza de manera creciente no podían estar

¹ En el ámbito del arte, la primera vez que se utiliza el término “gótico” fue por el renacentista Giorgio Vasari, quien en su obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimbaue a nuestros tiempos* (1559), refiere a las edificaciones medievales como de un estilo originado en Alemania y que, según él, inventaron los godos, de ahí el término de gótico. Sin embargo, el estilo en realidad se origina en Francia en el siglo XII y de ahí pasa a Alemania, España e Inglaterra. Como se ve, es distinto el surgimiento y los vínculos entre la arquitectura gótica –relacionada con la Edad Media– y la literatura gótica –próxima al espíritu del romanticismo.

representados sólo a partir del principio de lo racional como facultad superior. Una nueva estética se creó para dar cabida a un imaginario de los miedos fundamentales, y el temor a lo desconocido se vio encarnando en formas de lo monstruoso tanto humanas como sobrenaturales. (2017: 42)

Muy cercana a lo romántico en sus motivos, sobre todo en su línea más oscura y siniestra, la literatura gótica en sus inicios se concentró en personajes atormentados, con vidas trágicas y decadentes, lo que la ubicó como un subgénero de la literatura de terror. Además de estos personajes, el espacio se caracteriza por las fortalezas oscuras, con pasadizos ocultos y tenebrosos, los calabozos, las mazmorras, las ruinas medievales y demás sitios marginados, que sirven de escenario a narraciones inquietantes y siniestras.

Es en 1764, con Horace Walpole, que se introdujo en el gusto popular un nuevo género con historias que combinaban lo macabro con lo romántico, una mezcla de emociones que sumaban la pasión, la melancolía y el miedo en textos que pronto atraparon a un grupo importante de nuevos lectores. Los estudiosos coinciden en que la novela de Walpole, *El castillo de Otranto* (1765), es la que abre el género e inicia con una tradición que se mantiene a pesar de sus transformaciones. La obra de Walpole sienta los antecedentes de algunos motivos y rasgos estilísticos que se van a reproducir a partir de entonces siempre que de gótico se trate. Tanto el recurso de narrar un hecho inquietante como si fuera real –para dar verosimilitud al relato–, como la ambigüedad en cuanto a los sucesos fantásticos, son maneras que apelan al lector y lo invitan a seguir de cerca los eventos sobrenaturales que se narran, para producir así un estado de ánimo en sitios que configuran una atmósfera oscura e inquietante, en concordancia con los personajes sombríos de la anécdota.

A Walpole, entre distintos autores menos importantes,² le seguirán destacados representantes como Ann Radcliffe, quien contribuyó de forma importante en la consolidación del subgénero novelístico, Matthew

² William Beckford con *La historia del califa Vathek* y William Godwin, autor de *Las aventuras de Caleb Williams* y progenitor de otra escritora, quien crearía una obra inmortal: Mary Shelley.

Gregory Lewis, Charles Maturin, entre otros. Más adelante vienen autoras y autores que han sido emblemáticas del género, como Jane Austen, Ambrose Bierce, Mary Shelley, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann y Bram Stoker. Posteriormente, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Guy de Maupassant, Howard Phillips Lovecraft; más recientemente, Stephen King, Ramsey Campbell, Clive Barker y Anne Rice, entre otros. Lo que vincula a todos estos escritores es un gusto por recrear en escenarios inquietantes historias protagonizadas por monstruos, vampiros, hombres lobos, fantasmas o muertos vivientes. El terror gótico, entonces, se logra en las primeras manifestaciones del género a partir de la presencia de lo sobrenatural “o de la maldad intrínseca a la condición humana, [...] [que] posteriormente se escondió en laboratorios de personajes que violaron las leyes naturales (como el Dr. Frankenstein o Jekyll) o la moral victoriana (como Drácula)” (Ordiz, 2014: 145).

Sin embargo, la tendencia melodramática heredada del Romanticismo permeó el gótico de características que pronto se convirtieron en lugares comunes y que lo conformaron como un subgénero que se repetía en sus formas de un autor a otro y que, por lo tanto, no pudo aportar más que unas cuantas obras que aún son referencia del género. No obstante, se debe rescatar que el gótico inició dentro de la narrativa la creación de espacios, atmósferas y personajes que, a partir del terror, lograron generar emociones que se extendieron en el ámbito de literario y, tiempo después, se reprodujeron en el cine con las particularidades de este arte.

Hacia finales del siglo XIX, las historias comienzan a desarrollarse cada vez con mayor frecuencia en espacios urbanos:

Novelas como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) o *El retrato de Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*) demuestran que el gótico también tuvo la capacidad de adaptarse, por ejemplo, a la estética decadentista, y dar voz a los temores del fin de siècle, vinculados con los nuevos descubrimientos en el área de la biología y la psicología evolutivas que daban sustento científico a la idea de degeneración o extinción de la especie. (Piñeiro, 2017: 43)

El gótico, entonces, se adapta a los distintos contextos de la Historia y, sobre todo, a los miedos e inquietudes de cada sociedad. Como parte de esa actualización del género, la cinematografía también ha tomado parte en la historia del gótico como subgénero del horror y de ella surgen películas como *Fausto* o *Nosferatu*, en el expresionismo alemán de Murnau, así como *El gabinete del doctor Caligari* y *M, el vampiro de Dusseldorf*. Como suele ser con esta forma de arte, comienzan a surgir actores emblemáticos del subgénero, como Boris Karloff y Vincent Price.

Si bien el cine sirvió como medio para difundir los rasgos característicos del género, igual que en las novelas góticas menos afortunadas, después de un tiempo se banalizó. La cultura popular en general retomó sus características y las transformó en elementos de la música, la moda o incluso el comportamiento entre grupos que se identificaban con la idea de una estética oscura y tenebrosa. Por esto, en la actualidad difícilmente se puede entender –como originalmente se hizo– que ciertos espacios, como el castillo o el calabozo, o seres que en la actualidad son estereotipos de un cine de horror *clisé*, puedan generar las emociones que al comienzo podía producir el gótico.

En este sentido, se puede decir que las razones del miedo, origen de los temores actuales, han cambiado. En sociedades en las cuales se ha vuelto un lugar común convivir con historias de asesinatos, secuestros, crisis del sujeto, tecnologías antes impensables, pandemias, devastación ecológica, nuevas enfermedades y demás signos apocalípticos, el miedo se ha anclado en situaciones no sólo verosímiles, sino reales y por ello posibles.

De ahí que sea notable el reciente interés de escritoras en Latinoamérica por retomar un género que parecía envejecido, casi moribundo. Estas autoras se reconocen como habitantes de una sociedad que se mueve entre películas *splatter* y el *gore*, sobre expuesta a diversas manifestaciones visuales de extrema violencia y de lo oscuro.

Lo que hoy se está denominando como *neogótico*, *nuevo gótico* o *nuevo horror*, entre otras derivaciones, no repite los motivos, los escenarios o los arquetipos tal como se construyeron al comienzo del género. Lo que despierta el interés entre los estudiosos, es que se trata

de recuperar un sentimiento que emana de la atmósfera que buscaba este tipo de textos. Es decir, la apuesta por esta reescritura del gótico es lograr en el lector una experiencia emotiva, que lo sacuda a partir de situaciones y personajes, y que los pueda reconocer como próximos y, por ello mismo, verosímiles. En este sentido, hay elementos propios del gótico que se retoman como herramientas textuales para conmover al lector: los espacios y las sociedades decadentes, la locura como amenaza o como genio, la soledad, el miedo a lo desconocido, los personajes deprimidos, entre diversos tópicos.

En la literatura gótica, lo erótico, por ejemplo, es uno de los motivos que se repite como origen de lo perverso y lo ominoso. Lo femenino representa ese origen y supone la tentación y caída de otros personajes; la mujer se caracteriza lasciva, incluso vinculada con lo demoníaco. Toda una perspectiva misógina que, como es de esperarse, desaparece en las nuevas narrativas en las que además se refiguran ciertos estereotipos en favor de modelos femeninos más interesantes.

Además de esta exploración en los personajes, las distintas manifestaciones de lo gótico en la literatura juegan con los orígenes del género; surgen nuevos escenarios para su desarrollo y la experimentación con anécdotas en variadas épocas y contextos. El caso del gótico sirve para ilustrar cómo en el declive de un género es que pueden surgir todavía propuestas interesantes del mismo. En este caso, queda de relieve en el hecho de que las distintas obras que han replicado esta forma, a lo largo del siglo XXI, son planteamientos que además de ser interesantes expresiones narrativas ofrecen una reflexión acerca de la literatura y de diversos problemas sociales y culturales. La confluencia, entonces, se da en el interés de retomar un género, en boga hace más de dos siglos, para rescatar el halo perturbador de su narrativa y llevarlo a situaciones y problemas actuales. Lo mismo que en otras manifestaciones artísticas, el gótico literario va a seguir siendo portavoz de lo oculto, en espacios que despiertan el miedo en los lectores, teñido ahora de una violencia que toma sus formas particulares en los distintos escenarios de horror de una sociedad en decadencia.

La crítica implícita en estos textos se dirige al sistema, que produce sujetos indiferentes ante el padecer del otro, emanado a su vez de distintas formas de violencia institucional, como el fanatismo religioso, la discriminación, la pobreza y las muchas maneras de desamparo que estas producen. En este sentido, el gótico permite examinar los límites de lo moral, lo humano, lo social, lo emocional, la identidad, entre otros, y transgredirlos en aras de mover al lector psicológicamente, a partir de “La inclusión de la psicología de los personajes en las tramas o la evolución de las características clásicas góticas vinculándolas con aspectos históricos, sociales, políticos y económicos de lugares concretos, con el fin de integrar lo fantástico con el mundo real” (Jaquero Esparcia, 2020: 162).

El propósito de la revisión de los distintos textos que se analizan en esta obra es dar a conocer, por un lado, una muestra representativa de la vigencia del gótico en siete autoras latinoamericanas y una caribeña, y por otro, mostrar al lector cuáles son las herramientas textuales de las que estas obras se valen para renovar el género desde una perspectiva actual. El análisis pretende poner de relieve la presencia de esta literatura como una forma importante de indagación y crítica de las múltiples esferas de la sociedad contemporánea.

Es interesante notar que dentro de las nuevas propuestas góticas hay una inclinación por la hibridación. Como parte de los llamados géneros populares, el género de horror en las nuevas narrativas se ha combinado con la literatura policiaca, la de ciencia ficción, el neofantástico, la literatura apocalíptica, entre otros. Se encuentra que en estas propuestas se retoman las fórmulas que distinguen a cada género, pero se renuevan los motivos y procederes narrativos.³ En este sentido, concuerdo con Aurora Piñeiro cuando señala que si bien la cultura y la literatura popular:

pueden estar asociadas, en ciertos momentos, a la noción de lo complaciente y estar vinculadas a una lógica de lo comercial [...], articulan también un

³ Al respecto, Inés Ordiz, agrega que “El gótico [...] se presenta en la crítica moderna como un tipo de discurso transformador de textos, que puede, por su capacidad de adaptación, combinarse con otros muchos géneros y tradiciones” (2014: 155).

espacio paradójico donde habitan lo pasivo o los efectos reflejo, junto con la capacidad de apropiación, diversas manifestaciones de lo contracultural (aquí entendido como antihegemónico), y la habilidad para generar nuevos significados y formas de representación. (2017: 9)

En esta línea, es importante dejar sentado que la literatura de horror siempre se ha desarrollado tanto en relación con el canon como con lo popular, como campo de resistencia. El caso particular de las escritoras que se revisan muestra la interesante mezcla de valerse de géneros populares con tintes góticos, y una escritura que pone al lector frente a una narrativa de notable factura. Es por esto que, como se verá, el mosaico de obras que se considera con tintes góticos puede ser muy abarcador, ya que incluye aquellos que desatan el miedo o el horror, por muy diversas razones, que ya no sólo se concentran en lo sobrenatural, como en la mayoría de la literatura fantástica⁴ –con figuras provenientes de distintas tradiciones: como hombres lobos, vampiros, súcubos, zombies–, sino en todo aquello que perturbe al lector. Lo que se entiende como estética del terror actual, en este sentido, se dirige, por lo tanto, más que a temas o ciertos arquetipos, a provocar en el lector un estado anímico, por medio de la exploración del lado más oscuro de la naturaleza humana, con personajes que se definen por acciones perversas o repulsivas. Por ello, se detienen más en explorar la psique del personaje que puede materializarse en la realidad de la ficción en abismos de locura y miedo; en lo siniestro, por ejemplo, que se apega a Freud, o en lo abyecto, con Kristeva.⁵

⁴ En este caso, se toma la definición de lo fantástico que propone David Roas, como un discurso que “se pone en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural” (2011: 9). En esta línea, Inés Ordiz vincula elementos de la literatura fantástica y de lo gótico: “parece que tanto la literatura fantástica como la gótica, en su afán de provocar una sensación de miedo o angustia en el lector, proponen una revisión del espacio cotidiano y del mismo concepto de realidad” (2014: 149). Más adelante: “tanto la crítica de lo fantástico como la de lo gótico han considerado como propios los personajes representativos de lo indefinible e intersticial: el fantasma, el vampiro y el doble son antagonistas presuntamente propios tanto de la literatura fantástica como de la gótica” (2014: 149).

⁵ Piñeiro comenta en relación con lo ominoso en Freud: “Dos aspectos [...] del trabajo de Freud son de utilidad para el estudio de lo gótico y el terror: el primero es que su revisión de la etimología de la palabra *heimlich* y su supuesto contrario, *unheimlich*, revela que

Todas estas figuras han sido rescatadas en menor o mayor medida por el cine y la cultura popular,⁶ que rebasan las fronteras de los géneros y ensayan una serie de híbridos –algunos en los que domina lo gótico y otros que se fusionan con distintos géneros como la literatura fantástica o la ciencia ficción– que desembocan en representaciones que modifican los modelos originales y determinan nuevas versiones de personajes:

Las premisas que hoy mueven el análisis del modelo gótico permiten establecer conexiones con propuestas que van desde el tradicional estudio historiográfico de esta estética, contemplando su evolución histórica, hasta las modernas teorías sobre los estudios culturales, como la otredad, y los estudios de género, principalmente desde la perspectiva *queer horror*. (Calvo Díaz, 2012: 284)

La influencia que distintos medios –particularmente el cine– supone, como forma de concebir una imagen que se dirige a la percepción inmediata, ha contribuido a la fijación y, por lo tanto, al estereotipo, de algunos de estos seres monstruosos que a veces incluso llegan a lo paródico. En este sentido, lo gótico supone un espectro estético amplio, que incluye desde las representaciones clásicas y solemnes del género hasta manifestaciones cómicas, sin dejar de lado las variantes populares tanto literarias como audiovisuales. El rasgo popular del género es el que le ha permitido perdurar a través del tiempo; las distintas posibilidades

no se trata de opuestos sino de términos donde el segundo contiene o conserva parte de las connotaciones del primero, lo cual se convierte en el punto de partida para la construcción de la noción del doble o *doppelgänger*, como otredad contenida en lo uno. En segundo lugar, Freud concluye su texto vinculando las nociones anteriores, lo siniestro y el doble, con otros aspectos del terror que son fundamentales para la lógica de la literatura gótica. Freud declara que en relación con ‘los factores del silencio, de la soledad y de la oscuridad, sólo podemos afirmar que en realidad son elementos para la producción de esa ansiedad infantil mórbida de la cual la mayoría de los seres humanos no se ha nunca librado por completo’. La literatura de terror da cuenta de hasta qué punto esa liberación no ocurre en los procesos de maduración, y crea representaciones múltiples de las formas en que la psique adulta intenta relacionarse con dichas ansiedades” (2017: 42-43).

⁶ Señala Piñeiro: “El género terror incluye un amplio espectro de obras artísticas y productos o artefactos culturales que rebasan las fronteras tanto de lo literario como de lo filmico. Su exploración del tema del miedo y los recursos que facilitan la recreación del principio de oscuridad que lo caracterizan se observan en la amplia producción anual de cómics y novelas gráficas, series televisivas, juegos de video, la plástica popular e, incluso, en prácticas sociales vinculadas al vestido, la industria de la moda o la publicidad” (2017: 99).

de actualizarse en formas y medios lo ha llevado a variados tipos de receptor. Esto, si bien lo ha mantenido vigente, también es la razón de su desprestigio en literatura, donde se le considera un género para lectores menos especializados.

Por ello es importante rescatar la reciente narrativa de terror latinoamericano, en este caso particularmente la escrita por mujeres, para subrayar que si bien retoman temas populares, lo hacen desde distintas propuestas de escritura que demandan un lector más complejo. No sólo representan posiciones estéticas específicas, sino que las anécdotas se proponen explorar lo terrible, el miedo y las distintas formas de sufrimiento humano que surgen de contextos actuales y horrores extraídos de la realidad.

De ahí que la autoras decidan retomar personajes clave para el género, como el vampiro o el fantasma, pero desde una estética que busca más la ambigüedad en la lectura a partir de recursos psicoanalíticos y alegóricos, y en un entorno que retoma cuestiones políticas, históricas y sociales que importan en la reflexión general del contexto de América Latina. Estas obras se identifican como *terror contemporáneo y/o gótico posmoderno*, según Piñeiro (2017), en la medida en que retoman elementos y personajes característicos del género, experimentan con recursos narrativos y temas que entran en diálogo con otros más recientes, y se unen a géneros y estilos que los actualizan. Todo esto lleva incluso a nuevas formas de nombrar los distintos resultados de estos juegos, que dadas las particularidades comienzan a ser cada vez más cerrados y específicos, como el *western gótico*, en el cine, o el gótico andino, en literatura.

Es el novelista y crítico peruano Carlos Calderón quien retoma de otros espacios artísticos⁷ el término de neogótico para designar a la producción literaria latinoamericana que, de una u otra manera, refigura el género gótico. Señala que:

⁷ En Inglaterra se usa el término para designar un tipo de arquitectura que a fines del siglo XVIII retoma elementos del gótico medieval.

la literatura neogótica en América Latina no es más una literatura imitativa de la europea, sino una expresión de una literatura [...] con características diferentes a la europea. Se trata de una reinención de la realidad utilizando los elementos que caracterizan la literatura gótica clásica, adecuados a otra realidad, recreados, reinventados. (Calderón, 2009: 69)

Es decir que, para él, se puede hablar de una renovación del género sólo en la medida en que se realiza fuera del contexto en el que se originó. Un nuevo entorno implica, entonces, que el género se actualice tanto en sus formas y contenidos como, y es esto lo fundamental, en sus intenciones. En esta misma línea, se puede agregar que el neogótico o nuevo horror latinoamericano, más que definirse por una serie de motivos y escenarios que lo vinculan con el gótico clásico, se distingue por el “gesto gótico” que supondría un matiz en el tratamiento de cualquier tema. Esto es, un tono que produzca atmósferas y emociones que coloquen al lector en un estado de inquietud y zozobra, y le dejen un gusto amargo, lo que Elsa Ducaroff denomina “efecto fantástico” (2020). La exploración del mal en la naturaleza humana sirve de punto de partida para poner en crisis distintas pasiones humanas y estados mentales fuera de la razón, que describen escenarios que rebasan los castillos y calabozos tradicionales, para ubicarse en el núcleo mismo de la familia, en aislamientos psicológicos que llevan a la locura o en personajes como el “niño gótico”⁸ (Piñeira, 2017), que rescatan figuras antes marginadas a las que se les suma el rasgo del horror como principio estético. El género ha permitido a algunas autoras denunciar totalitarismos y mostrar sus horrores, deconstruir modelos sagrados como el de la madre, exhibir problemas ambientales y, con todo esto, crear contextos perturbadores y distopías que lleven a reflexionar sobre conflictos actuales.

Para Carlos Madrid “son muchos los temas que guardan en común los libros que se agrupan bajo esta etiqueta. Temas como la muerte, la violencia sobre las mujeres, la importancia de las almas o el uso del terror” (2021). En este sentido, cita a Giovanna Rivero, una de las

⁸ Ya Cortázar había afirmado que “todo niño es en principio gótico” (1975: 146).

escritoras representativas de este género, quien piensa que este gótico latinoamericano o neogótico, encuentra:

gran coincidencia, o incluso, una gran sincronía, en un buen número de escritoras que están revisitando desde ciertas especificidades geográficas y políticas algo que ya hizo Mary Shelley con *Frankenstein*. Este llamado gótico latinoamericano del siglo XXI está dando cuenta de un nuevo abismo que no es otra cosa que el fin de nuestra especie. Lo transhumano y la ansiada fusión con otros reinos –el animal, el vegetal, el reino cósmico– es el sello de estas búsquedas de la imaginación. Creo que sin los feminismos no estaríamos hoy hablando de este tema. Los feminismos han activado percepciones, incomodado formas de leer, cuestionado ideas enquistadas, y esto está formando otras sensibilidades lectoras. Y cuando digo “sensibilidades lectoras” no me refiero solo a quien compra y lee un libro, sino también a quien decide publicarlo desde el ámbito editorial, a quien lo reseña, a quien lo incluye en un canon, en una lista o en la conversación pública. (2021)

Las autoras reconocen que es un buen momento para la literatura latinoamericana en general y para la de mujeres en particular; se ha logrado un espacio que en este momento tanto escritoras como editoriales están sabiendo aprovechar creando obras de calidad, en las que encuentran el camino para renovar aquello que en su generación se vuelve a contar de otro modo. En esta línea, David Roas señala sobre lo fantástico, una categoría estética de lo gótico, que:

Evoluciona al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad. Esto explica que mientras los escritores del siglo XXI [...] escribían relatos fantásticos para proponer excepciones a las leyes físicas del mundo, que [...] se consideraban fijas y rigurosas, los autores de los siglos XX y XXI, una vez sustituida la idea de un nivel absoluto de realidad por una visión de esta como construcción sociocultural, escriben relatos fantásticos para desmentir los esquemas de interpretación de la realidad y el yo. (2011: 33)

Si bien no se trata de una corriente nueva –más bien forman parte de una genealogía de autoras como María Luisa Bombal, Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Adela Fernández, entre muchas otras–, es importante subrayar el trabajo que estas narradoras recientes están haciendo en relación con la línea particular del

neogótico y el nuevo horror, para, por una parte, reflexionar sobre la identidad, la migración, la transculturación, las dictaduras, las maternidades, la devastación ecológica, entre muchos otros temas; y por otra, mostrar un uso del lenguaje, la imaginación y la escritura que da cuenta de una generación pujante que va a dejar una huella sobresaliente en la letras latinoamericanas.

Al mismo tiempo, cada escritora reconoce las singularidades de su espacio geográfico y trata de plasmarlas en sus textos. Este punto es fundamental en cuanto a lo que refiere al nuevo gótico, ya que justamente parte de la actualización que van a hacer estas autoras tiene que ver con el contexto que encuadra las historias. No sólo para, como se dijo antes, dejar atrás los castillos medievales y los bosques gélidos neblinosos, sino para retomar rasgos que además de cambiar la apariencia de los sitios descritos, configuren una atmósfera más próxima a lo latinoamericano. En esta línea, Ana Pina retoma a Mónica Ojeda quien comenta:

No hay mucho pensamiento o trabajo teórico en torno al gótico andino. Es una categoría que escuché una vez a un académico ecuatoriano, Álvaro Alemán [...] Desde entonces la categoría estuvo rondándome la cabeza y tuve ganas de escribir pensando en cómo yo lo entendía: un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. [...] entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con todas sus historia y su contexto. [...] un ejercicio de gótico andino, que no es lo mismo que decir que sea literatura gótica. (2021)

Otra variante es la noción que propone Calvo Díaz para distinguir el gótico europeo del Latinoamericano, el gótico mítico amerindio prehispánico, para usarla como categoría estética en su aproximación a la narrativa latinoamericana contemporánea que busca rescatar los mitos prehispánicos en historias con elementos góticos. Señala que “el mito originado desde la sensibilidad gótica [...] se vincula con un género literario particular (la narración fantástica) y se yergue sobre su propia estructura mítica al proponerse no sólo como mito, sino como tema mítico” (2018: 348). En esta propuesta, se señalan narraciones que

vinculan la tradición mítica prehispánica y amerindia⁹ con el guiño gótico, independientemente de si se trata de ciencia ficción, novela negra o policiaca, entre otras líneas narrativas, que dan cuenta, asimismo, de un proceso de hibridez que no sólo cruza culturas, sino también géneros literarios.¹⁰ En otro artículo, Calvo Díaz agrega en esta línea que “Las nuevas modalidades de la narrativa de terror como el llamado neogótico, gótico tropical, gótico continental, entre otros, en la región Latinoamericana, también ofrecen un amplio espectro sobre lo que era la premura del siglo anterior” (2017: 4).¹¹ Esta diversidad responde a un interés dentro de la literatura fantástica más reciente por trabajar con “el motivo del regreso ominoso del elemento localista y ancestral (mito indígena, creencia de provincia, etc.) actualizándolo para la era de la megalópolis latina y la atenuación de los relatos de la identidad” (Bizzarri, 2019: 210).

Muchas de estas autoras incluyen en sus narraciones mitologías, leyendas, tradiciones o cualquier otra manifestación de cultura popular, que muestran un sincretismo propio de algunas urbes de América Latina. De ahí que también llame la atención esta tendencia en las escritoras a pesar de las diferencias que hacen peculiar su escritura.

Este fenómeno, lo gótico asociado a contextos territoriales, desde luego también responde al creciente interés de la academia, en los

⁹ En esta línea se puede revisar *La civilización del terror. El relato de terror en el Perú* (2014) de Elton Honores.

¹⁰ En este sentido, Inés Ordiz refiere al trabajo de Bennett y Royle para subrayar el gótico como modo de escritura: “one could go so far as to claim on these grounds that Gothic is itself the emblematic form of fiction might be too controversial; but certainly the representation of the uncanny is at the core of Gothic, since it, like the uncanny, deals in the constant troubling of the quotidian, daylight certainties within the context of which one might prefer to lead one’s life”. Bennett Andrew y Nicholas Royle, *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Londres: Prentice-Hall, 1999, en Ordiz, 2014: 147.

¹¹ Al respecto, Neill Cornwell afirma que la literatura gótica clásica puede fusionarse con otros modos narrativos como el realismo psicológico, lo siniestro, lo fantástico o lo maravilloso. Propone, por ejemplo, el gótico fantástico, el gótico romántico, el gótico maravilloso, el gótico psicológico, el gótico social, el gótico histórico, el gótico del horror, el gótico criminal. Cfr. “European Gothic”, David Punter, *The Literature of Terror*, vol. II: Modern Gothic, Londres y Nueva York: Longman, 1996, 27-38. En esta lista de posibilidad resalta que el criterio de Cornwell para su clasificación responde al tema del relato y algunos rasgos estilísticos, lo que subraya la idea de que lo gótico es un modo de hacer el relato, el *gesto* con el que un autor cubre los eventos que narra.

últimos años, por la delimitación genérica y su estudio. En este sentido, el gótico ha sido una constante en los estudios de la literatura fantástica tanto de habla hispánica como inglesa,¹² que han servido a su vez como un medio para impulsar esta forma, la cual ha despertado el interés de muchos escritores por contar algo que ya se ha dicho, pero que, en una atmósfera de misterio, sugestión y terror, se resignifica.

Entonces, dentro de los estudios actuales sobre el género, por un lado se busca señalar que hay particularidades en cada representación que, si se sigue a Ojeda, no pueden denominarse como meramente góticas; sin embargo, por otro, también se quieren desvincular rasgos estéticos que tradicionalmente han calificado a la literatura latinoamericana, como los de la literatura fantástica o los del realismo mágico. En esta línea, se debe reconocer que aunque hace algunos años que se estudia el fenómeno, no se ha llegado a un consenso en cuanto a su denominación, lo que da cuenta de la dificultad de nombrar escrituras que se distinguen en sus propuestas y que, por otro lado, buscan desligarse de cualquier rótulo.

Finalmente, si se atiende que el gótico es más un modo, como forma de expresión, y sus efectos, entonces el neogótico podría definirse como la recuperación de una forma estética que, a partir de figuras, espacios y objetos de sus distintos contextos, explora los horrores que producen los variados miedos de las diversas comunidades latinoamericanas, con el fin de dar una lectura crítica de su sociedad. Un modo que se manifiesta en lo fantástico con las inevitables variantes de lectores y épocas. Se intenta este acercamiento, ya que existe lo que Calvo Díaz señala en relación con el relato de tintes míticos, “una necesidad [de] establecer una categoría estética que dé cuenta de, aunque de forma resumida, una aproximación conceptual inexistente hasta este momento, pero

¹² Destacan como ejemplo la colección de la Wales University Press, *Gothic Literary Studies*. La revista *Gothic Studies*, de la International Gothic Association. La revista *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*. Así como *Studies in Gothic Fiction*. Entre otras publicaciones. De acuerdo con José Manuel Correoso-Rodenas, como autoridades en el estudio del gótico se puede mencionar a David Punter, Jerrold E. Hogle, Fred Botting, Charles Crow, Bernice Murphy, Teresa A. Goddu, Jeffrey A. Weinstock. Cfr. Alejandro Jaquero Esparcia.

cuya ausencia teórica es desagraviada con la presencia de una cantidad considerable de textos que evidencia una tradición extensa en el continente” (2018: 350).¹³

El neogótico se sostiene hasta hoy porque, igual que en sus orígenes, refleja la ansiedad y desesperación de personajes al límite de su naturaleza humana. Sin embargo, más allá de las anécdotas que a partir de esto se generen, la forma misma del género importa como herramienta particular para decir algo de una manera también específica. En este sentido, Adriana Lía Goicochea refiere a Alastair Fowler para señalar que “el género tiene que ver con la comunicación y no es sólo un instrumento de clasificación o prescripción, sino también de significado, de sentido; los elementos genéricos [...] constituyen programas de interpretación que involucran información intrínseca y lineamientos hermenéuticos [para la lectura]” (2014: 12). Es decir que además de la perseguida definición genérica, los estudios deben dirigirse a tratar de explicar cuáles son las ganancias estéticas y conceptuales que hay detrás de narraciones que traen de nuevo a los argumentos a vampiros o redivivos en situaciones insólitas y siniestras; así mismo, que atiendan al canon de autoras que se está perfilando y estableciendo según sus circunstancias históricas. Entender esto obliga a las y los investigadores a leer de otra forma textos que no sólo pretenden dar una historia al lector, sino que lo invitan a reflexionar sobre la realización de la obra, incluso en ocasiones con referencias a propuestas conceptuales o teóricas sobre lo literario.

En relación con la literatura argentina y su momento actual, Goicochea señala que:

Lejos de la tradición europea que lo consideró un subgénero de interés periférico, el gótico tiene en el sistema literario argentino un lugar central que, en gran parte, le debe a Julio Cortázar pero que sin duda responde a la naturaleza con que se inscribió en la semiósfera, cuyo rasgo distintivo es el gusto

¹³ La autora señala que para ella “las narraciones neogóticas que congruente con las nuevas formas que se reelaboran en el siglo XX, emplean el prefijo neo para referirse a aquellas literaturas que reinventan el gótico del siglo XIX y tornarlo congruente con el auge posmoderno” (2018: 353).

por la escritura y la lectura de lo fantástico, y además a sus filiaciones con la cuestión de género sexual que abrió el camino a nuevas lecturas sobre lo femenino y la feminización de la escritura y para la revisión del canon, esto último a la narrativa de escritoras. (2014: 28)

Cortázar vio en el Río de la Plata el interés por el gótico en escritores como Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, y en el que, como es bien sabido, él mismo incursionó. Dentro de este, en un siglo distinto, las escritoras argentinas actuales han realizado otros ejercicios narrativos. Así como Cortázar pensó que había que superar los “trucos literarios” que llevaban en el gótico europeo a un *pathos* particular, y dejar atrás los recursos de Walpole y otros autores, del mismo modo, las recientes autoras del género se quieren desvincular de los escritores canónicos. Y es que, paradójicamente, entre más atractiva es su narrativa por propositiva y particular, mayor el interés de lectores, editoriales y académicos, lo que lleva a que sus nombres aparezcan, cada vez con más frecuencia, agrupados con la intención de mostrar las coincidencias de sus textos. Es cierto que este *estruendo femenino* en la escritura latinoamericana, y particularmente el gótico, no es el único, y que muchos varones se distinguen en la misma línea. Sin embargo, en una época en la que sigue habiendo una hegemonía cultural que dicta lo que es y no es arte, no se puede sino celebrar este estallido.

Las obras que se analizan en este volumen se apegan sobre todo a un fantástico moderno que, de acuerdo con Juan Herrero Cecilia,

pretende producir en el ánimo del lector un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo suprrracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esto quiere decir que el orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural y racional) queda alterado, transgredido o cuestionado por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva puramente “racionalista”. (2000: 50)

Aunque no todas las obras que se consideran dentro del horror gótico moderno pertenecen a la literatura fantástica completamente, sí rescatan el elemento inquietante que, como señala la cita, puede emerger de distintas posibilidades en las que lo racional se quiebra y domina la emoción.¹⁴ Esto lleva a representar ese terror gótico actual dado “por la pandemia zombie, la tecnología monstruosa y la culpabilidad de un pasado violento que vuelve para embestirnos. Es el miedo, por tanto, un recurso definidor de la literatura gótica, un rasgo necesario desde el que se asientan las demás características y finalidades de ese modo” (Ordiz, 2014: 145), en escenarios, como ya se ha dicho, de la realidad contemporánea. Y agrega Ordiz:

En las ficciones de gran parte del gótico contemporáneo, en las que los mundos de pesadilla se han trasladado a la frialdad del suburbio de clase media y a la gran urbe postmoderna, y donde lo siniestro que antes traía consigo el pasado ahora parece, incluso, proyectarse hacia el futuro y en los que grandes amenazas surgen principalmente del propio monstruo de “lo humano” y sus batallas, el miedo tiende a nacer del propio reconocimiento del horror cotidiano. (2014: 145-146)

De acuerdo con esto, es importante reconocer que la exploración de irrealidades en la literatura se necesita como un recurso para señalar los distintos núcleos críticos que carga una sociedad y que suponen fronteras invisibles que separan a los individuos y los llevan a un aislamiento y sentimientos de incompreensión. Los relatos representan de diversas formas la incertidumbre y el miedo que esto genera; de ahí que el gótico perdure como una forma de expresión de estos vacíos por medio de historias del horror, lo sublime y lo extraño. Agrega Ordiz Alonso:

Este giro introspectivo de lo insólito hacia el propio mundo interior necesariamente trae consigo un cuestionamiento de la realidad humana. Los nuevos interrogantes postmodernos se proyectan, pues, en las figuras intersticiales del gótico contemporáneo: el papel principal de los nuevos “monstruos” de

¹⁴ De acuerdo con Inés Ordíz Alonso Collada, “uno de los elementos primordiales de la narrativa gótica es su capacidad de representar y evocar el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional” (2014: 145).

este siglo (vampiros y fantasmas, pero también *cíborgs* y zombis) no es el de amenazar el mundo cotidiano que nos rodea, sino el de proponer una invitación al cuestionamiento de las propias concepciones de lo humano. Y es precisamente esta duda de la propia naturaleza donde se esconde el origen principal del terror gótico contemporáneo. (2014: 150-151)

Lo gótico, entonces, tiene como uno de sus rasgos el miedo, una forma de miedo intrínseca al sujeto que vive el lector ante situaciones inquietantes o siniestras que pueden o no ser sobrenaturales. En esta línea se inscriben muchas de las autoras que se revisan porque al final están convencidas de que el miedo causado por las vivencias cotidianas tiene mucho más sentido e impacto en la actualidad. No toda la literatura fantástica genera miedo, pero sí es el núcleo del modo gótico. Es decir que lo gótico, como recurso de estas narrativas, se fundamenta en crear en el lector, a partir de contextos que reconoce, una atmósfera inquietante que se dirige a perturbarlo psíquicamente.

Ordiz Alonso señala que “las mezclas entre los géneros y los recursos que se llevan a cabo en la posmodernidad dificulta de esta manera la determinación de cualidades absolutas para definir géneros y modos literarios” (2014: 157); sin embargo, también permiten la disolución de fronteras genéricas que derivan en narrativas de lo insólito más sugerentes y en estudios más provechosos. Esta hibridación puede tomar en cuenta, incluso, el “‘post-genre fantastic’ [...] mezcla de horror, ficción gótica y ‘dark fantasy’” (Ordiz, 2014: 165), así como el gótico y la ciencia ficción –“sombras internas y externas, malignas y tenebrosas que se arrastran por nuestro mundo hipertecnista”, de acuerdo con Spyridon Mavridis (2016: 332)–. Es decir, se da una adaptación de las condiciones culturales latinoamericanas para presentar al lector escenas del horror y lo indecible.

Los estudios de este libro

La serie de estudios que conforman este volumen pretende ser una muestra representativa del fenómeno literario al que se ha referido hasta ahora. La selección de autoras y obras responde a la intención de revisar,

por un lado, escritoras nacidas en las décadas de los 70 y 80 y, por otro, dar cuenta de textos que en su búsqueda estética incluyan de distintas formas rasgos góticos; obras que se apegaran a la emoción que queda descrita en lo que afirma David Punter sobre el género, “in Gothic, we are suffering from delirium” (en Ordiz, 2014: 148).

En este sentido, si bien existe una numerosa cantidad de escritoras trabajando en la línea de este libro, con la intención de que fuera más abarcadora e inclusiva, se han elegido autoras de distintos países de Latinoamérica, con cuento y novela, así como obras de diversos cortes genéricos. Aunque el compendio deja fuera autoras y obras importantes, los criterios de selección han dejado una recopilación que será de interés para las lectoras y los lectores.

Mariana Enriquez (1973) se alza como una de las voces más representativas de la literatura de horror en Argentina, representante central de lo que se ha denominado la “nueva narrativa argentina”, al lado de autoras y autores como Samantha Schweblin, Pedro Mairal o Juan Terranova. Enriquez ha trabajado el ensayo, el cuento y la novela. Para este libro, se revisan cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, que cargan rasgos de lo que aquí se busca denominar como *neogótico*. En general, la obra de Enriquez se ha enmarcado por la crítica dentro de la literatura de horror contemporáneo en el que se mezclan elementos del género clásico con otros más actuales que le dan el tono particular a sus textos. Respecto de la estructura de su novela *Nuestra parte de noche*, la autora señala:

La primera es una especie de *road movie* que tiene mucho de santoral pagano y de religiosidad popular local, de la Argentina y de esa región en particular, que es el litoral, la frontera con Brasil y Paraguay, y termina con una escena muy lovecraftiana y de *horror folk*. Después quería una segunda parte más Stephen King, pero con una cruz con una extrapolación de un cuento mío [“La casa de Adela”], eso fue más tarde. (2019)

De manera semejante, los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* integran elementos de cultos populares con recursos literarios que la autora recupera de escritores representativos de la escritura de horror.

En la revisión que Luis Alberto Sánchez Lebrija hace de esta obra, desarrolla una interpretación que sitúa la narrativa de Mariana Enriquez en el límite de la experiencia de lo sagrado. En palabras del autor, la antología de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* explora el temible miedo al sufrimiento humano mediante “una fascinación no exenta del sentimiento de lo absoluto”. A partir de una aproximación histórica que hunde sus raíces en el contexto de aparición de la novela gótica prototípica, *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, el autor sugiere que la narrativa neogótica latinoamericana quedaría representada por una resignificación de los lugares clásicos. El carácter heterogéneo de los países latinoamericanos, la peculiar constitución del lenguaje hispanoamericano y la compleja articulación geográfica, política e histórica de estas naciones ponen a la vista un entorno en el que confluyen lo conocido y lo desconocido de manera inseparable. El lado siniestro de la ideología de la positividad actúa como un mecanismo paliativo que enmascara los efectos sociales perniciosos que supone el régimen económico neoliberal. De este modo, el artículo señala que la narrativa neogótica latinoamericana representa un cambio de orientación estética que se presenta como un gesto de incorrección política. Asimismo, es de notar que el autor se vale de nociones procedentes de la corriente de pensamiento crítico contemporáneo denominada *biopolítica*. Tal es el caso del concepto nuclear de *corpo-política*, a partir del cual el autor se evade de la tentación de interpretar la narrativa de Mariana Enriquez en los mismos términos que alguna vez se leyera “Casa tomada” de Julio Cortázar. Sin obviar el telón de fondo de la dictadura argentina de los años setenta y ochenta, el autor acomete una lectura oportuna que retoma, desde los conceptos de símbolo, culto e ídolo, los aspectos mágico-religiosos, y por consiguiente fantasmagóricos, por los que la experiencia del ámbito de lo sagrado en el extravío personal o en el colectivo encuentra su justificación en los modos simbólicos de aproximación a la realidad del sufrimiento humano.

En este rescate y recreación de símbolos, algunas autoras se inclinan por retomar figuras míticas que tradicionalmente han estado regidas por modelos masculinos y que, bajo una nueva mirada, ensayan las

posibilidades de lo femenino en esos espacios y patrones ya anquilosados. En este sentido, cabe recordar con la autora Natalia García Freire que existe una tradición de escritoras y escritores, no sólo latinoamericanos, que yacen en el imaginario de estas autoras más recientes:

Una base en la que se encuentran escritores como Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Julio Cortázar, Rosario Ferré, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Armonía Somers y muchísimos más que ya tocaban temas que entran en lo gótico: lo fantasmagórico, las casas embrujadas, los lugares oscuros, laberínticos. Pero en este siglo esa tendencia es quizá la que más predomina. Ese gótico latinoamericano ha venido a instalarse en la literatura, tomando a estos y estas autoras y también a los americanos como Faulkner o Stephen King, pero reinventando los escenarios para adecuarse perfectamente a temas locales. (Madrid, 2021)

En el mismo artículo de Carlos Madrid, se cita a Giovanna Rivero, quien cree que no hay unos temas más importantes que otros, sino que la apuesta iría por la complejidad, por la contradicción, por la contaminación y las distintas membranas. “Así, la violencia sobre los cuerpos de mujeres involucra métodos de muerte y la muerte siempre es política, es filosófica, es terrible”, señala. En esta línea, Michelle Roche Rodríguez y Marina Yuszczuk deciden explorar esta violencia a partir de la figura mítica del vampiro, pero desde la experiencia femenina.

En *Malasangre*, Michelle Roche Rodríguez recrea los años de corrupción que Venezuela vivió en las primeras décadas del siglo XX con el dictador Juan Vicente Gómez. A partir de una historia de vampiros, Roche Rodríguez vincula rasgos del gótico en una atmósfera poscolonial en la que la religión, el clasismo y el racismo suponen formas de violencia que determinan las relaciones. En este caso, Diana es el personaje que va a cargar con la maldición de la hematofagia, que ha heredado de su padre. Para la autora:

En *Malasangre* se revierte un poco el mito del vampiro. Prefiero hablar de registro mítico más que de literatura fantástica, porque creo que es el mito lo que convoca todo. Creo que todo el mundo alguna vez se ha sentido vampirizado por algo o alguien, eso es lo que hace universal al mito del vampiro.

El resto son metáforas, símbolos, adornos, con los que queremos contar una idea puntual. Pero lo que está en el centro del mito es esa sensación. (2021)

A partir de esta idea, lo que establece la autora es la emancipación de un mujer joven que desea estudiar y romper con los prejuicios que la obligan a permanecer a la sombra masculina. “Yo defino *Malasangre* como una novela de formación histórica con tintes góticos”, agrega Roche Rodríguez, para subrayar la investigación que hay detrás del contexto de la novela, de tal forma que la narración de una serie de eventos y personajes reales contribuyen a la verosimilitud de los rasgos fantásticos del personaje femenino.

En el capítulo de este libro, “Neogótico y posmodernismo literario en la reconfiguración del vampirismo en *Malasangre* de Michelle Roche”, Pamela Lazcano señala cómo, en sintonía con el carácter revolucionario de la escritura, *Malasangre* permite vislumbrar las directrices de una narrativa neogótica que se ha encargado no sólo de revitalizar al personaje del vampiro sino de resignificarlo y reconfigurarlo, manteniendo una estrecha relación con el contexto social, político y económico, dentro y fuera de la diégesis. En esta línea, Roche Rodríguez busca reflexionar aseQUIblemente sobre un vampirismo latinoamericano que reescribe un imaginario legítimo de lo femenino representado y escrito por las mujeres. Abiertamente, la historia de la venezolana Diana Gutiérrez –una adolescente hematófaga en las primeras décadas del siglo XX– ha permitido emular una crítica hacia las estructuras hegemónicas sociales, religiosas y culturales donde el sistema patriarcal enmarca la condición subyugada de la mujer occidental, al tiempo que advierte nuevas connotaciones entre los conceptos de *perversidad*, *horror*, *fatalidad*, *monstruosidad*, *sexualidad*, *identidad* y *libertad*. De esta naturaleza, la teorización y el reconocimiento de la *posmodernidad*, como parte de los procedimientos literarios vigentes, ha dado paso a una reforma constante, significativa e innovadora del gótico con personajes, motivos, tiempos y espacios que dialogan críticamente con el siglo XXI para dar cuenta de su actualización y vigencia.

Por su parte, Marina Yuszczuk escribe la novela *La sed*, en la que una vampira que emigra de Europa a Argentina va dando cuenta de un mundo fundacional que no la cobija. A diferencia del personaje de Roche Rodríguez, la vampira de Yuszczuk se configura por momentos de introspección que muestran al lector la naturaleza de la mujer, de sus inquietudes y complejidades. De acuerdo con Haines de Orly “la ingesta de sangre está asociada también a una significación mística, a la transmisión de energía, a la generación de bienestar físico o al empoderamiento que puede experimentar el sujeto luego de su práctica” (en Calvo Díaz, 2017: 7), lo que define parte de la vampira de Yuszczuk, que se configura a partir de los rasgos seductores que tradicionalmente perfilan al modelo, pero que en este caso le dan una fuerza que le permite trascender a lo largo de los siglos.

En la propuesta de análisis que hace Jimena Arias Ayala para este volumen, “*La sed* de Marina Yuszczuk. Una construcción de ciudad desde la seducción, el terror y el deseo”, señala que la novela narra las historias de dos personajes femeninos; la primera es una vampira que proviene de Europa y se muda a la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XIX, y la segunda es una mujer llamada Alma que pertenece a una época contemporánea en la misma ciudad. Estas dos mujeres se unen en un espacio emblemático de la ciudad de Buenos Aires, el panteón de la Recoleta, donde las dos historias confluyen y se explican a los ojos de las lectoras y los lectores. El análisis de Arias Ayala hace un recorrido por una Buenos Aires ficticia que se ubica en el siglo XIX y se narra a partir de la figura del vampiro, que si bien ha transitado el canon de la literatura universal, en la novela de Yuszczuk toma tintes latinoamericanos para concentrarse en el espacio que habita y la determina. Su mirada refleja la percepción que tiene de una ciudad naciente, que bajo su lente se narra entre muerte y obscuridad. En este sentido, la vampira transforma con su presencia Buenos Aires en un lugar gótico, con atmósferas lúgubres e inquietantes. La seducción que caracteriza al modelo vampírico se desarrolla a su vez para explicar el cambio de una ciudad que atrae a todo el que la habita. *La sed*, en este sentido, es una novela que explora las posibilidades simbólicas de la ciudad en

sus representaciones más oscuras; el panteón de la Recoleta surge como espacio que abriga bien a la vampira y que a su vez introduce a una lectura que muestra los contrastes entre las representaciones de vida y muerte. Al respecto, Yuszczuk comenta:

me impresiona mucho visitar un cementerio del siglo XIX y notar cómo se trataba de dejar un testimonio imborrable –esculpido en piedra, de hecho– del paso de una persona por la vida, y que el arte tuviera un papel tan importante en ese deseo. Yo creo que los escritores también queremos dejar algo, con poca esperanza pero queremos. Y en ese sentido pienso que la literatura conecta necesariamente con un mundo bastante perimido, ahora que todo es más volátil, más efímero. (2021)

Aunque cada una toma caminos distintos, las novelas de Roche y Yuszczuk, respectivamente, buscan reubicar a la mujer y lo femenino en el centro del relato gótico. Las vampiras que describen, más allá de las vicisitudes por las que cada una atraviesa, proyectan imágenes femeninas resueltas y fuertes. Si bien a esta generación de escritoras ya no le interesa tanto subrayar un discurso de emancipación femenina, sí construyen personajes que dejan detrás rasgos conservadores de la feminidad y se atreven a cuestionar modelos que tradicionalmente se han construido sobre bases falsas.

En este caso se ubica *Mandíbula*, de Mónica Ojeda, quien a través de las relaciones inquietantes de un grupo de mujeres adolescentes, va a poner en la reflexión temas como la sexualidad, la maternidad y el psicoanálisis, en una atmósfera oscura que se nutre de las *creepypastas* que las jóvenes leen y escriben. En el capítulo “El conflicto de las relaciones madre-hija en *Mandíbula* de Mónica Ojeda: Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano”, la autora Natali González Fernández analiza los vínculos destructivos que se construyen entre madres e hijas, primero, desde el psicoanálisis, y posteriormente en relación con el neogótico latinoamericano. En la primera parte de la revisión, elabora un estudio de la maternidad desde la teoría lacaniana en cuanto a la visión de la madre representada como un cocodrilo, así como el concepto de *estrago*. La voracidad que establece Lacan en la

relación madre-hija, se desarrolla en la novela de Ojeda hasta sus últimas consecuencias. La anécdota que elabora la novela a su vez carga con temas que González Fernández revisa, como el del doble, la perversidad, el terror, la violencia, el erotismo –aunado al dolor–, el monstruo, el miedo, entre otros, y la relación de estos con los personajes, el contexto, el narrador y las coordenadas espacio-temporales del relato. A partir de estas dos líneas de análisis, se concluye que Ojeda se encarga de resignificar los antiguos terrores del gótico para situarlos en el contexto actual de Latinoamérica, con los tintes de su propia estética literaria.

Para Ojeda es importante resaltar ese toque latinoamericano que la lleva a referir a la idea de un gótico andino, con sus peculiaridades, pero también a la búsqueda de motivos y temas en relación con lo femenino y en armonía con su generación. Al respecto, la escritora ha afirmado:

Soy una feminista capaz de mirar lo humano directamente y de forma honesta, con todos sus matices, no importa lo incómodos que puedan ser. De ahí que haya profundizado en el tema de lo femenino monstruoso. [...] una narrativa habitualmente construida por hombres, como una especie de miedo a la alteridad. Yo quería expresar eso mismo, pero en una relación entre mujeres, en una historia en la que no hubiera protagonistas masculinos. Quería ver hasta dónde llegaban las relaciones madre-hija, maestra-alumnas, hermanas y mejores amigas. Todos son vínculos pasionales que si se llevan al extremo pueden dar pie a la violencia y a la crueldad. Creo que en lo extremo quedan desnudas partes de lo humano que hemos intentado reprimir. (2018: 5)

Algo fundamental de los estudios de este libro se concentra en subrayar la forma en que la estética del gótico permite revisar de otras maneras problemas que inquietan a las autoras que se revisan. En este sentido, *Mandíbula* explora de forma muy particular conflictos familiares que se han revisado antes, pero que a través del filtro de lo monstruoso adquiere perspectivas novedosas dentro de la literatura. En esta línea, el libro de cuentos de María Fernanda Ampuero explora relaciones filiales que se vuelven perversas y en el cual algunas de sus historias se ambientan en espacios neogóticos.

El capítulo “Muertos vivos y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda

Ampuero”, de Donají Aguilar González, propone un acercamiento al gótico andino ecuatoriano a partir de la identificación de aquellos *monstruos de lo cotidiano* –acosadores, violadores y asesinos– disfrazados de arquetipos del gótico original que se convierten en algo aún más espeluznante debido a los contextos actuales desde los cuales ejercen su violencia. Con atmósferas, espacios y personajes sobrenaturales que se transportan a un ámbito de lo local-latinoamericano, en el análisis de los cuentos “Luto” y “Biografía”, de *Pelea de Gallos*, la cotidianidad se instaura como un sitio frágil desde el cual se asoma el terror en las acciones más ordinarias. A partir de una narrativa cruda y violenta, se verá que la maldad que Ampuero expone –sin importar la *forma* en la que esta se asome a la puerta–, surge en espacios que atemorizan por la periferia en la que se encuentran, sitios que aún son desconocidos para muchos porque son realidades que no se han querido nombrar.

Igual que respecto de la maternidad en *Mandíbula*, *Pelea de Gallos* trata de romper con modelos que disfrazan la realidad de muchas circunstancias. De ahí que Ampuero señale:

sí creo –retoma– que nos falta detonar esa idea de “La familia es algo sagrado, intocable, no se puede cuestionar”. De hecho, la gente que mata, que viola, que destruye niños, todos salieron de una casa, no salieron de una cosa espontánea, de una esquina. Yo quiero saber cómo son esas casas, cómo es el proceso de formación de un monstruo, yo quiero abrir todas las ventanas y todas las puertas y verlo. (2018)

En “Entre profecías, desastres ambientales y corporalidades desobedientes. Aspectos del neogótico latinoamericano en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana”, Ayelén Medail parte de la idea de la catástrofe ambiental, entendida como un *shock* social (Klein, 2005) y como la articuladora del terror, pues posibilita la construcción de una nueva sociedad donde el racismo, el clasismo y el sexismo se agudizan, así como la política de la vigilancia de los cuerpos se intensifica a través de las tecnologías. Los personajes que habitan esta sociedad caribeña post-catástrofe se valen de su sistema de creencias para buscar una solución. Las tradiciones religiosas afroantillanas y taínas son, entonces, las

responsables de esta salvación, a partir de las cuales sus protagonistas sufren mutaciones corporales, desdoblamientos físicos y temporales, y se desencadenan los acontecimientos que, guiados por los deseos individuales, acaban desviando el rumbo de los sucesos. En este sentido, se coloca el énfasis en la tensión existente entre las denuncias al sistema colonial heteronormativo, cis y patriarcal, y las decisiones desobedientes de los personajes principales que, si bien no se encajan dentro de las imposiciones de ese sistema, buscan la forma de satisfacer sus deseos personales. El terror, así, aparece como el miedo a lo desconocido, se refleja en las ansiedades que la sociedad caribeña experimenta con las amenazas ambientales, sociales y económicas, y surge como una instancia en la que el lector adquiere protagonismo a través de su imaginación.

Con esta novela, Rita Indiana se inserta en la serie de escritoras que retoman la catástrofe ambiental para refigurar historias fantásticas o de horror; de forma similar a Samantha Schwebelin o a Liliana Colanzi, por ejemplo, Indiana piensa que la condición humana se ha transformado para sobrevivir en contextos posapocalípticos. En el caso de esta novela, los paisajes caribeños y la serie de creencias y tradiciones ancestrales confieren a la estética gótica latinoamericana su carácter particular. En este sentido, la autora señala que desde hace muchos años ha sentido “un intenso interés por las tradiciones mágico-religiosas caribeñas [...] lo que me atrajo en principio de estas manifestaciones religiosas afroantillanas [continúa] fue su sistema estético, lleno de símbolos rústicos en apariencia, pero de una complejidad maravillosa” (Venegas, 2015); una organización textual que se sostiene en el cruce estético de lo fantástico, lo gótico y lo sagrado.

Por su parte, Zyanya Ponce, en el capítulo “Un paso antes de la muerte: una lectura del neogótico en *Entierro a sus muertos* de Ana Paula Maia”, sigue la historia de Edgar Wilson y Tomás, dos encargados de levantar cadáveres de animales en la carretera de un pueblo desolado. Después de encontrar dos cadáveres humanos, los protagonistas se enfrentan a la ineficiencia de las instituciones, la negligencia de la burocracia y la deshumanización de los cuerpos. Esta novela está íntimamente ligada con toda la obra de Ana Paula Maia, ya que la autora relaciona toda su

producción en torno a un tema en común, la violencia, con el recurso de la intratextualidad de sus personajes, que saltan de historia en historia y a los cuales denomina “bastardos”. El artículo revisa los elementos del neogótico recuperados del gótico clásico, como el miedo y la muerte, y sus actualizaciones dentro de la novela. *Entierre a sus muertos* es una historia crudamente realista que refleja el verdadero monstruo de nuestra cotidianeidad. A partir de una estética de horror corporal, Ana Paula Maia explora los lindes entre lo humano y lo animal, que desde cierta perspectiva también van a suponer los límites entre el bien y el mal, que nunca quedan plenamente definidos. La novela de Maia, así como otros textos de la autora, se inscribe en la serie de propuestas literarias que exploran la relación del ser humano con los animales y que a partir de los *animal studies* ha cuestionado la postura antropocéntrica que carga de un valor determinado a las distintas formas de vida. En relación con la muerte como tema central de su narrativa, la autora señala:

Quando hablo de la muerte, me refiero a la muerte física, la muerte en un sentido práctico. ¿Qué hacemos con los cuerpos de los muertos? Tenemos que enterrarlos, esos cuerpos tienen que tener una sepultura. Hay personas que mueren solas y tres días después son encontradas en sus casas y nadie reclama sus cuerpos. En muchos países cada vez hay más viejos que viven solos. Un cuerpo muerto se transforma en algo peligroso y pestilente para los otros a medida que se descompone. La literatura en general trata la cuestión de la muerte desde un aspecto mucho más sentimental, desde una perspectiva metafísica también, pero a mí me interesan las cosas más palpables, los cuerpos, la carne, la sangre... Mis personajes no piensan tanto, son más bien prácticos. Algunos escritores pueden escribir una novela sobre un cuerpo muerto en una esquina. Mis personajes si se encuentran con un cuerpo en la esquina lo sacan y la vida continúa. (2019)

Por su parte, el libro *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*, de la escritora mexicana Andrea Chapela, se configura como un texto en el que la estética neogótica proyecta a personajes en contextos urbanos decadentes, pero rodeados por la tecnología de punta del momento. En este sentido, el capítulo “La ciencia ficción y el neogótico, el caso de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* de Andrea Chapela: decadencia y desamparo”, de Laura Judith Becerril Nava, revisa

cómo la ciencia ficción se presenta como instrumento para construir nuevos mundos posibles que reescriben el desamparo ante un futuro que se proyecta cercano. Mediante “pensamientos laterales”, producidos por dispositivos propios de esta estética distópica, los personajes comparten sentimientos, decepciones, perspectivas y memorias en una ciudad que los ahoga, devora o circunda con la presencia de elementos, o *novum*, instalados dentro del cuerpo humano, digitales, científicos y tecnológicos que dominan la conciencia, la voz, el cuerpo, los vínculos humanos y la mente. En relación con esta serie de elementos de la ciencia ficción, Chapela comenta:

Mi postura es que la tecnología es una herramienta, que la responsabilidad de su uso es humana y sus consecuencias tienen que ver con lo humano. Exageran nuestros peores y nuestros mejores impulsos. La escritura de cada cuento despertaba en mí nuevas preguntas, con las que de una u otra manera me acercaba a este dilema. Pensaba qué tipo de tecnologías exagerarán problemas como la desigualdad, la gran violencia de género en medio de la cual vivimos, o traerán a relucir cosas que están ahí en la superficie de la sociedad pero que no terminamos de ver porque estamos acostumbrados a ellas. (2020)

Como se ha señalado, los capítulos de este libro pretenden ser apenas un atisbo a la enorme cantidad de historias que las autoras nacidas a partir de la década de los 70 están produciendo en América Latina y el Caribe. Se espera que este volumen despierte el interés no sólo de lectoras y lectores, sino de investigadoras e investigadores que vean en la literatura especulativa una vía para cuestionar nuestro mundo y sus violencias, y así llegar al entendimiento de las distintas formas de miedo que pueden desembocar también en variadas aproximaciones hacia la comprensión de lo otro como extraño.

Bibliografía

Ampuero, M. F. (2028). “Escribí este libro aullando de dolor’: María Fernanda Ampuero”, [entrevista realizada por Fabián V. Escalante].

- Librerías Gandhi*. Recuperado de <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>
- Bizzarri, G. (2019). “Fetiches pop y cultos transgénicos: la *remezcla* de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VII, no. 1, pp. 209-229. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>
- Bude, H. (2017). *La sociedad del miedo*. Barcelona: Herder.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvo Díaz, K. A. (2012). “De la carne a la sangre: La representación del monstruos en la literatura costarricense neogótica”. *Coloquio Internacional Gótico III y IV. 2010-2011*. Miriam Guzmán y Antonio Alcalá (comp.). México: Samsara Editorial.
- _____ (2017). “Locura, perversión y miedo: la patología vampírica en ‘Rojo’ de Raidel Gálvez Riera”. *Revista Estudios*, no. 35. <https://doi.org/10.15517/RE.V0I35.31749>
- _____ (2018). “Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. VI, no. 2, pp. 345-366. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426>
- Chapela, A. (2020). “La ciencia ficción es el mejor género para escribir sobre el presente”, [entrevista realizada por Melissa Hernández Navarro]. *Letras libres*, 18 de diciembre. <https://letraslibres.com/literatura/la-ciencia-ficcion-es-el-mejor-genero-para-escribir-sobre-el-presente-entrevista-a-andrea-chapela/>
- Cortázar, J. (1975). “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 25, pp. 145-151.
- Enriquez, M. (2019). “El terror, la literatura y la herencia: una entrevista con Mariana Enriquez”, [entrevista realizada por Fernando Hernández]. *La increíble*. Recuperado de <https://laincreible.lat/el-terror-la-literatura-y-la-herencia-una-entrevista-con-mariana-enriquez/>
- Goicochea, A. L. (2014). “El modo gótico y una literatura sin fronteras”, *Revista de literaturas modernas*, vol. 44, no. 2, pp. 9-30. <https://bdigital.uncu.edu.ar/6837>
- Herrero Cecilia, J. (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Jaquero Esparcia, A. (2020). “La literatura gótica llega al Nuevo Sur”. *Babel-Afial*, no. 29, pp. 161-166.
- Maia, A. P. (2019). “Mis personajes tienen un sentido de la justicia”, [entrevista realizada por Silvina Frieria]. *Página 12*, Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/193823-mis-personajes-tienen-un-sentido-de-la-justicia>
- Mavridis, S. (2016). “La poética de Julio Cortázar. El universo neogótico en sus cuentos”. *Brumal Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. V, no. 1, pp. 331-351. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.273>
- Roche Rodríguez, M. (2021). “Michelle Roche: «*Malasangre* se ambienta en el pasado, pero también en el presente»”, [entrevista realizada por 35 milímetros]. Recuperado de <https://35milímetros.es/entrevista-michelle-roche-malasangre/>
- Ojeda, M. (2018). Mónica Ojeda: “Busco la belleza en el horror y el horror en la belleza”, [entrevista realizada por Elena Hevia]. *El periódico de Aragón*. Recuperado de <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2018/06/05/monica-ojeda-busco-belleza-horror-46777259.html>
- Ordiz Alonso Collada, I. (2014). “Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica”. *Badebec*, vol. 3, no. 6, pp. 138-168. <http://hdl.handle.net/2133/15551>
- Pina, A. (2021). “El fulgor del nuevo gótico latinoamericano”. *El cultural. El español*. Recuperado de https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html
- Piñero, A. (2017). *El gótico y su legado de terror. Una introducción a la estética de la oscuridad*. México: UNAM/Bonilla Artiga Editores.
- Rivero, G. (2021). “Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano”, [entrevista realizada por Carlos Madrid]. *El salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>
- Roas, D. (2001) (comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros.
- _____ (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Venegas, Carolina (2015). “Rita Indiana, una escritora con ‘paranoia’ fantástica del Caribe”, *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15671317>

Yuszczuk, M. (2021). “Reseña + Entrevista: La sed, de Marina Yuszczuk”, [entrevista realizada por ULAD]. *Un libro al día*. Recuperado de <http://unlibroaldia.blogspot.com/2021/02/resena-entrevista-la-sed-de-marina.html>

Del “terror fantástico” de la novela gótica del siglo XVIII al “horror político” de la narrativa neogótica latinoamericana escrita por mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez

Luis Alberto Sánchez Lebrija

Como ya no nos ciega la Razón, por fin descubrimos la otra cara del mundo, las tinieblas que en él residen, y, de existir una luz que a cualquier precio nos aparte de ellas, será, sin duda, la de algún relámpago definitivo.

—E. M. Cioran

Introducción

En filosofía como en psicoanálisis se ha advertido que el estudio minucioso de los miedos de una sociedad da como resultado una idea muy clara de la dirección que esta ha de adoptar. Así, el miedo puede ser considerado como una noción que recoge y da sentido al entreverado conjunto de sentires, aspiraciones y valores de la humanidad. En otras palabras, para comprender una sociedad sirve analizar sus miedos ya que estos, en cierto modo, no reconocen barreras sociales (Bude, 2017). Como la naturaleza variable de los miedos responde a las asunciones históricas que los engendran, es posible temer a brujas, nigromantes, entidades fantasmagóricas o espectros demoníacos; pero, en la actualidad,

la pobreza, la marginación, la inflación y el terrorismo de Estado, por ejemplo, adoptan en nuestra sociedad globalizada un cariz aún más temible que cualquier tipo de aberración imaginable. En concreto, hoy es más probable que un individuo experimente angustia ante la pérdida del empleo que ante una aparición ultraterrena, aborto de una imaginación morbosa fácilmente impresionable. Casi por regla general, se asume que los pensamientos nocturnos son los responsables de excitar nuestros miedos, pues es precisamente durante la noche cuando la imaginación se apodera de nuestras mentes para crear, a su solaz, todo un formidable ejército de engendros. La imaginación –a diferencia de nuestro pensamiento diurno, que se puede caracterizar como racional y racionalizador– no se contenta con analizar escrupulosa y desapasionadamente los escenarios del terror. Antes bien, el territorio de la imaginación procura someter nuestra voluntad a una cierta fascinación que entraña la sensación última de lo desconocido. Así, la imaginación y el terror revelan, segundo a segundo, que en el envés de la vida se halla la muerte.

Por diversas razones, la mayoría de ellas relacionadas con el régimen neoliberal que usufructúa con la desgracia ajena –tal es el caso de la noción de *necrocapitalismo* en la teoría política contemporánea, por ejemplo–, actualmente es muy difícil franquear el tópico de la muerte y hacer como si esta negatividad inherente a la existencia no estuviera demasiado emparentada con una modalidad del horror que suscita la conciencia de las innumerables determinaciones tecnológicas, sociales y económicas que “coartan la vida y la libertad”. En respuesta a esta hipertrofiada conciencia de la nulidad de la vida humana frente a los exclusivos, y excluyentes, intereses de los monopolios económicos, en diferentes espacios de resistencia han comenzado a emerger –en el sentido de surgir de las profundidades– atisbos de un afán de sucumbir a la fuerza de la imaginación y de la sensibilidad nocturna. Ante todo, el rumbo que adopta esta nueva sensibilidad se presenta como un gesto de incorrección política desde el cual irrumpir en un falso orden caracterizado por la imposición de una furiosa positividad artificial e ingenua. Particularmente, la reciente narrativa de terror latinoamericano

representa un cambio de orientación estética que se propone explorar el terrible miedo al sufrimiento humano mediante una fascinación no exenta del sentimiento de lo “absoluto”.

Las cosas que perdimos en el fuego (2016), de la escritora argentina Mariana Enriquez, supone una doble transgresión por cuanto se aparta de, y simultáneamente redescubre, una tradición en el seno de la literatura fantástica. En esta ocasión, Enriquez acomete una “literatura de género” contaminante, híbrida e inquietante, valiéndose de unos referentes culturales tomados de la experiencia, la imaginación y la mitología popular sudamericana. En esta antología de cuentos de terror, la autora configura un mundo lleno de trampas, vacíos, incertidumbres y espejismos, a través de una reiterada y compleja escenografía de elementos y situaciones viscerales y de extrema violencia gráfica. La indiferencia social, la violencia institucional, el fanatismo religioso, la marginación, la desigualdad y el desamparo son algunos de los motivos de que se vale Enriquez para confeccionar una atmósfera de suspenso y terror capaz de introducir en la literatura arquetipos populares históricamente despreciados. De este modo, mediante una aproximación histórico-crítica que dé cuenta de la transgresión que supone la lógica narrativa de la novela gótica dieciochesca, se pretende analizar la incorporación de ciertos elementos provenientes del gótico inglés en la construcción de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Usualmente, la más fuerte impresión de nuestra primera juventud ocurre cuando nos sobrecoge un sentimiento asociado a la oscuridad y el misterio. Nuestra imaginación infantil es como pólvora para leyendas, mitos y cuentos de terror. Madres, tías y abuelas aprovechan nuestros miedos más profundos para, entre otras cosas, educarnos y, así, hacerse un poco más soportables nuestras desbocadas energías. Es muy frecuente que a la desobediencia le siga una “advertencia” que involucra al coco o al señor del costal. La medianoche, los neblinosos y lúgubres

bosques, los aterradores cementerios y las colosales naves de las catedrales góticas son el escenario predilecto de este tipo de narraciones. Cuando por primera vez escuchamos relatar una leyenda, nos sentimos transportados y llenos de una desconcertante fascinación. La atracción de lo extraordinario y de lo prohibido insufla buena parte de nuestra curiosidad juvenil, pero el arrobamiento que produce el terror alcanza unas alturas vertiginosas cuando el peso de lo inescrutable, de lo desconocido, de una indiscutible superioridad sobrenatural, encuentra una vía de acceso a lo más secreto de nuestra alma. Sea cual sea el origen y la intensidad de las inquietudes humanas acerca del sentimiento de lo sombrío, lo espectral y lo macabro, se trata de una experiencia mental íntimamente vinculada con la esfera de lo sagrado, y de ahí que comparta muchos de sus aspectos. El destino de este paralelismo ha querido que –del mismo modo que el descrédito en que ha caído todo fervor religioso– las narraciones de terror quedaran confinadas a unas circunstancias discursivas muy concretas, a saber, el subgénero de la literatura fantástica. Sólo en este territorio imaginativo es posible hacer pasar hoy un relato de esta fisonomía sin parecer ingenuo o supersticioso.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la filosofía del Neoclasicismo ilustrado se encargó de promover un racionalismo a prueba de cultos y supersticiones irracionales que, más que explicar las leyes “inmutables” de la naturaleza y la condición humana, reflejaban un estado anterior, casi se diría primitivo o salvaje, en el que las mitologías populares se erguían como paradigma incuestionable de la realidad. De este modo, el período iluminista contribuyó al abandono de ese estado mental infantil en que se hallaba la humanidad por su incapacidad de usar “las luces de la razón”. El lógico corolario de los principios directrices que sostuvo la Ilustración resultó en el predominio de un ideal de educación y formación en lo que toca a las artes y las ciencias. Es decir, un desproporcionado culto a la razón quiso que las nuevas concepciones estéticas acataran ciertos criterios como el “buen gusto” de la nueva clase social burguesa, el rechazo de las pasiones humanas y las explicaciones irracionales de la realidad, o las temáticas vinculadas con el folklore y el

gusto popular. En consecuencia, los escritores ilustrados cultivaron un realismo didáctico moralizante con ayuda de una meticulosa intervención de la “guillotina” de las nascentes academias de ciencias y artes; todo ello por mor de los ideales de *Liberté, Égalité et Fraternité*.

...ou la Mort

En este contexto, aquellos elementos que enfatizaran la fealdad, la decadencia o el salvajismo pasaban por las manos de juristas y hombres de letras especializados en aplicar las nuevas medidas “humanitarias” del código penal en todo lo relacionado con la pena capital. Es así que durante la Ilustración las ejecuciones pasaron a significar la simple privación de la vida, pero sin el derecho a ejercer ningún tipo de tortura sobre los condenados. En la redacción final del Artículo 3° del nuevo código penal francés del 25 de septiembre de 1791 se lee: “A todo condenado se le cortará el cuello” (Tafalla, 2015). Casi diríamos que con estas medidas el racionalismo dominante buscaba inmunizar a la nascente sociedad capitalista de los afanes tanáticos inherentes a la vida, al tiempo que exhibía públicamente las ejecuciones estimulando la sed de sangre de la sociedad en su mayoría popular. A diferencia de las embriagadoras visiones de San Juan de la Cruz, las fatídicas y alargadas apariciones de El Greco, o los delirios metafísicos de los sonetistas españoles enamorados de la muerte, los artistas de la Ilustración reflejaron el deseo de educar a las masas, transmitiéndoles los valores más “elevados” de la razón como parte de un compromiso político y social. En este sentido, resulta significativo el hecho de que, a pesar de que Rousseau expuso su teoría política en libros como *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres* (1755) y *El contrato social* (1762), fueron sus novelas *Emilio* (1762) y *La nueva Eloísa* (1760) las que en mayor medida contribuyeron a divulgar su pensamiento. En consecuencia, mediante la reforma de las costumbres populares, la Ilustración intentaba organizar a la sociedad partiendo del presupuesto de que la libertad del hombre es absoluta y radical respecto de toda autoridad religiosa. Sin embargo, no hay que

olvidar que se trató de un movimiento elitista que amparaba dicha concepción de libertad sólo en nombre de los “capaces”.

Ahora bien, si como advierte Guillermo Carnero en *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), se analizan las ideas estéticas de este período como una dialéctica entre razón normativa y emoción sensible, se advierte sobre todo en la versión inglesa del iluminismo un gusto por la sensibilidad y el espíritu medievales. En palabras del poeta y crítico literario valenciano, “Inglaterra nunca dejó de apreciar la arquitectura gótica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, al menos en la edificación o ampliación de iglesias y universidades” (Carnero, 1983: 105). Paradójicamente, las bases estéticas del neoclasicismo (equilibrio, forma y proporción) dieron como resultado también la tendencia opuesta, representada por un individualismo prerromántico que exaltaba, a través de efusivas descripciones de sepulcros y de ruinas de viejas iglesias y monasterios, el gusto por lo rudo, magnífico e irregular en la arquitectura de la Edad Media. De manera concomitante al aprecio por las majestuosas catedrales y los viejos castillos en ruinas, se extendió a todas las capas de la sociedad una fiebre imparable en pro de la lectura y el saber. Sobre todo en Inglaterra y Alemania, la pasión lectora dieciochesca suscitó la aparición de sociedades de lectura que funcionaban sobre la base de la adquisición conjunta de libros. Conviene recordar estos dos factores, pues ambos, el aprecio inglés por la arquitectura gótica y la pasión lectora dieciochesca, coinciden en la persona de Horace Walpole, quien, a la sazón, no sólo se hizo construir la residencia gótica de Strawberry Hill entre 1750 y 1764, sino que además escribió la célebre novela *El castillo de Otranto* (1764), considerada el texto inaugural de la literatura de terror gótico. Con esto, Walpole sentó las bases de un género cuyo eje argumental, el miedo, representa “algo más que un tema o una actitud, puesto que influye en la forma, el estilo y las relaciones sociales del texto” (Molina Foix, 2003: 25).

El espacio terrorífico

A pesar de la gran popularidad que obtuvo la novela de Walpole al momento de su publicación –o quizá, mejor dicho, a causa de ella–, *El Castillo de Otranto* fue severamente criticada por quienes enarbolaban el estandarte de la “utilidad” reformadora del arte, ya que los más “capaces”, y por consiguiente soberanos legítimos de la razón, juzgaban que la ficción era una pérdida de tiempo. En este sentido, la novela gótica probó sin duda su capacidad para apelar sobre todo al gusto popular, no sólo porque proveía entretenimiento “sensacionalista”, sino, principalmente, porque retrataba historias de vulnerabilidad y conflicto con las cuales la sociedad podía identificarse. Naturalmente, esta cualidad de la novela gótica contrastó desde sus inicios con ciertas prédicas absolutistas e intransigentes de la razón. En lo tocante a la filosofía moral y política, la Ilustración suponía edificar una nueva “ciencia del hombre”, para lo cual era preciso seguir los mismos patrones metodológicos que el matemático y físico Isaac Newton había desarrollado con tanto éxito en el ámbito de la mecánica. De este modo, el comportamiento individual quedaba subsumido a unos principios universalmente válidos e independientes de la sociedad y la cultura. El “imperativo categórico” kantiano, concebido en principio para juzgar y evaluar el carácter moral de las acciones, derivó en una modalidad de universalismo que no toleraba las diferencias. La sentencia con la que Voltaire firmaba sus escritos, por ejemplo, es paradigmática en este sentido: “*Écrasez l’infâme*”.

Fundamentalmente, *El Castillo de Otranto* introduce en la literatura varios arquetipos que, con posterioridad, distinguirán al género. En esencia, todos sus elementos tienden a reforzar el subterfugio encaminado a la producción del efecto estético terrorífico: escenarios oscuros, elementos sobrenaturales, figuras patriarcales, argumento centrado en torno a la venganza o la disputa de tierras, secretos o profecías de familia, desórdenes psicológicos, culpa o pecado, y –casi por regla general– doncellas desamparadas. El elemento prototípico que insta para todo el género la novela de Walpole es sin duda la disposición del argumento (*plot*) al interior de un castillo. Este arquetipo de origen medieval admite

en el imaginario toda una variedad de proyecciones vinculadas con las sensaciones de lo desconocido y lo prohibido. Admite, sobre todo, aquellos eventos insólitos que acontecen únicamente durante la medianoche. Frecuentemente, el arquetipo del castillo es asociado no sólo a una cierta idealización del pasado –una nostalgia por un orden divino perdido, por ejemplo–, sino además a la historia personal de cada individuo. La novela gótica resalta la idea de que el castillo reserva un secreto familiar y, así, al delinear un espacio físico que adopta diversas proyecciones del material inconsciente, el castillo se convierte en un potente núcleo de fantasías, temores y deseos. Más allá de toda asociación normativa de la experiencia individual, el castillo ofrece una escenografía velada a través de la cual se sitúan y estructuran tanto nuestros deseos más salvajes como nuestros temores acerca de la soledad y la desesperanza. El arquetipo del castillo aporta un entorno adecuado para todo tipo de relaciones entre personajes, si bien éstos desempeñan tan sólo un papel argumental. Se trata de un espacio potencial que, por contraste, enfatiza las diferencias entre el individuo y la sociedad.

En cierto sentido, las características morales, teológicas e históricas convencionalmente adosadas al arquetipo del castillo, en tanto que espacio cerrado y misterioso, contribuyen a una tendencia muy marcada a interpretar la novela gótica en sentido alegórico. Según esta interpretación, los personajes femeninos se enfrentan a todo tipo de situaciones de violencia patriarcal que funcionan como proyecciones del inconsciente. Se establece como “natural” una relación de dominación por la cual las mujeres son sometidas a una economía de obligaciones que permite a los hombres “apropiarse” de ellas en tanto que “seres” sexualmente disponibles. Con frecuencia, el sufrimiento de los personajes femeninos se relaciona con aquellos códigos de nobleza que facultan a los hombres para detentar el poder. Es decir, ya sea como reyes del castillo o como padres, los personajes masculinos poseen la prerrogativa de hacerse dueños de las mujeres como se apropian de los animales de caza. Presumiblemente, vale la pena recordar esta tendencia interpretativa basada en el sometimiento “doméstico” de la mujer en virtud del

cambio de orientación que se efectúa en la narrativa neogótica latinoamericana, practicada en su mayoría por mujeres.

En síntesis, como metáfora de las tentaciones humanas, la novela gótica se interpretó como una descripción de la caída de un mundo (*Weltanschauung*), puesto que, sin importar que el imperativo racionalista prescindiera en la vida cotidiana de prodigios, supersticiones y seres sobrenaturales, la razón en tanto mera abstracción no conjuraba en definitiva el miedo a lo desconocido. Así, la marcada tendencia al exceso de la Novela Gótica coincide con un particular miedo de la razón a ese “resto” o “excedente” de realidad que se resiste a los malabarismos de la abstracción. Sintomáticamente, en las postrimerías del siglo XVIII surgió entre los hombres de las clases dominantes una irresistible tendencia al ensimismamiento en la soledad de la Naturaleza. El medievalismo de Walpole y el gusto inglés por las edificaciones en ruinas cristalizaron también en ideas estéticas anticipatorias del Romanticismo, tales como la no uniformidad, la extensión sin fronteras, lo gigantesco, abigarrado e irregular, y lo precipitado hacia el abismo del cielo nocturno. De este modo, *El Castillo de Otranto* significó una notable transgresión de la preceptiva estética moralizadora del siglo XVIII en virtud de que en su lógica narrativa se puede observar una repulsa a las normas del racionalismo. Es decir, la novela gótica, al adoptar como motivo literario ideal las tentaciones y perversiones humanas, al enfatizar las inclinaciones malignas del individuo y al explorar los tormentos personales como producto de las contradicciones de la sociedad, se constituye en una perfecta antítesis moral de la Ilustración, pues autoriza a la imaginación para recrear y gozar sin límite todas las variedades de la crueldad a través de la insinuación de la violencia.

La vérité triomphe toujours

Invariablemente, las representaciones que condensan y dan forma a los miedos se desgastan como resultado de las transformaciones *materiales* e *ideológicas* de la sociedad. Como se ha venido señalando, durante el

siglo XVIII, la presión ejercida por el racionalismo sobre las instituciones religiosas propició la aparición de la novela gótica. A partir de entonces, por el factor evolutivo se han ido adaptando los elementos constitutivos de las narraciones de terror, si bien el eje estructurante ha prevalecido. En este sentido, se advierte que tanto la tradición oral como la literatura recuperan constantemente tropos, figuras, elementos y mitos que de otro modo no traspasarían las fronteras del tiempo. Al trazar a grandes rasgos el contexto de aparición de la novela de Walpole, se ha prestado atención al modo en que el miedo se inserta en la literatura. De igual manera, hasta ahora se ha pretendido señalar que el optimismo epistemológico que se defendió durante la Ilustración revestía, por otra parte, un recelo ante la imposibilidad del hombre para hacer encajar ciertos fenómenos de la experiencia dentro de una visión totalizadora de la razón. Aunque en su mayoría los problemas epistemológicos que inauguró la sociedad ilustrada del siglo XVIII mantienen su vigencia, en el contexto actual se observa ante todo una tendencia a la relativización del conocimiento, cuando no, a la negación inapelable de la posibilidad de conocer. En este sentido, la *in-certidumbre* es una experiencia que ofusca y repele, pues en ella se percibe con mayor intensidad la condición descentrada y fragmentada de la condición humana contemporánea.

El individuo contemporáneo, sin ningún punto de referencia estable que le brinde firmeza, experimenta un estado de tensión permanente producto de esta incertidumbre como único modo de vinculación con la realidad. Además, la presión ejercida por todo tipo de instituciones económicas, políticas y sociales tiende a la producción de zonas fronterizas donde el individuo pierde toda relevancia, lo que da lugar a un régimen que se apropia de estos exánimes “cuerpos” en calidad de mero “capital” humano. En palabras de Karl R. Popper, históricamente el pesimismo epistemológico se vincula “con una doctrina que proclama la depravación humana y tiende a exigir el establecimiento de tradiciones poderosas y a la consolidación de una autoridad fuerte que salve al hombre de su locura y su perversidad [énfasis agregado]” (Popper, 1972: 26). Ya lejos de la atmósfera del optimismo ilustrado, la posmodernidad no

sólo hace tambalear los soportes conceptuales de lo real, sino que también hace posible el retorno de las “supersticiones” que tan acaloradamente combatió la Ilustración. Este es precisamente, en sentido enfático, el contexto de aparición de la antología de relatos de terror *Las cosas que perdimos en el fuego* de la escritora argentina Mariana Enriquez.

Ahora bien, cabe hacer la aclaración de que puede parecer ocioso que se plantee una problemática de tipo epistemológico a propósito de unos relatos de terror. Incluso, se podría realizar el reproche de que el hábito de preguntar por las fuentes de conocimiento, en el sentido de conocimiento acerca de la verdad, sería más “provechoso” enmarcarlo dentro de una disciplina que procure el “instrumental” apropiado para afrontar una discusión teórica sobre las facultades humanas para conocer. No obstante, la pertinencia de una aproximación de este tipo quedará de manifiesto si se puede demostrar la fragilidad de una distinción tan discutible como la dicotomía entre la fantasía y la razón, es decir, entre la imaginación y la verdad. Aunque puede ser interpretado como un accidente el hecho de que el núcleo de esta reflexión lo constituyan, por un lado, el contexto de aparición de la novela gótica y, por el otro, el conjunto de relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, de ello no se sigue que carezcan de una profunda vinculación. Aún más, la tendencia a interpretar en sentido alegórico el significado de *lo* fantástico antepone la suposición de que *lo* imaginario no es real, como si, por principio, la frontera de *lo* real estuviese perfectamente delimitada.

Si se presume que la literatura es la fuente concreta de alguna utilidad práctica, todavía queda por demostrar qué tipo de “utilidad” aporta. En efecto, el texto literario como artefacto útil sólo cobra sentido en la medida en que provee un cierto grado de *certidumbre* que no puede ofrecer cualesquier otro ámbito. De hecho, se asume como cierto que el efecto estético que procuran los relatos de terror no es “universal”, en virtud de que el relato *per se* no manifiesta emociones, mientras que los individuos sí. Es el lector el que responde activamente y da sentido y valor a las manifestaciones literarias particulares a partir de un complejo sistema de estrategias y expectativas. La tarea del crítico literario,

por tanto, consiste en dar coherencia a la multiplicidad de sentidos potencialmente contenidos en el texto.

Un enfoque corpo-político

En principio, se ha de resistir la tentación de interpretar en su totalidad la obra de Mariana Enriquez en sentido exclusivamente político. Como se ha indicado más arriba, los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* no están exentos de una dimensión de la experiencia que bordea los límites de lo “absoluto” entendido como aquello inclasificable que perturba y fascina a un mismo tiempo. Además, como se verá, el significado que aquí se asigna a lo político apunta en una dirección diametralmente opuesta a la que se da en el lenguaje ordinario. Entre tanto, el enfoque corpo-político permite observar en el nivel de los acontecimientos la relevancia de la transgresión que emprende Enriquez a propósito de la etapa postdictatorial que caracteriza al conglomerado geopolítico sudamericano. En virtud de esta última afirmación, la noción de “horror político” que articula esta lectura de Enriquez supone dos momentos, a saber: *a)* una visión desacralizada del mundo contemporáneo y su ulterior crisis entre el deseo de totalidad y la imposibilidad de alcanzarlo; y *b)* la aparición de los signos de lo sagrado como base, apoyo, fundamento y lugar de referencia de la experiencia de lo “absoluto”.

En “El patio del vecino” (2016), Mariana Enriquez explora la fragilidad de un matrimonio asimétrico que busca rehacer su vida luego de que Paula, la heroína, perdiera su trabajo por un acto de irresponsabilidad e incorrección. Miguel y Paula consiguen alquilar un apartamento en uno de los barrios más apacibles de la ciudad, pero la urbe, hasta ahora indiferente, va creciendo a pasos agigantados y pronto podría hacer desaparecer este pequeño oasis de tranquilidad. Enriquez sustituye el emplazamiento del castillo de la novela de Walpole y sitúa el espacio terrorífico en un departamento cuya descripción, aparte de reconocible, no presenta ninguna característica fuera de lo normal.

El alquiler no era caro y tenían tres habitaciones: una sería el estudio; la otra, el dormitorio; la tercera probablemente quedaría para las visitas. En el patio, el anterior inquilino había dejado plantas sencillas y muy lindas, un cactus crecido y una enredadera sana y alta, de un extraño verde oscurísimo. Y, lo mejor, la casa tenía terraza, con una parrilla y espacio para montar un quincho techado si la dueña no se oponía –y Paula creía que los dejaría hacer todas las modificaciones razonables que se les ocurrieran–. (131)¹

Sin estar del todo convencidos, la joven pareja espera que con este recomienzo la situación anímica de Paula mejore. Aunque Miguel procura todo tipo de atenciones y mimos a su esposa, este se muestra francamente escéptico respecto del tratamiento psiquiátrico y considera que Paula carece de una voluntad fuerte para hacer frente a las acometidas de su estado nervioso. “Cuando Paula decidió consultar con un psiquiatra, Miguel tuvo un ataque de furia y le dijo que ni se le ocurriera ir a ver a uno de esos *chantas*, qué cosas tenía que contarle, acaso no confiaba en él” (135).

La relación causal entre el estado depresivo de Paula y su oficio como trabajadora social, en principio, convence a Miguel de que su esposa está siendo “sobreexplotada”. Sin embargo, como su situación no presenta mejoría alguna, este desquita su propia frustración, revelando un prejuicio marcadamente intolerante en contra de la locura. En cierto modo, Miguel se niega a pasar el resto de su vida en compañía de una “loca”.

Él nunca había demostrado otro tipo de prejuicio: estaba dirigido en exclusiva a los psiquiatras, a los problemas mentales, a la locura. Habían conversado sobre el tema hacía poco: Miguel le había confesado que, en su *opinión*, salvo las enfermedades graves, todos los problemas emocionales se podían mejorar *a voluntad*. (135)

Se insinúa que los padecimientos mentales son “normales” y que pasan “solos” si el paciente así lo decide. En este sentido, Miguel no está de acuerdo con la medicación, pero juzga que él está haciendo un

¹ En adelante, en seguida de la cita textual sólo se indica el número de página entre paréntesis.

esfuerzo muy grande al tolerar a su esposa. De este modo, la presión ejercida por Miguel llega a convencer a Paula de que quizá sí está loca. La asimetría de la relación se acentúa por efecto de la “tolerancia” agresiva de Miguel que, encima de soportar a su esposa, tiene a su cargo la responsabilidad de todos los gastos. La casera “los había aceptado con una sola garantía –la de los padres de Miguel; por lo general, los dueños pedían dos– y con un solo sueldo, también el de Miguel, porque Paula estaba sin trabajo por el momento” (131). A propósito de la lógica narrativa de la novela gótica, “El patio del vecino” incorpora casi todos los elementos que asigna la preceptiva: un espacio cerrado y misterioso, un argumento centrado en torno a la violencia, una relación asimétrica de carácter patriarcal, un penoso secreto de familia y una heroína desamparada.

Ahora bien, un acontecimiento singular y perturbador irrumpe en la esfera cotidiana de Paula. La “visión” de un niño encadenado en el patio del vecino la persuade de que se le ha presentado la oportunidad de demostrarle a Miguel que ella es capaz de enmendar su anterior irresponsabilidad como trabajadora social. Sin embargo, Paula subestima la nocividad del prejuicio de Miguel y, a falta de evidencia, este se le va a los gritos y la deja sola en el departamento. A nivel sociocultural, la politización contemporánea de todos los espacios disuelve las fronteras de demarcación entre lo público y lo privado, lo profano y lo sagrado; pero en el espacio terrorífico los estados anímicos de fuerte agitación, ansiedad, miedo y desesperación, estados de ánimo todos imposibles de resolver, hacen emerger las estructuras soterradas del mundo atávico. La razón instrumental descentra la condición humana como reflejo de un orden cósmico y el cuerpo, remanente visceral de una operación quirúrgica de la razón, recibe salvajemente todas las fuerzas provenientes de la brutalidad de la vida. El cuerpo es, pues, el escenario terrorífico de numerosos determinismo genéticos, sociales, históricos, psíquicos y hasta geográficos. Paula, encorsetada por un meticuloso mecanismo de coacción, cuya línea de separación la circunscribe por la oposición entre razón y locura, desafía la aritmética institucional de distribución de *identidad*. Y, así, se las arregla para hacer valer, ante la tiranía de la

opresión ritualizada del matrimonio y de la terapéutica de reconversión, la eficacia indefinible de su *alteridad*. De este modo, la heroína de “El patio del vecino” viola el orden jurídico de la propiedad privada cuando decide brincar al patio del departamento contiguo.

“Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (Enriquez, 2016) constituye la contracara de “El patio del vecino”. Durante varios años, Pablo ha trabajado para una empresa dedicada al turismo en la ciudad de Buenos Aires. En este relato, la mirada de Enriquez se muestra imparcial al adoptar un narrador en tercera persona. Al mismo tiempo, la evocación de Cayetano Santos Godino, el sociópata y asesino en serie más célebre de la crónica policial argentina, justifica la distancia omnisciente del narrador, quien recrea la historia de este siniestro personaje de principios del siglo XX. Es la primavera de 2014, Pablo acaba de ascender en la organización y espera que pronto esta promoción se vea reflejada en su sueldo. Nuevamente, el factor laboral desempeña un papel relevante en la construcción del efecto estético terrorífico, confeccionando la violencia institucionalizada en torno a la disposición del cuerpo como mero agente de trabajo. Si bien, a diferencia de la heroína de “El patio del vecino”, Pablo no se encuentra bajo observación psiquiátrica ni recibe medicación, una serie de motivos recurrentes exacerbaban la desorientación y el desequilibrio anímico permanente. Ante la “aparición” del Petiso Orejudo como pasajero fantasma de una excursión turística, Pablo experimenta el mismo efecto de extrañeza que Paula ante la posibilidad de la locura.

Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. ¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. Los niños pequeños. (82-83)

Las circunstancias materiales de Pablo son aún más explícitas en este relato. A pesar de la promoción en el trabajo, su matrimonio revela una fractura insalvable. El nacimiento de su primer hijo, Joaquín, lo ha separado irremediabilmente de su esposa. La mujer de Pablo ya no tiene

tiempo para él, ni parece importarle mucho el entusiasmo de este ante la posibilidad de mejorar su expectativa salarial. Aún más, la reciente obsesión de Pablo por la historia y aparición del Petiso Orejudo continuamente logra desatar los nervios de su mujer.

Era con fuego la historia que había hecho enojar a su esposa: ella acabó levantándose de la mesa, gritándole que nunca más le hablara del Petiso, nunca más, por ningún motivo. Se lo había gritado mientras abrazaba al bebé, como si tuviera *miedo de que el Petiso se materializara y lo atacara*. Después, se había encerrado en la habitación y lo había dejado comiendo solo. Él la mandó a la mierda mentalmente. (87)

Si la aparición sobrenatural del Petiso Orejudo no ofusca a Pablo, en cambio sí lo hace la aparente superfluidad y distanciamiento de su esposa. El tiempo narrativo fluye a través de tres dimensiones temporales íntimamente entrelazadas: el matrimonio de Pablo antes y después del bebé, y la historia del Petiso Orejudo, este último marcando el contrapunto.

El tiempo “arcaico” de principios del siglo XX irrumpe como algo que siempre está ocurriendo en el presente, como algo que en la Argentina no se ha podido asimilar. Mientras tanto, en calidad de testigo de un pasado que se sigue repitiendo, Pablo se halla suspendido entre dos mundos: el de la “mirada” inane del turista que consume recreativamente la historia local y el de la presión económica de su mujer que reproduce un *statu quo* también ritualizado.

Una vez, había intentado hablarle de las reacciones de los turistas ante el último crimen del Petiso, pero antes siquiera de empezar el relato se dio cuenta de que ella no lo estaba escuchando. Le reclamó que tenían que mudarse a una casa más grande cuando el bebé creciera. No lo quería criar en un departamento. Quería patio, piscina, sala de juegos y un barrio tranquilo donde el chico pudiera jugar en la calle. Ella sabía perfectamente que esto último apenas existía en una ciudad con el tamaño y la intensidad de Buenos Aires, y mudarse a un suburbio rico y apacible estaba muy lejos de sus posibilidades. Cuando terminó de enumerar sus deseos para el futuro, le pidió que cambiara de trabajo. Eso no, dijo él. Soy licenciado en Turismo, me va bien, no voy a renunciar; me divierto, son pocas horas y estoy aprendiendo.

El salario es una miseria. No, no es una miseria, se enojó Pablo. Creía estar ganando bien, lo suficiente para mantener decentemente a su familia. ¿Quién era esa mujer desconocida? (89)

El testimonio del catálogo de criminales de la historia del país perturba la relación de por sí ya asimétrica del matrimonio de Pablo, imposibilitando además el olvido del castigo infligido al cuerpo social por las fuerzas estatales de represión. Asimismo, Pablo representa una interpe-lación subjetiva del campo de lo social como sustancia de la alteridad. La cara oscura del continente ilustrado, es decir, la aparición espectral del Petiso Orejudo, es evocada por Enriquez para significar la fisonomía fracturada de la ciudad de Buenos Aires. Se trata, ante todo, del omi-noso legado que dejaron las inmigraciones masivas de finales del siglo XIX y principios del XX, fomentadas por la Constitución de 1853. Este cambio de orientación estética que privilegia el campo de lo terrorífico revela en toda su crudeza el horror de la explotación económica y la violencia política al desafiar el orden estético imperante –con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a la cabeza– y al promover el horror como fórmula de subversión del “orgullosa” discurso oficial.

La ciudad no tenía grandes asesinos, si se exceptuaban los dictadores, no incluidos en el tour por corrección política. Algunos de los asesinos de los que Pablo hablaba habían cometido crímenes atroces, pero bastante comunes según cualquier catálogo de violencia patológica. El Petiso era distinto. Era raro. No tenía más motivos que su deseo y parecía una especie de metáfora, el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario, un presagio del mal por venir, un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país, una cachetada al provincianismo de las élites argentinas que creían que sólo cosas buenas podían llegar de la fastuosa y anhelada Europa. (87)

Es así que en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, Enriquez explora una zona intermedia del campo social, marcada por la cesura entre la posibilidad y la imposibilidad de testimo-niar los efectos de la violencia. Mientras la sociedad en su conjunto se empeña en olvidar el recrudescimiento del horror, Pablo asume que en el reverso de todo pacto social reaparece la historia en forma inadmisibles:

despojo de una realidad en ruinas. Las representaciones que dan forma a la violencia institucional retornan como espectro –la evocación del asesino Cayetano Santos Godino–, como una sombra generada por la insostenibilidad de los mecanismos que tiene el poder para hacer desaparecer o reprimir lo irrepresentable.

El proceso de reconstrucción de la memoria histórica que realiza Mariana Enriquez no consiste tanto en hacer acopio documental de las imágenes icónicas del horror, puestas en circulación para la vida pública. Se trata más bien de la necesidad de poner el cuerpo por delante, de sustraer, casi diríamos excavar, de las sinuosidades de la mente los restos de indignación y de extremo dolor ante la imposibilidad de conjurar el encuadre militarista que sacude las vidas cotidianas. Como espacio concreto de tensión entre el pasado y el presente, en el sentido corropolítico propuesto, los cuerpos individuales exhiben las aberturas sangrantes de toda una sociedad conmovida por las atrocidades de la dictadura. Así, el “patrimonio” político de la sociedad reaparece con mayor brutalidad en “La Hostería” (Enriquez, 2016); fragmentos de una epistemología ominosa, mezcla de una economía sacrificial con una economía del desecho. Aparentemente, la única posibilidad de nombrar ese desborde que reverbera en el silencio del tejido nervioso es a través de una lógica de la descomposición total. Sólo así es posible expresar el vacío doloroso que deja la muerte. El recuerdo de la represión política y sus recursos sombríos, por ejemplo las prácticas de aniquilamiento de prisioneros de guerra, obligan a Enriquez a trabajar con los fluidos escatológicos que deja la muerte violenta.

En “La Hostería”, el departamento de Sanagasta, perteneciente a la provincia de La Rioja, aparece como un territorio retroactivamente excluido del proceso de urbanización. Florencia, su hermana Lali y su madre se dirigen a Sanagasta por mandato de su padre, quien no las quiere ver en La Rioja mientras dure su campaña para concejal. Pese a que la región y los lugareños son retratados con cierto exotismo fascinado, el departamento sanagasteño queda transformado completamente en un límite indefinible, obstinándose en recomponer la alteración que generó la supresión de la vida por la maquinaria estatal.

Todas las calles del centro de Sanagasta estaban asfaltadas e iluminadas. A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres, rezando el rosario. A Florencia le daban un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral. (41)

Apenas llega a la casa de campo familiar, Florencia se reúne con su amiga sanagasteña Rocío, hija de Mario. Por su parte, se sabe que Mario ha trabajado durante años como guía de turistas para la dueña de la Hostería, Elena. Con motivo de un “rompimiento amoroso”, Elena toma como pretexto un acto indeliberado de indiscreción para despedir al padre de Rocío.

Las cosas andaban medio mal, le contó [Rocío a Florencia], porque Elena tenía problemas de plata y estaba histérica, pero se fue todo a la mierda cuando su papá les contó a unos turistas de Buenos Aires que la Hostería había sido una escuela de policía hacía treinta años, antes de ser hotel. (39)

La adolescencia se percibe como un estado de tránsito inseguro, sometido a la lógica de un orden jurídico previo que promueve la desafección de una sociedad pasiva. La perversidad, en tanto que principio de seducción, solicita la complicidad de los cuerpos en rebelión contra aquello que los amenaza y que les impone el oprobio como única forma de posicionarse frente al horror. El hormigueo nervioso –u hormonal– de transición de la adolescencia, no busca certezas en un mundo anclado en la tolerancia de la violencia, sino que objeta a los poderes represivos mediante la descomposición de las promesas falsas de lo *puro*, de que la violencia es algo que sólo le ocurre a los *otros*, de que la “abyección” no se establece desde *afuera* como forma excluyente de un *ellos* contra un *nosotros*. Se trata de llevar el agravio a la vista de la atención pública, invocando para ello los poderes perversos de la *vendetta*. Así, el hedor de la carne sanguinolenta hace emerger el recuerdo putrefacto de los cadáveres en descomposición: “Rocío abrió la mochila que había cargado todo el camino hasta la plaza y le mostró el contenido, que bajo la luz del farol hizo saltar a Florencia: le pareció que esa carne era un

animal muerto, un pedazo de cuerpo humano, algo macabro. Pero no: eran chorizos” (41).

Con su amiga Florencia como cómplice, Rocío se propone entrar en la Hostería a la medianoche, tajear con un cuchillo los colchones de las habitaciones y ocultar en ellos los pedazos de la carne hedionda. “En un par de meses, el olor a carne en descomposición iba a resultar insoportable y, con suerte, iban a tardar mucho en encontrar el origen de la peste” (42). En paralelismo con el relato de la evocación del Petiso Orejudo, la carne en descomposición revela que en toda la Argentina, en este caso en el departamento riojano de Sanagasta, sigue ocurriendo algo que no se ha podido asimilar. El simple recuerdo de las desapariciones de personas durante la dictadura, de las torturas físicas perpetradas en escuelas de policía o de los enterramientos de cuerpos en lugares clandestinos incorpora a la carne un sobresalto siniestro que Rocío no puede contener. Se trata más de una advertencia de la intuición, adiestrada para evocar el miedo y el sufrimiento, que de una certeza discernida por el raciocinio. Así, aunque el procedimiento irónico que emplea Enriquez procura aislar los elementos escatológicos asimilados a la muerte y la putrefacción, no por ello deja de enfatizar la fractura causada al cuerpo social por la sobreexplotación oficial de las imágenes de la brutalidad durante la dictadura.

Para aliviarse y para que Rocío no se riera de su momento de pánico, dijo: qué querés, ¿que te ayude a hacer un asado? / No, boluda, es para hacerla cagar a la Elena. / Entonces Rocío explicó su plan y en sus ojos se notaba que odiaba a Elena. Sabía, se le notaba, que era novia de su papá. Sabía que habían discutido por el tema de la escuela de policía, pero que el problema verdadero era otro. Sin embargo, no lo admitía. (41)

Luego de trazar imaginativamente en estos términos la secuencia de la venganza, en secreto Florencia y Rocío se escabullen por la parte de atrás de la Hostería con la finalidad de restituir un orden; no obstante, la fuerza de su transgresión perversa introduce un juego imposible de sostener. Esto supone la aparición del erotismo allí donde la prohibición se desliza gradualmente hacia el ámbito de la crueldad sin límites.

A instancias de Rocío, Florencia toca el pecho agitado de su amiga con un desconcierto sensual que la sustrae momentáneamente del hecho de que se hallan a mitad de la noche invadiendo la propiedad de Elena. Entretanto, las paredes del hotel la Hostería reservan un secreto inextricable cuyo desencadenamiento ya desde el comienzo anuncia la aparición de los impulsos agresivos reprimidos. En efecto, al propiciar con los pedazos de chorizo –y con las revulsiones espasmódicas de su sexualidad– la conformación de un espacio de consagración para el sacrificio, Florencia y Rocío despiertan la sed de violencia que persigue a los espectros indefinidos que continúan penando en el antiguo cuartel de policía.

Fue repentino e imposible: el 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. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido al jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos», se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. Florencia sintió cómo se hacía pis, no pudo contenerse, no pudo y tampoco podía seguir gritando porque el miedo no la dejaba respirar. (44-45)

En “Las cosas que perdimos en el fuego” (Enriquez, 2016), Silvina lleva en su cuerpo la herencia de un ser abyecto, híbrido, grotesco e inapropiable. De acuerdo con la oposición de la mujer a los mandatos de belleza impuestos por la jerarquía masculina, Silvina, su madre y María Elena pertenecen a un grupo de mujeres incendiarias denominado Mujeres Ardientes. Cansadas del sometimiento doméstico solapado por la autoridad estatal, las mujeres adscritas a esta asociación reaccionaria ofrecen su propio cuerpo a una causa superior que contribuye a un estado de emancipación de la mujer. El sacrificio de autoinmolación prepara a las mujeres para una entrega gozosa y decidida que se lanza

contra el debilitamiento de sus fuerzas instintivas más salvajes. Así, el grupo clandestino *Mujeres Ardientes* busca introducir en el paisaje urbano una “nueva belleza”, un paradigma de feminidad alternativo por el que la mujer pueda presentarse plenamente orgullosa y en absoluto afirmadora de una superioridad espiritual.

Quando cayó el sol, la mujer elegida caminó hacia el fuego. Lentamente. Silvina pensó que la chica iba a arrepentirse, porque lloraba. Había elegido una canción para su ceremonia, que las demás –unas diez, pocas– cantaban: «Ahí va tu cuerpo al fuego, ahí va. / Lo consume pronto, lo acaba sin tocarlo.» (193)

Estas ceremonias de purificación por fuego, inspiradas en la dramática historia de la chica del subterráneo, suministran a las mujeres la posibilidad de compartir con sus iguales las penas y las alegrías, ayudándolas a soportar el sufrimiento llegando incluso hasta santificarlo.

La chica del subterráneo se cuenta entre las primeras víctimas de la violencia patriarcal. De cara y brazos completamente chamuscados, la chica desfigurada mendiga dinero para sobrellevar la dureza de esa vida marcada por los signos de lo repulsivo. Con este telón de fondo, Silvina y su madre transgreden la dominación del hombre soberano cuando, a bordo del vagón en que la chica del subterráneo pedía caridad a los pasajeros, agreden físicamente a un chico de unos veinte años, quien con sus desvergonzados chistes perpetúa la complicidad machista de la policía, los diarios, las revistas, las radios y las televisoras de la ciudad.

La chica del subte dio sus besos y contó su historia en el vagón; cuando terminó, agradeció y se bajó en la estación siguiente. No le siguió a su partida el habitual silencio incómodo y avergonzado. Un chico, no podía tener más de veinte años, empezó a decir qué manipuladora, qué asquerosa, qué necesidad; también hacía chistes. Silvina recordaba que su madre, alta y con el pelo corto y gris, todo su aspecto de autoridad y potencia, había cruzado el pasillo del vagón hasta donde estaba el chico, casi sin tambalearse –aunque el vagón se sacudía como siempre–, y le había dado un puñetazo en la nariz, un golpe decidido y profesional, que lo hizo sangrar y gritar y vieja hija de puta qué te pasa, pero su madre no respondió, ni al chico que lloraba de dolor ni a los pasajeros que dudaban entre insultarla o ayudar. (187)

Naturalmente, los medios de comunicación mantienen a la población en la ignorancia. Estos únicamente reaccionan con tormentas de indignación en casos en los que las celebridades, proyecciones sublimadas de las ambiciones sociales, se ven involucradas. Lucila, una modelo hermosa y encantadora, mantiene un noviazgo aparentemente feliz y conmovedor con el deportista de segunda división Mario Ponte. La cobertura mediática de esta pareja, no obstante, pasa de lo sentimental a lo dramático cuando Mario Ponte agrede a Lucila, empleando para ello el mismo procedimiento que el novio de la chica del subterráneo.

Silvina recordaba apenas los informes en los noticieros, las charlas en la oficina; él la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo –ella estaba en la cama– y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella. (188-189)

Esta última agresión propicia la aparición de las “hogueras”: rituales de inmolación en los que el cuerpo de la mujer se propone como instrumento político de exposición de una legítima negatividad contra la petrificación social. En apego al antiguo principio aristotélico de la catarsis, las hogueras representan una transformación crítica de los mecanismos de “mercantilización” del cuerpo femenino. El ritual de la mercancía, el fetiche contemporáneo del bien de consumo, organiza el conjunto de imágenes e ídolos que domestican el imaginario erótico. De este modo, la procesión macabra de mujeres chamuscadas exhibe, como en un espejo descarnado, las miserias y bajezas de la ideología supremacista y sexista de los varones.

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. 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 –y capaz que le pegan fuego al cliente también. (195)

Con todo, Silvina no duda en cuestionar las motivaciones del grupo Mujeres Ardientes. Desde el interior de la organización, la heroína pondera la secuencia de las acciones colectivas, mostrando una actitud acentuadamente cautelosa. Por momentos, Silvina prefiere pensar en el ex novio que dejó, quizá involuntariamente, desde que supo definitiva la “radicalización” de su madre; en la vida clandestina que hubo de adoptar desde que su madre, María Elena, y ella se integraron al colectivo; en su padre muerto desde hacía años, un hombre, aparte de la falacia de generalización, bueno y “delicioso” aunque algo torpe. En este sentido, Mariana Enriquez pone en contradicción la dinámica libidinal del libertinaje feudal masculino, pero no deja de observar la falange feminista que, en buena parte, frente al odio sexista de los hombres opone otra modalidad de sexismo, reproduciendo de este modo una ilusoria lucha de clases en el campo de los sexos.

Muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía. Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas? (195-196)

Los signos de lo sagrado

Vale decir que la veta corpopolítica que se ha trazado esquemáticamente no se agota con estos ejemplos. Sin ir más lejos, los relatos “El chico sucio”, “Los años intoxicados”, “Tela de araña”, “La casa de Adela”, “Nada de carne sobre nosotras”, “Fin de curso” y “Verde rojo anaranjado” exploran otras tantas situaciones en las que el cuerpo sufre los efectos sombríos de la violencia institucionalizada. Las desapariciones durante la dictadura; la nula empatía y la indiferencia social; los conflictos entre pandilleros y narcotraficantes de bandos opuestos; la presión ejercida en los espacios educativos sobre una gran masa de jóvenes sin

futuro, o la brutalidad que afrontan multitudes de niños en situación de calle ofrecen a Mariana Enriquez la escenografía propicia para confeccionar una solución poética siniestra. Sin embargo, la doble transgresión que se viene sosteniendo respecto del “horror político” en la narrativa neogótica latinoamericana no se comprende si se obnubila el interés de Enriquez por la faz subterránea que caracteriza a este bloque geopolítico, es decir, la persistencia de las fiestas patronales, el fanatismo religioso, o la hibridación entre cultos precolombinos y judeocristianos. De este modo, la coexistencia de estos dominios en apariencia contradictorios, el de la política y el de la religión, revelan la pertinencia de esta aproximación dualista, pues, en definitiva, es el cuerpo –individual o social– el que comprende, concentra, abarca, restringe o desata los poderes *ctónicos* de lo desconocido. Asimismo, no se debe soslayar la dificultad que implica definir *lo* sagrado en la actualidad. Por consiguiente, la aparición de los signos de lo sagrado como base, apoyo, fundamento y lugar de referencia de la experiencia de lo “absoluto” conduce a la consideración coyuntural del culto, el ídolo y el símbolo.

Aunque la actitud de Mariana Enriquez es la del hombre contemporáneo, el predominio de la fantasía le permite acometer una inversión compensatoria que mantiene a raya la zozobra de una conciencia hiperrreflexiva. En este punto, la cuestión que corre a lo largo de este trabajo pone de relieve la vecindad de la novela de Walpole con la antología de relatos de terror *Las cosas que perdimos en el fuego*. Es preciso recordar que, como novedad anticipatoria del Romanticismo, *El castillo de Otranto* influyó decisivamente en la tendencia al ensimismamiento en la soledad de la naturaleza. Esta actitud plenamente romántica pone en entredicho los alcances de la Ilustración en virtud de que “el sueño de la razón produce monstruos”. Desde el punto de vista de una fenomenología de la religión judeocristiana, el símbolo del monstruo apocalíptico no se presenta como manifestación de “otra cosa”, es decir, no se relaciona con la disimulación del deseo a partir del doble sentido. En otras palabras, esta posición fenomenológica no afronta el *símbolo* ni como distorsión del lenguaje ni como proyección inconsciente de las

pulsiones libidinales. Antes bien, la monstruosidad simboliza –*pars pro toto*– todas las vías del conocimiento, de la salvación y de la inmortalidad, que están resguardadas por la casuística de la prohibición divina, la culpa y el pecado original. En una perspectiva filosófica más amplia, la hermenéutica literaria –dentro de la cual se inscriben todos los problemas relativos a la correcta interpretación de los textos literarios– asume el *símbolo* como una expresión lingüística de *doble sentido* que requiere una interpretación. La interpretación, por tanto, consiste en un tipo de trabajo específico que se propone descifrar los símbolos, mientras que *lo simbólico* designa todas las maneras posibles de objetivar o dar sentido a la realidad. De este modo, “lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad” (Ricoeur, 1970: 13).

En una tierra donde el terror se apropia de todo, la vivencia crucial es la de la caída. Paula, la heroína del relato “El patio del vecino” anteriormente comentado, desciende desde la terraza de su domicilio hasta el patio del departamento contiguo. La “visión” del niño encadenado guarda relación con el estado de perturbación anímica de Paula en la medida en que, como trabajadora social, ella siente como propio el sufrimiento de los niños que llegan a parar a los “hogares de tránsito”.

Subió varias veces a la terraza y siempre vio la cadena, o la cadena con el pie. Pensó en la cantidad de historias sobre chicos amarrados a camas, encadenados, encerrados, que había escuchado en sus días como trabajadora social. Nunca le había tocado un caso así, eran raros en la ciudad. Decían que los chicos jamás se recuperaban. Que tenían vidas aterrorizadas y que morían jóvenes, demasiado marcados, las cicatrices siempre a la vista. (141)

Una definición más satisfactoria de por qué el proyecto racionalizador de la Ilustración sucumbió, dando paso a las formas más exaltadas del Romanticismo, es, sin lugar a dudas, el fenómeno irreductible que supone la problemática del mal. Como indica Paul Ricoeur, todos los símbolos nos hacen pensar, pero los símbolos del mal nos hacen ver de forma ejemplar que por medio de ellos se atestigua el carácter

irrebasable de toda simbólica. Es así –a partir del símbolo– que se descubre un horizonte que no puede ser contenido por la reflexión y que declara el fracaso de todos los sistemas mentales que pretenden “engullir” los símbolos dentro de un saber absoluto (Ricoeur, 1970: 461). Cuando Paula logra entrar en la cocina del vecino, todos sus sentidos –único punto de referencia de toda explicación empírica de *lo real*– se crispan por el impacto del olor atroz de la carne putrefacta y agusanada que ella encuentra en la alacena del inquilino de la casa ominosa: “en la semioscuridad, parecía que la carne vivía ahí, crecía ahí, como si fuera un hongo de la alacena” (149). El asco y la sensación de vómito que experimenta Paula se hallan inscritos dentro de un sistema simbólico en el que la carne agusanada aparece como aquello que irremediablemente ha caído, como aquello que por rebasar el límite de la vida ya nada significa, y como aquello que infesta y amenaza con sumergirnos en la nulidad de todos nuestros sistemas de significación.

Puesto que los símbolos del mal se resisten a toda reducción a un conocimiento racional, ellos mismos constituyen el pasaje hacia la experiencia irrepresentable de lo “absoluto”. Quiere esto decir que la dimensión de lo sagrado impugna la búsqueda de la razón de todas las mediaciones en una totalidad exhaustiva. Por este mismo hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*, pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto (Eliade, 1949). Lo que importa es el hecho de que el “contenido” de los símbolos del mal remite a un tiempo arcaico, es decir a actos que presuponen una realidad absoluta. Las entidades demoníacas antropomórficas crean y gobiernan al mundo material y, en la confusión de formas humanas y bestiales, el sujeto *opuesto* al objeto vuelve sobre el problema del devenir animal del hombre. A menudo, en ciertas sociedades arcaicas predominan las ceremonias de expulsión material de estos demonios. Por medio de ruidos, ademanes y golpes violentos, los practicantes de estas ceremonias exorcizan a la comunidad de todas sus taras, pecados y enfermedades, aislando para ello la animalidad en el mismo cuerpo humano. Lo que está en juego aquí es “aquello” que resulta de la cesura y de la articulación entre lo humano y lo animal, es decir, la parte celeste y la parte telúrica de los practicantes de las ceremonias de expulsión. En

la semioscuridad de la casa del vecino, Paula reconoce unos grandes y pesados libros de anatomía de los años sesenta.

Desde el punto de vista contemporáneo, no debe olvidarse que durante siglos los procedimientos quirúrgicos consistían, en su mayoría, en actos crudos y desesperados que provocaban gran sufrimiento. La cirugía fue durante mucho tiempo el último recurso al que acudían los pacientes que no tenían otra alternativa. En el polo opuesto, los bálsamos, las hierbas medicinales, los ayunos, las abluciones, las sangrías y las ceremonias de expulsión violenta de los demonios no sólo se practicaban como medios de sanación, sino que además presuponían una tentativa de restauración y regeneración. El desconcierto de Paula revela las contingencias históricas de las funciones y posiciones del sujeto frente al conocimiento. Del mismo modo que el prejuicio de Miguel en relación con la locura, la propia perplejidad de Paula se apoya sobre una base institucional, a saber las condiciones históricas de las inversiones materiales, técnicas e instrumentales de la distinción del hombre frente al animal.

Eran todos grandes y pesados libros de medicina de los años sesenta, con hojas satinadas y láminas. El primero que hojeó no tenía marcas de ningún tipo, pero el segundo sí: era de anatomía, y en las páginas que describían el aparato reproductor femenino alguien había dibujado con birome verde una pija enorme, con espinas en el glande, y, en el útero, un bebé de grandes ojos glaucos que no se chupaba el dedo, se lo lamía con un gesto de lascivia que la hizo decir en voz alta: «¿Qué es esto?». (150)

Entre otras cosas, la simbología del mal subsumida en la simbología de lo sagrado se centra en el reconocimiento del hombre, en la persona humana como reflejo proverbial de su doble naturaleza. Si se intenta una aproximación a los dominios del mal, tal como hace Paula al adentrarse en la semioscuridad del siniestro departamento contiguo, las fuerzas que residen en el hombre lo obligan a reconsiderar los deberes precisos de “asistencia” o de “venganza” necesarios para la restitución del orden. La experiencia traumática de Paula en los “hogares de paso” aviva su deseo de, por un lado, recomponer su trastornada individualidad y de

nivelar, por el otro, la brutalidad que azota a los niños en situación de calle. Naturalmente, en virtud de la lógica inherente a la transgresión iniciática, Paula debe afrontar las consecuencias de esta sobredeterminación a fin de desarrollar un ‘yo’ (*moi*) superior. Finalmente, la aparición del chico-monstruo revela en toda su magnitud el misterio de los terribles golpes a la puerta de la víspera y la visión durante la noche de una “sombra” sentada en la orilla de la cama.

Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal, hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón.

—¿Por qué? —le preguntó Paula—. ¿Qué sos? (152-153)

Así, pues, la confrontación con el chico-monstruo paraliza a Paula. En este punto, todos los elementos del género desencadenan la aproximación última de lo sagrado como síntoma de todo aquello que no nos pertenece. La sensación de totalidad o absoluto se revela como una esfera de “objetos” separada en la que sólo la fantasía es capaz de estructurar la pulsión de sentido que emerge del sufrimiento. “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” (153).

La nota sincrética de los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez se expresa por la condición transitoria de personajes y escenarios terroríficos. Como indica Octavio Paz en diversos ensayos, los países latinoamericanos no vivieron un proceso crítico reflexivo análogo al iluminismo europeo. La implantación de los ideales positivos en el campo de las “ciencias del hombre” adopta un aspecto

eminentemente formal en Latinoamérica puesto que las ideas ilustradas no llevaron aparejado un proceso de transformación profunda de la sociedad. El latinoamericano actual, por tanto, vive situado entre dos mundos: el mundo tecnológico e industrial del siglo XXI y un extraño pero persistente mundo espiritual. Este último mundo manifiesta la existencia de una amplia variedad de bestias y deidades patronímicas fabulosas, como pueden ser la Pomba Gira, el Pombero, el Gauchito Gil y la Santa Muerte.

En “Bajo el agua negra” (Enriquez, 2016), las instituciones mágico-religiosas que articulan los cultos de la hechicería y la magia negra aportan una sacralización proterva al carácter desestructurado de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, la experiencia sagrada de lo “absoluto” desplaza su centro desde los símbolos del mal hacia el ídolo totémico: objeto cultural y religioso que condensa la ilusión de lo supremo, de sustancia primera y de totalidad. La impunidad y el desprecio por la vida de los individuos empobrecidos que caracterizan los crímenes perpetrados por la autoridad empañan la existencia con un caos profundo.

Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a «trabajar» para ellos –a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba–. O por traicionarlos. Había muchos y muy ruines motivos para matar a adolescentes pobres. (156)

La fiscal Marina Pinat lleva dos meses investigando el asesinato brutal de dos chicos de quince años, Emanuel López y Yamil Corvalán, presuntamente a manos de dos policías corruptos y perversos. Luego de propinarles una paliza, los policías, borrachos, arrojaron los cuerpos de los chicos a las aguas de un riachuelo contaminado con aceite, restos de plástico, químicos y desechos provenientes de toda la ciudad. Días después, el cuerpo de Yamil apareció a un kilómetro de la escena del crimen. Con toda la evidencia en su contra, uno de los policías, interrogado en la oficina de la fiscal Pinat, niega estar involucrado, pero no deja de manifestar desprecio por la gente empobrecida de la villa Moreno.

El cuerpo de Yamil Corvalán apareció a un kilómetro del puente. A esa altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, el gran tacho de basura de la ciudad. La autopsia estableció que el chico había intentado nadar entre la grasa negra. Había muerto ahogado cuando los brazos no soportaron más el esfuerzo. La policía había intentado sostener durante meses la tesis de la muerte accidental del adolescente, pero una mujer había escuchado los gritos esa noche: «Me tiraron, ayuda, me muero», gritaba el chico mientras se ahogaba. (157)

Como la evidencia que figura en sus expedientes no es concluyente, todo el caso de la fiscal Marina Pinat depende de la aparición del cuerpo del otro chico, Emanuel. “El crimen estaba comprobado, pero un muerto que resultaba estar vivo era un crimen menos y una sombra de duda sobre toda la investigación” (162). Sospechosamente, una chica embarazada y adicta a la pasta visita a la fiscal para informarle que el chico Emanuel salió del agua, volvió a la villa y se metió en una de las casas de la parte de atrás de la vías de ferrocarril del sur de la ciudad. La fiscal no puede determinar si la confesión de la chica es verdadera o falsa y, de este modo, decide acudir personalmente a la villa para cerciorarse de lo que está sucediendo. En víspera, la fiscal intenta sin éxito contactar a su amigo Francisco, el párroco de la iglesia de la villa a quien conoce desde que ayudó a sus habitantes en un caso de denuncia contra una fábrica.

Menos de un año atrás, su investigación había ayudado a que un grupo de familias que vivía cerca de una curtiembre le ganara un juicio a la fábrica de cuero que echaba cromo y otros desechos tóxicos al agua. Había sido un extenso y complejo juicio penal por daños: los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienas. (159)

Ahora bien, el espíritu de objetividad que funda la razón desde que se inicia la época de la modernidad presupone la posibilidad de verificar todos los fenómenos asociados al acaecer del hombre. Para ello,

la crítica racional expulsa todo valor relacionado con la extrañeza, el desconcierto y la contradicción. Las fórmulas mágicas de la religión, en cambio, constituyen la expresión viviente de determinados procesos que se repiten activamente por medio del “culto”. Los procesos de la naturaleza son los que primero se separan y diferencian claramente entre sí para la conciencia del culto. En este territorio ético-espiritual, el ídolo ofrece el medio idóneo para adentrarse en el pensamiento colectivo de la sociedad. Para la conciencia del culto, la certidumbre en un “orden universal” no procede de la contemplación desprejuiciada de las formas claramente diferenciadas de *lo* real, sino que es “sentida” como una prolongación de un pasado *absoluto* que, en cuanto tal, no precisa de una ulterior explicación. El regreso al pasado se convierte en un *regressus in infinitum* (Cassirer, 1964). El culto es valorado en términos del momento presente, y en él el final es como el principio y el principio es como el final. De este modo, en el culto prevalece el tiempo absolutamente prehistórico, un tiempo por naturaleza indivisible, inmemorial e idéntico; una especie de eternidad.

La fiscal Marina Pinat acude a las inmediateces de la villa Moreno con cierto recelo, pero algo en la confesión de la chica embarazada le sugiere que puede ser cierta, “como en una pesadilla vívida”. Los contornos reconocibles de la ciudad de Buenos Aires se van disolviendo a medida que la fiscal se adentra en la avenida desolada. A propósito del riachuelo contaminado, la fiscal Pinat vislumbra por un momento la riqueza de sentido de semejante emplazamiento, pero lo reduce de inmediato a simple memoria personal porque el asedio latente e invisible de esta brecha entreabierto en la zona más peligrosa de la ciudad es algo que ella no puede explicar.

Hacía años, también, que se hablaba de limpiar el Riachuelo, ese brazo del Río de la Plata que se metía en la ciudad y luego se alejaba hacia el sur, elegido durante un siglo para arrojar desechos de todo tipo, pero, sobre todo, de vacas. Cada vez que se acercaba al Riachuelo, la fiscal recordaba las historias que contaba su padre, trabajador durante un tiempo muy corto de los frigoríficos orilleros: cómo tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre

que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. «El agua se ponía roja», decía. «A la gente le daba miedo». (164)

El efecto específico del horror que confecciona Enriquez en “Bajo el agua negra” concierne sobre todo a las acciones de la fiscal Pinat en relación con la situación grotesca e impune del asesinato de los dos chicos. A pesar de que su amigo el párroco Francisco no atiende al teléfono, Pinat decide internarse sola en la villa tan muerta como el riachuelo infecto. Adicionalmente, el efecto terrorífico está condicionado por la circunstancia de contaminación del riachuelo que comprende las acciones de todos los habitantes de la ciudad de Buenos Aires. Esta situación de índole dramática produce alteraciones catastróficas en las relaciones entre el hombre y su entorno, tal es el caso de las mutaciones de los niños de la villa. Retrospectivamente, resulta significativo el hecho de que la mayoría de los habitantes presenten devoción a cultos afrobrasileños o a santos personales como San Jorge y San Expedito, razón por la cual el párroco Francisco renuncia a cualquier intento de evangelización. El incidente de los dos chicos ahogados que investiga la fiscal Marina desencadena una violación momentánea de las leyes acerca de cómo funcionan las fuerzas de la naturaleza incrustadas inconscientemente en el espectro social.

La villa, cualquier villa, incluso ésta, a la que apenas se le atrevían los asistentes sociales más idealistas –o más ingenuos–, esta villa abandonada por el Estado y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse, incluso este lugar peligroso y evitado, tenía muchos y agradables sonidos. Siempre era así. Las diferentes músicas confundidas: la lenta y sensual cumbia villera, esa mezcla chillona de reggae con ritmo caribeño; la siempre presente cumbia santafesina, con sus letras románticas y a veces violentas; las motos con los caños de escape cortados para que produjeran ruidos al arrancar; la gente que venía y compraba y caminaba y hablaba. Las infaltables parrillas con sus chorizos, anticuchos, pollos a las brasas. Las villas hormigueaban de gente, de chicos corriendo, de jóvenes con sus gorritas que tomaban cerveza, de perros. (166-167)

El asesinato de Yamil y Emanuel pone en una relación destructiva las desgracias de la comunidad con los infortunios de las familias de

los chicos. Contra la proscripción, la mendicidad y el abandono generalizado, las subsiguientes alteraciones mágicas –fundamentalmente sociales– son el resultado de un afán por recuperar del olvido antiguas tradiciones paganas. El poder contaminante del culto pagano sugiere a la comunidad que la muerte que acaece antes de que el ciclo normal de la vida se cumpla se debe a la obra de algún espíritu maligno, fuente potencial de peligro y devastación. El culto de la procesión de muertos sucede como una compensación o tributación exigida por una fuerza sobrenatural que reside bajo el agua negra y que resguarda a los habitantes de la villa. El ídolo totémico de la cabeza de vaca y las inscripciones ininteligibles en las paredes de la parroquia aparecen como expresión de los contenidos heterogéneos de las creencias populares, dotadas de una corporeidad, una visibilidad y una sonoridad sometidas a un proceso de santificación. En su eficacia sensible, lo “absoluto” se manifiesta visiblemente como insistencia de que, a falta de compensación, las potencias *ctónicas* de la naturaleza amenazan la substancia material de la sociedad.

Entre la gente, que iba silenciosa, el único sonido eran los tambores. Intentó acercarse al ídolo, estiró el cuello, pero la cama estaba muy alta, inexplicablemente alta. Una mujer la empujó cuando intentó llegar demasiado cerca y Marina la reconoció: era la madre de Emanuel. Trató de retenerla pero la mujer murmuró algo sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa, y se sacó de encima a Marina de un cabezazo justo cuando los procesantes empezaron a gritar «yo, yo, yo» y lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que se caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (173-174)

Conclusión

La pretendida autonomía de la razón tiene como constante limitación la categoría abstracta y eminentemente intelectual de *lo* real, mientras que la esfera de lo *sagrado* acontece gracias a la irrupción de lo desconocido e inaudito. La no explicación de ciertos fenómenos incita a la mente a construir unos horizontes capaces de contener, asimilar y compensar lo innominado. Así, partir de la presuposición de que aquello que no se puede describir o anticipar carece de importancia, representa una pérdida en el campo de la expresión verbal. Lo que atrae y cautiva no descansa en el concepto de certeza permanente como negación de las oposiciones, como disolución de la diversidad o como forma “pura” del pensamiento. Aunque en todas las formas del culto *lo* sagrado es representado explícitamente en las distintas figuras e imágenes ideadas por la “fantasía”, las relaciones del hombre respecto de las fuerzas que adora y diviniza se expresan de manera directa en su “fe”, en su “querer” y en su “actuar”. Esto quiere decir que la auténtica significación de *lo* sagrado no se encuentra tanto en esta o aquella entidad o acontecimiento físico inexplicables, sino en la “conducta” activa del hombre en relación con lo desconocido. Sólo por medio del culto la conciencia del hombre, es decir, la conciencia de la separación del “yo” (*moi*) respecto de *lo* absoluto, alcanza una reconciliación inadmisibles para la razón. Al “cercenar” la cabeza en detrimento del cuerpo, la razón establece una distinción equívoca entre lo “interior” y lo “exterior”: motivo fundamental de toda tendencia hacia la progresiva “internalización” del mundo espiritual. En este sentido, la concepción y el posterior desarrollo a partir de la modernidad de la “subjetividad” religiosa pueden entenderse como la mutilación de la parte más esencial del culto, a saber, la exterioridad de lo corporal. En contraposición, las formas simbólicas de aproximación a la realidad propiamente humana suelen ser uno de los dispositivos de trastocamiento más efectivos, en virtud de que el símbolo es capaz de admitir modificaciones que, lejos de representar mutilaciones de sentido, enriquecen la corriente de representaciones que el hombre se hace sobre sí y su situación en el mundo.

Las formas simbólicas surgen en el momento en que la razón pierde el piso seguro de sus explicaciones y, de manera súbita, la aprehensión sensible de la Realidad desborda significados aparentemente contradictorios, pero cargados de una potencialidad expresiva que se percibe como un sentimiento positivo de participación en *lo* absoluto, y como supresión de la discordancia entre la conciencia y la corporalidad. Si la operación quirúrgica de separación que se efectuó durante el iluminismo tendió a la supresión de las fuerzas corporales “incivilizadas”, la admisión en el ámbito de la fantasía de lo terrorífico vuelve a situar en el hombre una heterogeneidad de sensaciones y de sentimientos cuya formulación, individual o social, modifica el campo de valoración del sufrimiento. Como consecuencia de un extravío personal o colectivo, el sufrimiento aparece dotado de sentido en la medida en que sus causas dejan de ser ignoradas. Sea cual fuere su naturaleza –cósmica, histórica, psicológica, etcétera–, todos los sufrimientos humanos adquieren un sentido y una función determinados en el momento en que se halla su justificación en el ámbito de *lo* sagrado. Por consiguiente, el terrible miedo al sufrimiento humano puede ser soportado cuando en su explicación entran en juego sortilegios, demonios o maldiciones cuya economía sólo es imputable a la voluntad divina. En última instancia, la valoración del sufrimiento en relación con la *historia* de una comunidad adquiere una dimensión sagrada si se hace intervenir en ella la redención o salvación *in illo tempore*. Hasta en sus mínimos detalles (fisiológicos, sociológicos, políticos, económicos y culturales), la victoria sobre las fuerzas del caos se produce regularmente con cada cambio de ciclo, con cada *cambio de orientación*.

Difícilmente la narrativa neogótica latinoamericana puede ofrecer un reino de equidad cultural y de rectificación de las injusticias sufridas a manos de todos los determinismos. Equívocas patologías naturalizadas e inciertas prácticas terapéuticas o farmacológicas son el efecto directo de una racionalidad que merma la vida y la auténtica alegría de la potencialidad existencial. Supuestamente, esta nueva racionalidad posmoderna aspira a una humanidad regenerada y purificada de todos los detritos del pasado. Los conceptos de vida humana, de *laissez faire*

y de Estado de bienestar, transformados por esta racionalidad positivadora en una especie de fetiche por la sanidad, la higiene, la felicidad, la comodidad, el consumo, el placer y el amor a uno mismo, sirven sobre todo para generar el máximo de beneficios para farmacéuticas, laboratorios, hospitales y retiros de sanación espiritual posmodernos. En cambio, el cuerpo, último remanente visceral de las sucesivas operaciones cercenadoras de la racionalidad iluminista, continúa siendo objeto de la negación de la materialidad de la carne, en beneficio de la inmaterialidad del reino de la redención espiritual.

Lejos de las fabulaciones de la trascendentalidad del mundo espiritual, la narrativa neogótica que practica Mariana Enriquez explora una solución ética en el límite de la racionalidad misma. Quiero con esto decir que Enriquez no ofrece la salida fácil de las vidas de santos, de las melancólicas y embriagantes visiones de una supuesta vida ultraterrena cualitativamente superior a la vida humana, del amor al prójimo como medio de alcanzar el amor de Dios. Tampoco ofrece la repulsa directa: la reclamación o el grito exasperado de una prédica política en busca de una reivindicación o una retribución imposible. La experiencia de lo absoluto que recorre las páginas de *Las cosas que perdimos en el fuego* actúa como una solución de repliegue a la lógica de la renuncia de los placeres de la carne en favor del protestantismo sacrificial del trabajo, y de la consecución de un Estado de bienestar que tiene toda la apariencia de una cinta de Moebius. En este sentido, la modalidad neogótica de Enriquez no se contenta con exhibir la brutalidad natural frente a la artificialidad cultural; el dominio de los desórdenes frente a la cortesía; o la soberanía del capricho y la insubordinación del sujeto frente a los principios y valores de la conocida opción ética que sirve como base para la legitimación de la servidumbre voluntaria.

Finalmente, la experiencia de lo absoluto que articula Mariana Enriquez supone una vuelta de tuerca a la tranquilidad metafísica del ser como único medio para desarrollar una solución ética digna de ser tomada en cuenta. Las entidades fantasmagóricas y los efectos macabros que estas suscitan no constituyen sin más un recurso estilístico para generar la máxima expectación posible. No son tampoco la

mera codificación simbólica de un cruento orden político falocéntrico, sexista, racista o clasista. En síntesis, el efecto compensatorio de las posibilidades de la mirada neogótica que desarrolla Enriquez se opone, al menos en el campo de lo estético, al triunfo de la patología aséptica que reniega de la realidad, de la historia, del sufrimiento humano, del deseo y del placer. Como cambio de orientación estética y como signo de incorrección política, la transgresión de la narrativa neogótica de Mariana Enriquez desenmascara, apropiándose para ello de la parafernalia conceptual de lo religioso, la moralización de los principios de definición de las revoluciones, la dinámica lúdica y autista de la autoexplotación neoliberal, la supresión agresiva del sufrimiento y de la enfermedad, el avance de las técnicas de coerción de los nuevos cánones de la farmacopea, en suma, la desmaterialización de lo real y la incapacidad del sujeto para vivir en paz en una civilización que mutila sus miembros con ayuda de la operación meticulosa de los medios de reproducción oficial de la racionalidad positivadora.

Bibliografía

- Amicola, J. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Bude, H. (2017). *La sociedad del miedo*. Barcelona: Herder.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carnero, G. (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formassimbólicas II. El pensamiento mítico*. [*Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil, Das Mythische Denken*, 1964]. Traducción de Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno [Le Mythe de l'éternel retour, 1949]*. Traducción de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial.

- Enriquez, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Nueva York: Vintage Español / Penguin Random House LLC.
- Ferreras, J. I. (1973). «La novela de terror». Capítulo IX de *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus.
- Lewis, M. G. (2003). *El Monje*. [*The Monk*, 1796]. Traducción de V. Molina Foix. Madrid: Cátedra.
- Lovecraft, H. Ph. (1984). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Popper, K. R. (1983). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Radcliffe, A. (2003). *Los misterios de Udolfo*. [*The Mysteries of Udolpho*, 1794]. Traducción de C. J. Costas Solano. Madrid: Valdemar.
- Ramos Gómez, M. T. (1988). *Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Ricoeur, P. (1970). *Freud: una interpretación de la cultura*. Traducción de Armando Suárez. México: Siglo XXI Editores.
- Tafalla, J. (2015). La guillotina, el invento infernal de la Revolución. En *Historia, National Geographic* [en línea]. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/guillotina-invento-infernal-revolucion_8737
- Walpole, H. (1982). *El castillo de Otranto*. [*The Castle of Otranto*, 1764]. Traducción de M. Praz. Barcelona: Bruguera.

Neogótico y posmodernismo literario en la reconfiguración del vampirismo en *Malasangre* de Michelle Rocha

Pamela Lazcano

I

A lo largo de la historia literaria se observa la manifestación de fenómenos y conceptos que exigen ser estudiados de manera pertinente. La diégesis de estos hechos y la *evolución* de un orden literario desarrollan, singularmente, una serie de elementos sujetos a las perspectivas de una época-sistema, que no siempre son admisibles en otros momentos (Tinianov, 1995). Con ello, no sólo se ponen en juego las valoraciones anteriores sobre el lenguaje, los artificios, los prejuicios y las expectativas, sino que se emplean nuevos procedimientos o principios constructivos que *resignifican* la escritura. En contraste, la *tradición* es un término que acota la consagración y la continuidad de elementos, formas, temas, etcétera, en determinadas series o movimientos literarios; no obstante, la susceptibilidad de la tradición puede tornarse en un factor constructivo indisoluble que conlleva a la involución de la literatura. Sea cual fuere el acontecimiento, persistirá la necesidad de aludir a un carácter artístico de las expresiones literarias, pues, se exige una postura crítica para hacer comprensible la trascendencia de cada una de las manifestaciones.

Frente al carácter revolucionario o dinámico del orden literario, *reescribir* un género, un tema o un motivo, a través del tiempo, considera la

introducción de nuevos elementos y valores que dan paso a interpretaciones distintas, a lectores potenciales y a críticas asequibles; de lo contrario, no tiene sentido alguno retornar a los contenidos. En las últimas décadas, este campo ha sido un terreno fértil, un movimiento imparable y una actividad imprescindible para las autoras latinoamericanas, quienes han tenido el privilegio de reflexionar sobre las modalidades de la escritura y sugerido, en gran medida, una conciliación entre la producción de un texto y su recepción.

En consideración a las premisas anteriores, durante los últimos veinte años se ha manifestado la propuesta de una “escuela” *neogótica*, cuya representación *gótica romántica* de los siglos XVIII y XIX expresa una rebelión de la escritura conjuntando la apropiación de los desafíos culturales, sociales y políticos en una nueva época. Al respecto, *Malasangre* (2020) de la venezolana Michelle Rocha Rodríguez es una obra inmersa en este fenómeno. Dicho título, en principio, se distingue por el procedimiento singular de la reconfiguración del *vampirismo* en la narrativa que, a pesar de no ser el único, está en la mira del *posmodernismo literario latinoamericano* en el que se corresponde una serie de críticas en torno a un ejercicio de reescritura legítimo. Inexorablemente, ciertas técnicas del proceso creativo y las nociones de paratextualidad convergen en un nuevo imaginario de lo femenino representado y escrito por las mujeres. De esta naturaleza, la simbiosis lingüística-simbólica-contextual ha devenido en una narrativa que problematiza, replantea y remitifica los imaginarios artísticos, sociales y culturales de un territorio.

II

De acuerdo con Míriam López (2010) y Beatriz González (2007), hacia las últimas décadas del siglo XVIII, a contracorriente de un periodo de empirismo, surgió en Europa el *romanticismo literario*, un género que se encargó de reclamar el lugar de las sensaciones, el valor de la subjetividad y la posibilidad que tiene el hombre para formarse como sujeto a partir de sus propias experiencias. Con esta nueva perspectiva, los valores estéticos ratificaron a la imaginación, a las pasiones y a las

reflexiones personales como elementos imprescindibles para gestar espacios de libertad y creación.

Procedente del romanticismo, la *novela gótica* se perfiló como el subgénero que se encargó de transgredir en mayor medida a la tradición racionalista, inclinándose por el carácter *fantástico*, donde la ficción acogió lo *sobrenatural*, desestabilizando los límites de la realidad. En este horizonte, los fantasmas, los monstruos, los vampiros y demás criaturas demoníacas se dieron cita en las obras, aunados al enfrentamiento de los miedos o terrores humanos desarrollados en espacios lúgubres y sombríos, creando una atmósfera donde las historias jugaban con la percepción de los personajes y las leyes de la naturaleza, a través de fenómenos paranormales retomados del folclore: milagros, maldiciones, testimonios, hechizos, adivinación, esoterismo, entre otros.

Frente a un despliegue de ciertos procedimientos y motivos de la narrativa gótica, su *actualización* pone en manifiesto la necesidad de traer a cuenta los nuevos territorios de publicación y producción en respuesta a la perspectiva cultural que plantea, pues la pertinencia reside en la intervención de sucesos *extraliterarios* para la construcción del tema detonador: *el vampirismo latinoamericano*. A partir del precepto anterior, es importante considerar que, en estas dos primeras décadas del siglo XXI, las mujeres y la literatura –herederas de una tradición realista y autoficcional instaurada en el siglo pasado– han dado rienda suelta a un replanteamiento sobre la escritura y la representación de sí mismas como personajes y autoras, procurando contrarrestar la elaboración de dichas nociones por hombres.

Consecuentemente, se ha manifestado una reconfiguración propia de la mujer y lo femenino, evidenciando las problemáticas sociales, económicas, políticas, educativas, de género y culturales que enfrentan las mujeres. En este punto, el *retorno* a lo fantástico y a la temática gótica propició un espacio para la literatura escrita por mujeres donde encontramos a Mariana Enriquez, Mónica Ojeda, Samanta Schweblin, Michelle Rocha, María Fernanda Ampuero, Silvia Moreno-García, Rita Indiana, Jennifer Thorndike y Liliana Colanzi, por mencionar a algunas, cuyas obras están impregnadas de distopías.

Abiertamente, *Malasangre* se incorpora a este movimiento en el que Michelle Rocha emula a la narrativa gótica con la historia de Diana, una mujer hematófaga quien nos comparte, a la distancia, cada suceso que vivió cuando era una adolescente. Como hija única del matrimonio arribista conformado por Evaristo Gutiérrez –un prestamista– y Cecilia Martínez, la protagonista se descubre vampira en un contexto venezolano regido por la dictadura política del general Juan Vicente Gómez, al tiempo que permea una estructura social, religiosa y cultural donde el sistema patriarcal enmarca su condición subyugada como mujer, hacia 1921.

III

La posibilidad de reflexionar en torno a la naturaleza de la literatura da paso a la observación histórica sobre la idea de *polisistema* o a la red de textos que se va configurando con cada obra que surge, al tiempo permite la realización de estudios literarios, críticos y teóricos que favorecen el reconocimiento de los modelos estéticos. Con ello, la teorización sobre los paradigmas ofrece una perspectiva consciente de la continuación, el cambio o la crisis de los fenómenos literarios. Al respecto, hacia la detección de la condición *posmoderna* en la literatura, autores como Jean-François Lyotard (1993) y Fredric Jameson (1996) reconocieron una puesta en *crisis* de los grandes relatos de la modernidad¹ en las últimas décadas; esta situación deriva del cambio en los paradigmas estéticos, en sintonía con las nuevas condiciones políticas, sociales, culturales y artísticas, en las que no se manifiesta una ruptura radical, sino que hay un interés por hacer una *reconstrucción crítica* de la tradición.

Sea un movimiento, un género o un tema, cada digresión o cambio en el texto literario siempre reformará significativamente las prácticas y estilos anteriores. Concretamente, los procedimientos expresados en una obra en particular delimitan las características y los valores que la

¹ Entendidos como aquellos discursos ya consagrados en la tradición: clasicismo, romanticismo, realismo y modernismo.

innovan. En alusión a la temática, específicamente, la enunciación de los motivos que construyen a una narración precisará el valor simbólico que enmarca a los personajes, las acciones, el tiempo, el espacio y los motivos. En este punto es conveniente recordar, también, a Gérard Genette con su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), pues, al acotar la relación y transformación de un texto A (*hipotexto* o *suscriptio superior*) con un texto B (*hipertexto* o *suscriptio inferior*), el orden literario frente al pasado, el presente y el futuro busca resignificar a la escritura en sintonía con una representación que comulgue con el momento histórico en el que se encuentra.

Ante la coexistencia de un primer modelo (texto A) y sus derivados (texto B), es importante comprender que los textos literarios de origen fungen como bases temáticas y estructurales con significación, que emergen en un momento específico. Asimismo, dentro del polisistema literario y un acercamiento diacrónico y sincrónico a su misma historia, se puede observar que las nuevas manifestaciones expresan puntos de encuentro con las obras que les preceden, en tanto que no sólo hay una idea de mera influencia, sino un reconocimiento de transformación que responde a un carácter dinámico aunado a la visión del mundo, al enriquecimiento e innovación de una perspectiva, a la confrontación y a la crítica de lo que ya se mencionó y la forma en que se ha dicho. Concretamente, las relaciones literarias que se establecen devienen en un enfoque dialógico, al tiempo que se da cuenta de un sistema literario en construcción constante y permanente, pero que también está en crisis por la necesidad de llenar los puntos de inflexión o vacíos surgidos de la necesidad por renovar la vigencia de un canon para crear los propios.

Hacia la finca de un *neogótico* que mantiene diálogo con los postulados del *posmodernismo literario*, resulta imprescindible acotar que en el ejercicio de análisis sobre *Malasangre* se partirá del significado que encierra el prefijo *neo-*, pues, en aras de ofrecer una nueva mirada al *vampirismo*, la reescritura de la temática y el modelo crea tensión entre el pasado y el presente, al reproducir, negar y modificar un prototexto de siglos atrás. Se refiere, en este sentido, a un acercamiento etimológico donde el prefijo *neo-* alude al término “nuevo” (Mateos, 1985: 254),

mientras que *post-* o *pos-*, a “después, detrás” (Mateos, 1985: 344); por tanto, dentro de las vertientes literarias contemporáneas como la *posmodernidad*, se identifica una nueva mirada sobre tradición, modelo, tema, estructura, escuela o movimiento. Consecuentemente, lo *neogótico* vuelve al modelo romántico para revitalizarlo, releerlo, reescribirlo y remitificarlo, bajo la perspectiva de un contexto latinoamericano en el siglo XXI.

Al afianzar las vertientes de un nuevo esquema literario, es posible distinguir que permea una serie de características que convergen en el neogótico posmoderno; Linda Hutcheon (2004), Jean-Francois Lyotard (1993) y Fredric Jameson (1996), teóricos del posmodernismo, han develado que los textos literarios de este nuevo paradigma, sin importar el género al que pertenecen, se han mostrado:

1. metaficcionales o reflexivos de su naturaleza lingüística, estructural y tópica;
2. son nuevos discursos de legitimación y auténticos;
3. están ligados a la sociedad de consumo, de los medios, de la información, de la política... para no acatar las leyes clásicas del capitalismo;
4. hacen una reconstrucción crítica de la tradición;
5. rompen y critican el dominio de las estructuras hegemónicas en la cultura occidental y la universalidad política, económica, social, educativa, cultural;
6. reconocen la diferencia, la otredad y los discursos locales;
7. regresan al pasado para mirarlo de forma crítica y dialogar con él;
8. permea la recuperación de la memoria;
9. la intertextualidad, la ironía, lo fantástico, la parodia y la resublimación son mecanismos que reconstruyen el discurso; también se incluyen sustratos teóricos;
10. se retoman estructuras de la *paraliteratura* (subliteratura) para reescribirla o transgredirla, bajo la perspectiva o las técnicas de la ironía y la parodia.

11. los modelos literarios tradicionales se deshacen, descomponen y reconstruyen;
12. el discurso es consciente de un pasado histórico, social y artístico para hacer revalorizaciones.

A partir de las nociones de la *posmodernidad*, pensar en la formación de un marco vigente como lo es el *neogótico* de *Malasangre* da pauta a un proceso de reconfiguración artística e ideológica. En este punto, no resta más que propiciar un análisis y un diálogo crítico que visibilice los nuevos rumbos de la literatura, donde el ejercicio de la intertextualidad está cimentando la creación de nuevos textos en América Latina.

IV

Al señalar a un humano que muere y que vuelve de dicha estadía para convertirse en un muerto viviente e inmortal, el imaginario mítico del vampiro alude a un ser que chupa o bebe la sangre de sus víctimas, un líquido que se vincula simbólicamente con el alma y que es una de las principales fuentes de poder para estas criaturas, pues, en términos de Álgar González (2003), beber la sangre de otro implica alimentarse de su espíritu y adquirir su energía, al tiempo que se procura la vida eterna. Si bien, aunque la anotación previa corresponde a un rasgo inherente a este ser, la literaturización señala múltiples formas para que un hombre o una mujer pueda convertirse en un cadáver activo y hematófago. El registro de la tradición oral y escrita menciona que la forma más conocida es a través de la mordida que un vampiro le da a un humano; sin embargo, es posible nacer con esta condición al heredarla, ser convertido a través de rituales, o bien, ser víctima de una plaga provocada por un vampiro.

Frente a dichas particularidades, el vampiro y sus características han sido representados a lo largo de la historia según la cultura donde se desarrollan. Su enlace con el líquido vital mantiene estrecha relación con el contexto social, político y económico en el cual surgen para su reconocimiento y actualización. Como tal, durante el siglo XX y las primeras

décadas del XXI, las narrativas literarias y cinematográficas han tomado un papel relevante para la configuración del vampiro, creando imágenes y situaciones hasta cierto punto gastadas y predecibles para el receptor.

Con una larga tradición de íconos, pero también de estereotipos, el estudio y análisis de un neogótico en la posmodernidad que refiere a *Malasangre* advierte, en primera instancia, la territorialidad de la historia: Diana Gutiérrez es una adolescente hematófaga que reside en Caracas, Venezuela. De dicha geografía, la diégesis responde a un mecanismo que ubica, transforma y adapta al vampirismo a un espacio y contexto específico donde la *trasculturización* del gótico está en función de un imaginario latinoamericano, es decir, que el constructo del vampiro que se desarrolla se empapa de la noción de *localidad*.

Bajo esta tesis, la develación del *topos* se vuelve un denominador que permite observar las condiciones que constituyen la obra. En esta línea, Caracas, en 1921, es el escenario donde Diana desafía y enfrenta los roles que su condición de mujer le asigna socialmente, pues, tras cumplir los 14 años y descubrir la personalidad hematófaga que heredó de su padre, Evaristo Gutiérrez; las únicas posibilidades que posee son formarse como una esposa o una religiosa, pero estas se aminoran cuando toma conciencia de su carácter independiente, culto, crítico y libre. No obstante, paralelo a la identificación de su personalidad, cuando la protagonista se da cuenta de que su *enfermedad* –término que emplea la madre de Diana para referir a su salvedad–, su matrimonio arreglado por conveniencia, la manipulación de sus padres, la agresión por parte de su prometido, el forcejeo para obligarla a tomar los hábitos religiosos y la violación de la que es víctima, por negocio entre su padre y el dictador militar Juan Vicente Gómez, se tornan motivos suficientes para replantear su existencia y su supuesto quehacer como mujer, desembocando en las únicas opciones que tenía para la época: prescindir de su familia, de Caracas, de su historia y de su nombre para renacer y aceptarse como un *monstruo*. Es un enunciado muy largo que se vuelve confuso.

Aunado al argumento que nos ofrece la pluma de Michelle Rocha, el seguimiento temático permite abordar al menos tres correlatos que

convergen: el primero de ellos alude a la construcción de un imaginario femenino frente a las condiciones sociales y culturales; el segundo, a la crítica histórica sobre las estructuras hegemónicas; y, en tercer lugar, el desarrollo del neogótico en la posmodernidad, cuya lectura se corresponde a un vampirismo *tropicalizado*, adjetivo que acuña Gabriel Eljaiek-Rodríguez en *Selva de fantasmas* (2017) para referir específicamente a la disposición espacial que tienen las historias de vampiros y el vampirismo en los países y ciudades que se encuentran entre el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, en el continente americano. En este sentido, *Malasangre* y el vampirismo venezolano tienen su correspondencia en la caracterización del tema, los personajes y las situaciones para ganar familiaridad, reconocimiento y verosimilitud. A este proceso de transculturización o adaptación se suma, finalmente, la conciencia de que el vampiro es una construcción que no tiene un origen local y que se ha desarrollado afanosamente en el cine, durante los últimos 100 años.

V

Con la voz de una narradora en primera persona, la historia de Diana Gutiérrez es reconstruida por ella misma, a través de una constante analepsis. Sujeta a una cosmovisión que corresponde a las primeras décadas del siglo XX en Venezuela, la configuración inicial de la protagonista está sometida a la división del mundo en los roles de lo femenino y lo masculino en el que predomina un solo sexo, el hombre, y donde se plantea la condición subyugada de la mujer frente a un control patriarcal que dicta las normas para su desarrollo y la idea de feminidad. En sintonía con el contexto intra y extradiegético, las mujeres de la novela de Michelle Rocha son regidas por un sistema de valores y creencias que concretan un imaginario materializado en Cecilia Martínez, la madre de Diana, quien encuadra las premisas católicas y maritales que se relegan a una mujer. A la par, sumisa, servicial y silenciosa, Teresa es la criada y la única figura con apego maternal que propició la cercanía entre ella y Diana, cuando la protagonista estaba bajo sus cuidados.

A este respecto, la insostenible posibilidad de continuar con el patrón de comportamiento y quehacer de su madre y la criada, la identidad de Diana rechaza el imaginario femenino tradicional, pues los gustos, intereses y aspiraciones del personaje guían a una personalidad culta, con un pensamiento crítico desde los primeros capítulos pues se retrata como una joven lectora que proyecta estudios en el Magisterio, dejando a un lado la noción del matrimonio. Dichos rasgos, que por sí solos van a contracorriente de las expectativas que se imponían a una mujer, muestran una ruptura consciente respecto a la construcción del *deber ser*, en el que subyacen las *falsas aspiraciones* impuestas:

Nada servía: ni un matrimonio con Dios ni uno con un hombre. En el fondo, le temía al matrimonio. La autoridad masculina en cualquiera de esas manifestaciones me causaba recelo. Sabía que era mi opinión contra el mundo, pero aun así. El poder de los hombres estaba protegido por la tradición, la ley y la religión [...] Como mi madre, tampoco yo sentía las necesidades de procrear y perdurar que combina la maternidad. No solo no me gustaban los niños; la misma idea de la maternidad me generaba rechazo. Con el descubrimiento de mi hematofagia, las circunstancias ya habían tomado la decisión por mí. (Rocha, 2020: 49)

Al señalar un carácter *monstruoso*, o bien, escandaloso e indignante para el contexto, la insólita mordida que Diana propició a Héctor Sanabria –el amigo de su madre–, no sólo visibilizó el rasgo siniestro del vampirismo para el que debía saciar la necesidad de sangre, que se extendió a la sexualidad, a la libertad y a la independencia que habían sido reprimidos y controlados por sus padres, las instituciones y la sociedad; también se encargó de esbozar el concepto de *perversidad* y *malasangre* que confluye en la condición hematófaga y rebelde:

—¿Qué pasará cuando tu esposo sepa que eres *malasangre*? —me dijo, poniendo énfasis en cada sílaba de la palabra.

Como yo no conocía el adjetivo, mi madre lo definió con palabras alarman-tes: «mala», «torcida», «aviesa». También «mal inclinada» y «fuera de regla». (Rocha, 2020: 55)

En sintonía con Ricardo Chávez (1998) y Verónica Hernández (2001), la noción *perversa* que se atribuye a un personaje femenino se gesta en la evocación de una *mujer fatal* (*femme fatale*) en quien prolifera la ambición, la sexualidad y el erotismo, pero con un desenlace poco alentador por no responder a los paradigmas establecidos que se dictan en una época. Sin reserva, la cosmovisión occidental sobre las mujeres *sanas* y *decentes* las ha consignado a la maternidad o a la beatificación, por su parte, todo comportamiento que escapa a *lo normal* o convencional, tiene la esencia malévola, siniestra, perversa o demoniaca que corrompe a un individuo y debe ser castigado, en el caso de las mujeres; en consecuencia, la estructura misógina dominante, que hasta el siglo XIX sólo tuvo grietas, comenzó a quebrantarse con la modificación de los imaginarios femeninos y masculinos. Al punto, las mujeres y los monstruos, como las vampiras, sobrepasaron los límites del régimen para expandir su sexualidad, definir su independencia económica y adquirir la libertad de tomar decisiones en cualquier materia, lo que dio paso a otra tipología de lo femenino. No obstante, el precio de esta autonomía les asignó el atributo de *bestialidad*, término entendido como una actitud irracional o contraria a lo establecido.

A tal efecto, no es casual la premisa bovarista de Gustave Flaubert que juega como intertexto a través de la reiteración sobre el arquetipo de una mujer transgresora a las convenciones morales y patriarcales que se pretenden estigmatizar en Diana. Sin lugar a dudas, la conjetura de un concepto que trae consigo la *mujer fatal* resalta la tipología de un personaje-tema basado en un perfil narrativo que, según Luz Aurora Pimentel (1993), va cargando un contenido ideológico y semántico. No obstante, la nueva confección que se realiza en la protagonista observa en sí la memoria intertextual, pero que no está completamente determinada por dichas características. Diana, aunque se enfrenta a una serie de trabas para constituir y defender su individualidad, no tiene un castigo cuyo desenlace sea la muerte, puesto que ya es un cadáver activo.

Ligado a un carácter fantástico, Rosalba Campra (2001) apunta que el vampirismo es uno de los temas que quebrantan fronteras, en este caso, la que existe entre la vida y la muerte. Dicha afirmación entra en

sintonía con Ana María Barrenechea (1972) para designar que en los textos fantásticos coexisten dos o más mundos en los que el orden considerado natural puede ser transgredido por otro en su tiempo, espacio, personajes... por consiguiente, el *choque* que se produce entre ellos es irreconciliable en tanto que el mundo paralelo al natural, amenaza con destruir o superponerse a este último. De esta suerte, bien se dice que las construcciones fantásticas no pueden ser alentadoras para la trama ni para el lector.

Bajo el mecanismo de lo fantástico, *Malasangre* identifica dos órdenes. En el primero es explícita la realidad que enfrenta Diana a través de la superflua búsqueda de un matrimonio económicamente atractivo para sus padres y la indiferencia afectiva por parte de los mismos. Seguidamente, el otro estatus se fundamenta en el *extrañamiento*, pues, tras la primera mordida de la protagonista, la segunda es para Miguel Carraz, el prometido fallido y supuesta víctima, quien intenta abusar sexualmente de su futura esposa, amenazando con develar la condición de Diana, a menos de otorgarle una compensación rentable. No obstante, al ser este el temor más grande para Evaristo y Cecilia, destaca la minimización de la violencia sexual hacia su hija. Simultáneamente, la hematofagia de Diana evoluciona a un vampirismo con el que responde a cada agresor, a la represión y a las sanciones de quienes la rodean:

No es lo mismo ser una hematófaga que una vampira: en la primera existe una necesidad nutricia; en la segunda, una compulsión erotiza la sangre [...] Se puede nacer con la condición de hematófaga y sentirse seducida por la sangre, pero el vampirismo es un producto del placer sexual. Un deseo de energía sobre otra. En ese momento la obsesión de mi madre por controlarme cobró sentido, aunque aún no llegaba a *comprenderla*. (Rocha, 2020: 115)

Frente a los ejes de lectura, hasta este punto, la *historización* del papel de la mujer pone en manifiesto la dialéctica entre el pensamiento y el primer orden del universo en *Malasangre*, a partir del imaginario que se ha encargado de formar estereotipos sobre los roles que debe asumir una mujer. Asimismo, el posicionamiento injusto y desequilibrado entre

los sexos apunta nuevamente la razón de dominio que ha persistido en la relación del objeto (mujer) y sujeto (hombre), mejor conocida como *orden patriarcal*.² Dicha *objetualización*, además de relegar el cuerpo de una mujer como propiedad de los hombres, incide en la legislación del lenguaje con el que se proporcionan las primeras normas o leyes que se dictan a una mujer.

No puede pasar inadvertido, en esta línea, que Diana está en la transición física y cultural de la adolescencia a la adultez, motivo que, en conjunto con la crisis afectiva y económica familiar, más la fascinación por su incursión en los eventos sociales de Caracas, enuncia las falsas imágenes que fundan una vida –y una sociedad– basada en la autodestrucción de la mujer por sus implicaciones despectivas. Continuamente, el grado de dependencia al que se ha orillado a Diana ha alcanzado sus implicaciones de pobreza en el poder y la capacidad de actuar por sí misma.

VI

Motivada por el acto creativo, la escritora se sirve de la palabra para *evocar* las cosas y para ello utiliza un orden particular: *cómo lo dice* y *con qué lo dice*. De esta naturaleza, la función poética del lenguaje hace manifiesto no sólo un aspecto estético que pretende *embellecer* la expresión, sino que, dentro del lenguaje literario, posibilita la *creación* de *símbolos*. Hecho que, de acuerdo con Vitorino Zecchetto (2002), otorga potencialidad al discurso en tanto que permite la *ampliación* y la *liberación* de significados que se encuentran vedados en el texto, mismos que se vuelven perceptibles al momento de la reflexión sobre la escritura literaria y su funcionamiento. No obstante, a esta labor se suma la relación que mantiene la obra literaria con el contexto social y cultural

² La terminología y fundamentos feministas de Aralia López y Liliana Mizrahi, en “Justificación teórica” y *La mujer transgresora* (1996), respectivamente, intervienen en la interpretación literaria y del mundo, buscando identificar el sistema que rige las relaciones entre hombres y mujeres, la diferencia entre los sexos y la forma en la que se construyen como personas. La pertinencia de sus tesis en los estudios literarios se ha encargado de enunciar un discurso histórico que legitima la resignificación de la mujer, criticando un sistema de creencias afianzado por el control masculino y ficcionalizado a través del arte.

para la concreción de una *semiosis* particular que caracteriza al signo y su significado.

Dentro del marco anterior, el ejercicio literario crítico posmoderno, alusivo a *Malasangre*, está fuertemente ligado al contexto de su publicación y a las marcas distintivas estructurales en el que destacan la voz narrativa, el tiempo, el espacio y los motivos. Abiertamente, esta condición observa un estado constante en el que la escritura guarda un vínculo estrecho con el quebrantamiento hacia las estructuras hegemónicas occidentales que residen en la política, la sociedad, la religión y la familia, cuya capacidad de dominio se extiende en extractos menores.

Tautológicamente, las marcas distintivas en la propuesta neogótica de Rocha permiten el desarrollo de un vampirismo que se proyecta en diversas esferas. En primera instancia, el argumento es expuesto por la voz de Diana y una focalización interna, así, la voz narrativa presenta los acontecimientos desde su propia visión más el aporte de otros personajes, cuando cede momentáneamente: “Sin marido, familia ni religión, no existía como mujer; renacía en ese momento como monstruo. Era una vampira de hecho y derecho: disfrutaba de la sangre con toda la lujuria del sexo. La perversidad fue la simple anulación de la vergüenza” (Rocha, 2020: 231-232).

De este primer elemento se puede observar que la narradora es una figura que evidencia el modo de construcción de cada hecho y motivos recurrentes en la novela. Uno de los correlatos principales consiste en la visibilización del orden patriarcal, cuya transgresión se presenta en el *proceso de transformación* de Diana. Posterior al control simbolizado en el bozal que le impone la madre para calmar sus instintos *animales* y el constante dictamen que otros ejercen sobre su persona, la *toma de consciencia* de la protagonista es motivada por la presencia y las confianzas que mantiene con Vito Modesto (un amigo de su familia), quien le devela cómo es el comportamiento real de cada personaje social y las posibles implicaciones en su vida, siempre que acate el mandato de las figuras paternas, maritales y religiosas:

—¿Tu vida, Diana? ¡Será la vida del marido pendejo que te toque! Dime: ¿qué mujer casada conoces que diga lo que quiere y que vaya a donde le plazca? Tenía razón. Si tomaba en cuenta los matrimonios que conocía, el destino de señora no era mejor que el de doncella ni que el de monja. Comencé a comprender algo: el punto de Modesto era el de la libertad individual. (Rocha, 2020: 178)

Dicho acompañamiento, que se torna significativo para la develación del carácter *deconstructivo* de Diana como personaje, hace explícito un proceso que le brinda aprendizaje, experiencia, educación y crecimiento para enfrentar la realidad con un valor radicado en la monstruosidad y la rebeldía de su naturaleza o su condición. No obstante, pese a la fortaleza de la protagonista, su sello no implica un crecimiento como en las obras con personajes que enfrentan retos y los superan con victorias; el caso de Diana dista de nudos actanciales alentadores, ya que pareciera que las desgracias que vivencia la llevarían a la muerte en un plano terrenal como a una *mujer fatal*.

Es aquí donde la cualidad *monstruosa* y *perversa* de vampira entra en juego para salvaguardar un poco de la integridad y la esencia, pues, desalentadoramente, a la suma de motivos simbólicos que controlan a Diana, son apenas los elementos previos que la llevan al mayor enfrentamiento y a la develación de su verdadera esencia: el abuso sexual que ejerce el dictador Juan Vicente Gómez sobre Diana, cuando su padre la embriaga y se la entrega a este a cambio de concesiones petroleras:

Él pensaba como un capitalista y yo no era su hija sino su propiedad. Sabía que la agresión de Miguel no le había quitado valor a mi cuerpo y cualquiera podría pagarlo como nuevo para usarlo con su crueldad particular, antes de que lo depreciaran la edad y los trabajos del convento. Si hubiera tenido alma, nunca me habría atrevido a hacerle esa pregunta, pero por culpa de él ahora solo era carne. (Rocha, 2020: 215)

Este hecho terrible, compuesto de tres secuencias narradas con una técnica cinematográfica, trae consigo los fundamentos del orden fantástico para elevar su significación: Diana, inocentemente, asistió a una función teatral de carácter exclusivo en la que es embriagada por su

padre y abandonada por su madre, para después ser dirigida a la habitación del general Juan Vicente Gómez; después, con la consciencia inmersa en los efectos del alcohol, Diana aún mantenía la fuerte esperanza de ser recuperada por su padre; finalmente, la violación hacia Diana, en el plano físico, se concretó en la agresión a su sexo, hecho que escaló a un plano metafísico cuando el *bastón* del dictador se clavó en su cuerpo como miembro y, luego, como estaca, en el cuerpo transfigurado de la vampira, quien se defendió con los colmillos para contrarrestar su vulnerabilidad de mujer:

La rabia fue un reflujo violento ahogándome. Por fin me salieron los colmillos y se revirtieron nuestros papeles. La mujer en esa cama había perdido su alma y era perversa, por eso podía hacer cualquier cosa. Lo mordí, pero no solo para defenderme, sino porque se lo merecía. Creo incluso que me excitaba mi superioridad sexual de mujer joven sobre él. Sobre el sabor amargo de su sangre se superpuso la conciencia de estar bebiéndome el líquido vital del engranaje del poder de la tiranía [...] En ese momento emergió la vampira dentro de mí, para agazaparse definitivamente en el lugar vacío dejado por mi alma. (Rocha, 2020: 190-191)

Posterior a una reconstrucción consciente de los hechos, la confrontación desatada por el forcejeo cuando estaban por llevarse a Diana al convento, previo al escape de sus padres al extranjero para evitar las represalias en torno a la muerte del general Juan Vicente Gómez en la noche del siniestro, la protagonista descubrió el carácter más inadmisibles del comportamiento humano frente a las palabras y actitudes de sus padres, Teresa y su confesor, el padre Ramiro, ya que, como los representantes de las figuras autoritarias, no sólo no la defendieron, sino que fueron ellos quienes se encargaron de ejercer la represión y condenar los tabúes sobre el cuerpo, el intelecto y las aspiraciones individuales como mujer, pero permisibles en los hombres. Aunadamente, Diana también se exigía el reconocimiento de una crueldad que no aceptaron.

Paralelo a la necesidad de hacer una deconstrucción al imaginario femenino planteado y su instauración, *Malasangre* tiene como base una categoría de adjetivo, visto como un *indicio* que, semióticamente, se contraponen al “deber ser” que se ha dictado históricamente para las mujeres.

En este sentido, el planteamiento que se realiza detrás de las atribuciones en torno al proceso de transformación a vampira de Diana Gutiérrez alcanza un pasado *insubistente y precario* que debe replantearse:

El vampirismo era la verdadera evidencia de mi degeneración. Mi agresividad sexual, mi negativa a tener hijos y mis ideas de vanguardia me acercaban a ese espacio entre los sexos habitados por invertidos, aunque el fundamento de mi lujuria fueran los hombres. La hematofagia fue el principio de una enfermedad empeorada por mi condición de mujer en una sociedad donde los hombres escribieron las reglas. Hombres de armas, para empeorarlo todo. Si tenía que convertirme en una bestia para poder ser libre no tendría ningún problema. Quizá llegara a disfrutarlo. Era una degenerada con ideas cruzadas y, como era natural, la falta de mi alma dejó espacio para la perversidad. (Rocha, 2020: 226)

Ante la necesidad de observar cambios en el espacio intra y extradiegético, el *topos* encierra comportamientos particulares de los personajes como el estilo de vida fuera y dentro de Caracas, las formas de convivencia, el ambiente social y político que devela la dictadura del general Juan Vicente Gómez, así como las tensiones locales. Consecuentemente, su enunciación concede al lector la participación constructiva que repara una *visión desde fuera* para reflexionar sobre las cimentaciones de la identidad del pueblo, además de la deconstrucción de los esquemas autoritarios tradicionales, como lo es el caso del gobierno instaurado.

En la ilación temática, el *vampirismo* se vuelve una metaforización que critica explícitamente al sistema capitalista y a los gobiernos en el contexto venezolano y que escala al latinoamericano. Con ello, la figura del vampiro se consolida como un monstruo absolutamente hematófago, que se asemeja a una sanguijuela, anélido que, por ser una ventosa, ha cambiado de referente para convertirse en una persona o entidad que sustrae el dinero o las pertenencias de valor a alguien más. Al delimitar cierta territorialidad, Venezuela y el fervor por las concesiones petroleras a principios del siglo pasado, consolidan al espacio diegético como un elemento simbólico de la modernidad y del enriquecimiento basado en la extracción de un hidrocarburo del que no se sabe casi nada, pero que parece prometer las riquezas que siempre se han anelado:

No se trataba de construir una industria sino de expoliar el subsuelo: pobres y con administradores tan incompetentes como corruptos, no podíamos concebir la fabulosa riqueza petrolera como una industria. Chupábamos la sangre en nuestra tierra; embelesados, entregábamos nuestra energía, construyendo una máscara que llamábamos modernidad para evitarla con las máscaras con las cáscaras de nuestros cuerpos, tan exánimes como los de espectros. (Rocha, 2020: 101)

Social, económica y políticamente, esta vertiente narrativa entabla las bases en las que subyacen las nociones de *modernidad* y *progreso*, y que tienen sus alcances en las aspiraciones de *crecimiento* y desarrollo. No hay que olvidar que, para los afanes de alcanzar *la universalidad* y *lo cosmopolita*, a través de un buen posicionamiento o estatus económico, lo cultural, el intelecto, las relaciones de poder y la tecnología en la vida cotidiana, así como la promesa de cambio que se visualiza en el negocio del petróleo dentro de *Malasangre*, no hacen más que cuestionar un sistema nepotista de la política y las falsas imágenes que encubren las verdaderas necesidades locales:

Cuando todas nuestras fuerzas terminaron de concentrarse en el general Gómez, sus parientes de sangre comenzaron a estructurar un régimen nepotista de pretensiones dinásticas protegidos por el círculo de apegos por parentesco y los enchufados, este último grupo surgido gracias al comercio de los hidrocarburos [...] Con tanto enredo la capacidad de gestionar se diluía y, al final, mandaba sobre todas las cosas el único hombre que estaba por encima de las instituciones, el dios-proveedor, el mismo que limpiaba los pecados, ahora convertido en todopoderoso: el general Gómez. Los privilegios de la sangre, la avaricia envuelta en la absolución y la costumbre del gran taita de compararse lealtades contribuyeron a crear una plutocracia: gobernaban los muy ricos sobre los demasiado pobres. (Rocha, 2020: 81-82)

A este respecto, la identificación de un *dictador* pone en tela de juicio el paradigma político en un replanteamiento desde el momento actual. En este sentido, el texto puede dialogar con el tejido intertextual que trae a cuenta la propuesta de Julio Cortázar en *La otra orilla* (1994),³

³ Aunque fue publicado de manera póstuma, en 1994, la escritura de los cuentos de *La otra orilla* se llevó a cabo entre 1937 y 1945. La relación que se distingue trae a cuenta un

con el cuento “El hijo del vampiro”, cuya trama plantea el nacimiento del hijo entre Dugg Van y Lady Vanda, con un proceso de gestación donde el nuevo vampiro consume el cuerpo de su madre. Específicamente, Lady Vanda mantiene la negativa de interrumpir su formación completa expresando que nada puede intervenir en el nacimiento de su producto y reiterando dolorosamente “—Es como su padre, como su padre” (2018: 7), cada que tocaba su vientre. Así, al llegar al alumbramiento, la degradación física de Lady Vanda conlleva el despojo de su cuerpo para cederlo al nuevo vampiro. Finalmente, Dugg Van y su hijo salen por la ventana distinguiendo un reconocimiento simbólico de su naturaleza y esencia.

De este modo, el correlato intertextual que mantiene con *Malasangre* no sólo da cuenta de que el vampirismo tiene un antecedente en la narrativa latinoamericana con lecturas dirigidas a los sectores dominantes, sino que sostiene un diálogo con la idea crítica que desapueba al nombramiento directo de sucesores político-económicos, cuyas afecciones alcanzan la corrupción, las crisis y el atentado contra los derechos y bienestar de la población. Concretamente, la historia de Diana deja ver sin rodeos el falso seguimiento y triunfo del orden que establece el mandato y la tiranía del general Juan Vicente Gómez, heredado del político-militar Cipriano Casto; así como el fraudulento gomecismo ejercido por los seguidores oportunistas.

Este orden realista que permite a la obra ganar verosimilitud en su carácter fantástico, también devela una transgresión importante en tanto que, detrás de la adulación a un supuesto orden, la caducidad y hostigamiento sucumbe en la represión violenta hacia la integridad de los individuos que tienen un posicionamiento diferente. Manifiesto de esta tesis es *La Rotunda*, una de las cárceles que tuvo su auge durante el gomecismo y que tenía sometidos a presos políticos:

Desde 1919, Adalberto había estado en la prisión más temible del gomecismo bajo la acusación de conspirar contra el Gobierno para tumbarlo [...] Mientras

fenómeno que a la distancia temporal no ha cambiado: la dictadura en América Latina y su referencialidad ficcionalizada en la literatura.

Héctor hablaba, a mí me costaba conciliar la fachada de La Rotunda con lo que ocurría en su interior. La había visto mil veces; caminando una media hora hacia el sur de la ciudad desde casa, uno se encontraba con ese edificio cilíndrico, con ventanas abiertas como minúsculas hendiduras de garra sobre sus muros pintados de amarillo: una mezcla de cuartel militar y prisión en el ombligo de la ciudad, más parecido a una ermita demasiado grande que a un centro de torturas. (Rocha, 2020: 16-17)

En la misma línea, la secreta conspiración para terminar con el mandato de Gómez entra en juego con la ficcionalización y el vampirismo de Diana, pues, en la selección de mujeres jóvenes para la diversión del dictador, el mecanismo de defensa de la protagonista se efectúa mediante la fuerza y el uso de sus colmillos para propiciarle la muerte a través de una mordida. No obstante, momentos después de que Evaristo Gutiérrez se diera cuenta de que el taita Gómez estaba muerto y saliera junto con su hija de la habitación correspondiente, la vulnerabilidad de régimen ya acechaba la vida de Juan Vicente Gómez y se efectuaría a manos de sirvientes allegados, quienes propiciaron puñaladas y desmembraron al presidente.

Calificado como crimen de Estado y pasional, el revisionismo histórico que hace la narradora y la escritora, en su respectivo plano literario, transgrede a la distancia la crisis del falso régimen. En este sentido, en el desplazamiento de los signos que permite explorar los tópicos desarrollados en el contexto intraliterario hacia un contexto extraliterario, se establece una afinidad política social, ideológica y cultural para el lector, con la posibilidad de reconfigurar y cuestionar la historia.

VII

Si bien, entre los años cincuenta y ochenta del siglo pasado, el cuento fantástico latinoamericano tuvo un cauce importante a nivel estructural y temático, su carácter innovador encontró una gran oportunidad en la recuperación del folclor local para enriquecer el extrañamiento y lo sobrenatural. Nombres como el de Carlos Fuentes, Julio Cortázar,

Amparo Dávila, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Silvina Ocampo, son algunos de los que destacan en este oleaje.

Décadas más tarde, ya en un nuevo siglo, pero dentro del mismo género, la recuperación de los monstruos (brujas, fantasmas, vampiras) en la narrativa latinoamericana, se hace palpable con las propuestas de Michel Rocha, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez, cuyo discurso avivó una narrativa en la que se observa la inmersión de personajes femeninos que se tornan figuras empoderadas, con necesidad de transformación, de rasgos monstruosos y de carácter cuestionador al orden en el que surgen. Naturalmente, la localidad que se impregna en cada una de las obras hace explícita las implicaciones de crítica y denuncia hacia la violencia, a la desigualdad, al control de la sexualidad, de lo político y lo económico, en diferentes estratos sociales.

Al emerger en el contexto latinoamericano y con problemáticas sumamente específicas, el potencial estético que oferta el posmodernismo en la literatura, tal como señala Anna Boccuti (2022), da pauta a la creación de monstruosidades fantásticas que se entrelazan con horrores reales. En consecuencia, las lecturas que se plantean exponen los paradigmas identitarios y culturales que focalizan los conflictos, miedos y contradicciones de un lugar determinado. A este respecto, el procedimiento de la escritura también echa mano de las tendencias narrativas y la experimentación. *Malasangre*, por ejemplo, emplea técnicas específicas para la configuración de un nuevo vampirismo en el neogótico, como las que se desarrollan a continuación.

Ciertamente, la trama de Michelle Rocha se sustenta en el vampirismo emergente de Diana, misma en la que no puede pasar inadvertida la caracterización física, pues, la piel blanca, el pelo rizado y rojizo, así como la belleza que despliega con los constantes cambios de vestimenta y actitudes para asistir a eventos sociales, suman atributos estéticos que no sólo la asemejan inconfundiblemente a las imágenes de una vampira que se han solidificado en la tradición literaria y cinematográfica, sino que se han atribuido a la *sexualización* histórica de una niña-adolescente cuando se considera que está en la transición hacia las diferentes etapas de su vida para “convertirse en mujer”.

Es normal, en este punto, que el lector de *Malasangre* no pueda ignorar las estampas estereotipadas sobre las vampiras de la cultura popular, que las han relegado a papeles secundarios en las historias, reforzando el rol de dama de compañía o de objeto sexual para los vampiros varones. No es fortuito, tampoco, reconocer en Diana la asistencia a los bailes y cenas sociales, con vestimenta, maquillaje y peinados más elaborados, así como la consciencia del cambio corporal conforme crece, y que funcionan como indicadores de que así se han desarrollado tradicionalmente los papeles de una vampira convencional.

Preciso es, entonces, señalar que el personaje de la vampira que se construye en Diana, además de tomar el protagonismo de la historia y tener el coraje de prescindir de los roles asignados tradicionalmente, es orillada a decidir entre ser dama de compañía o una prostituta; paradójicamente, pero sobre la concepción de una libertad sexual que le permitiría mantener la condición inherente a su esencia vampírica. Al ser esta la única alternativa que tuvo para generar independencia económica y moverse con libertad entre Europa y Norteamérica, se suma el carácter intelectual y formativo que ha tenido Diana gracias a sus lecturas, su educación académica y el aprovechamiento de los estudios temporales que hace con Vito Modesto:

Me convertí en dama de compañía y debo decir que al principio fue menos duro de lo que pensé. ¿Qué otra cosa podía hacer? Yo era una mujer sin dinero, incapacitada para asumir la avasallante energía ofrecida por el mundo y necesitada de una millonaria inversión como solo podía costearme la belleza brevísima de mi edad [...] Nunca olvidé la advertencia de mi extravagante tutor sobre el uso que debía dar al dinero: la libertad pertenece a las personas bien instruidas. (Rocha, 2020: 226)

A la par, este último personaje, Modesto, es un elemento clave para ayudar a Diana a tomar decisiones, en tanto que se consolida como guía y adquiere, parcialmente, el grado de padre para acotar que, sin la libertad económica, cualquier individuo que salga de lo convencional, no puede decidir por sí mismo.

VIII

Tradicionalmente, los géneros literarios, los motivos y los temas se distinguen y clasifican a partir de las similitudes en sus procedimientos. Por su singularidad, los estudios delimitan las características expresadas en una obra en particular, las analiza y reflexiona sobre ellas para saber cómo son tratadas, qué añaden o qué han innovado, incluso si han agregado valores o se han superado en la historia y la evolución literaria.

En los últimos años, la literatura posmoderna ha explorado finales acimáticos y tópicos que giran en torno a la entropía, la soledad, la monstruosidad, la finitud, la alienación, la angustia y el dolor del hombre, donde el *yo* enfrenta una crisis con el mundo con el que no se puede establecer comunicación ni convivir colectivamente, como se ha dictado a lo largo de la historia. En dichas manifestaciones, el registro de la identidad y la intimidad permiten al lector reconocer el verdadero *ser* del personaje.

Ahora bien, con el retorno del gótico y el vampirismo, su resignificación se concentra en las transformaciones de los paradigmas sociales que se encaminan a la autonomía de la mujer, en un tiempo y espacio para la autoafirmación y el reconocimiento. Muestra de ello es la transformación de Diana Gutiérrez a Corò Martin, donde se consolida como una heroína para sí misma, basada en el desarrollo de una capacidad crítica para fundar y recuperar la experiencia personal o social como mujer.

A la distancia diegética entre la adolescencia y la adultez de la heroína, el cambio contextual dentro de la narración, así como en el marco de la realidad, evidencia la *deconstrucción* necesaria sobre los paradigmas insostenibles del pasado sobre la mujer y su representación, proponiendo más ejes de lectura fundados en procesos de remitificación, en la interpretación del mundo y las reformas sociales.

De esta naturaleza estética, *Malasangre* de Michelle Rocha no sólo cambia la connotación de la monstruosidad y la perversidad que radicaba en la figura de la vampira y el fatalismo de lo femenino, también se

suma a una corriente literaria y estética que habita y reconoce los nuevos imaginarios, a través de la legitimación de un discurso necesario.

Bibliografía

- Barrencha, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*. Recuperado de https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911&ved=2ahUKEwin35Sk5Z73AhWSg2oFHUCDDFkQFnOE-CAkQAQ&usg=AOvVaw3XzcJi_WCq01s0paHO7VZY
- Boccuti, A. (2022). «Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappé». *América sin Nombre*, no. 26, pp. 129-151 Recuperado de https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://americasinnombre.ua.es/article/view/19381&ved=2ahUKEwjvhn_6J73AhVloWoFHf31DFoQFnOECAyQAQ&usg=AOvVaw01Cd-d283XLYsMnBz_53dkC
- Campra, R. (2001). «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión». En *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco libros.
- Elkaiek-Rodríguez, G. (2017). *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Gérard, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, A. (2003). De vampiros a vampiros. *Foresta Veracruzana*, vol. 5, no. 1, pp. 53-58. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=49750109>
- González, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico; la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hernández, V. (2021). «Mujeres fatales desafían el *statu quo*. Estudio de tres novelas del mundo hispánico y su adaptación cinematográfica». *Revista Valenciana*, v. 27. <https://doi.org/10.15174/rv.v13i27.539>

- Hutcheon, L. (2004). *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lyotard, J. (1993). *La condición posmoderna*. México: Catedra.
- López, A. (1995). “Justificación teórica”. En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México: El Colmex.
- López, M. (2010). “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k2w1>
- Mateos, A. (1985) *Etimologías grecolatinas del español*. México: Esfinge.
- Mizrahi, L. (1996) *La mujer transgresora*. Buenos Aires: EDISA.
- Rocha, M. (2020). *Malasangre*. Barcelona: Anagrama.
- Tinianov, I. (1995). Sobre la evolución literaria. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Todorov, T. (comp.) (pp. 89-102). México: Siglo XXI.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito: Abya-Yala.

***La sed* de Marina Yuszczuk. Una construcción de ciudad desde la seducción, el terror y el deseo**

Jimena Arias

*Al melancólico el
tiempo se le manifiesta
como suspensión del
transcurrir –en verdad,
hay un transcurrir,
pero su lentitud evoca
al crecimiento de las
uñas de los muertos–
que preceden y conti-
núan a una violencia
efímera.*

Alejandra Pizarnik. *La condesa sangrienta*

En la literatura latinoamericana existe una fascinación en torno al concepto de *ciudad*, desde la creación de urbes ficticias hasta la representación de espacios que tienen su referente en la realidad. Hablar de ciudad en literatura implica una diversidad de lugares que no terminan de construirse plenamente, porque una urbe es tan grande que no alcanza a definirse en una sola obra, sino que constantemente se recrea, crece, se desarrolla y es cambiante de texto a texto. Este concepto tiene un realce en la literatura del siglo XIX, donde los escritores de la época desarrollaban historias en torno a las nacientes ciudades.

Una de las características fundamentales de esta narrativa decimonónica es que adoptó el modelo del romanticismo europeo. De ahí que la mayoría de las historias fueran relatos de amor que llevaban en el título nombres de mujeres como *Amalia*, *María*, *Clemencia*, entre otros. Eran escritos muy semejantes entre sí, en los que un hombre se enamoraba de una mujer que regularmente lo ignoraba o que llevaba a una relación imposible de lograr. Estos relatos amorosos se mezclaban con situaciones políticas que atravesaban las nuevas naciones, por lo cual la cuestión del poder político y social también era fundamental en el hecho literario: “Con la fundación de las primeras urbes latinoamericanas, la figura y el programa colonizador pretenden perpetuarse a partir de la organización de la urbe que se inicia con la ciudad letrada. Toda la estructura de poder gira en ella alrededor y es ella la que define los destinos de los seres que habitan los diferentes espacios” (Villavicencio, 2011: 44). Manuel Villavicencio, en su obra *Ciudad tomada y ciudad ausente*, hace un estudio de la ciudad a través de la ficción latinoamericana; el primer capítulo lo dedica a la novela de siglo XIX, donde habla de la función política de los relatos ficcionales y del compromiso moral que cargan para indicar a los lectores los hábitos y normas que siguen los habitantes de la llamada “civilización”.

En Europa el romanticismo no sólo se enfocó en historias amorosas, sino que, en su afán por una perspectiva subjetiva e íntima, también mostró una fascinación por las historias que incluían personajes sombríos y terroríficos. Estos relatos llevaron a que las leyendas locales pasaran a ser parte de una narrativa universal en la que los monstruos y las criaturas de la noche se convirtieron, al transcurrir el tiempo, en figuras arquetípicas mundialmente conocidas.

En el caso de la novela que se propone analizar, *La sed* de Marina Yuszczuk, hay un recorrido interesante por la ciudad de Buenos Aires a partir de una vampira que llega de Europa a América en el siglo XIX. Esta representación de ciudad que se desarrolla en el transcurso de varios años en la novela de Yuszczuk es una versión sombría e inquietante, ya que en la primera parte de la novela la narradora es la misma vampira (cuyo nombre verdadero es desconocido), que cuenta su travesía desde

Europa y las diferentes experiencias que tiene en Buenos Aires; mientras que la segunda parte del relato cambia de narradora y época, ya que es relatada por una mujer enferma, con un hijo de cinco años, quien cuenta sus vivencias en un diario hasta encontrarse con la vampira.

A esto se agrega un movimiento artístico donde el horror es uno de los pilares de su construcción: el gótico. De procedencia europea, la estética de dicho movimiento –que también nace del romanticismo– se centra en las bestias nocturnas, la muerte y el romance. Una de las figuras que más sobresale en el género es la del vampiro, y los espacios en los que se desarrollan las historias tienen que ver con cementerios o lugares fantasmales. El ser que se caracteriza por beber sangre humana supone, para el gótico, un símbolo de aquello que atemoriza a los humanos, pero al mismo tiempo es una criatura fascinante, incluso seductora y atractiva, una combinación de lo terrorífico y lo encantador. El gótico no pretende atemorizar al lector, sino crear una clase de curiosidad y deseo en torno a una atmósfera oscura y demencial.

La sed tiene ese sentido gótico en su narración, no sólo por la cuestión de que uno de los personajes centrales es un vampiro, sino porque la ambientación del espacio (Buenos Aires) también toma la forma siniestra de las calles oscuras asediadas por la muerte, además de la existencia de un cementerio que une a ambas narradoras de la novela (la vampira y Alma). Como se dijo anteriormente, el cementerio es uno de los lugares primordiales del relato gótico, y para la novela de Yuszczuk es el espacio que funge como punto de encuentro entre dos personajes femeninos de épocas distintas.

En el texto *Ficciones fundacionales* de Doris Sommer se hace un estudio sobre las novelas nacionales de América Latina y sus influencias en los autores del Boom; subraya la cuestión del relato deseante, en el que todo aquel que leyera las novelas románticas de la época adoptaría ciertos valores y costumbres, esto a partir de la demostración exacerbada de los sentimientos: la misma pasión que se debía tener por una nación o por una mujer.

Entonces, los relatos jugaban un papel seductor, la incitación de entregarse a las pasiones: “La pasión erótica no era ese exceso socialmente

corrosivo que debía ser sujeto a disciplina en algunas novelas europeas, sino más bien la oportunidad (no sólo retórica) de mantener unidos grupos heterodoxos, fueran estas regiones competitivas, intereses económicos, razas o religiones” (Sommer, 2004: 31). Al referirse a una pasión erótica no se alude a una cuestión sexualizada, sino a ese sentimiento (incluso afección), que se podía tener por ciertas ideas, y los elementos que utilizaba la novela decimonónica para despertar el deseo en el lector eran las mujeres, de ahí la insistencia de titular las novelas con nombres femeninos (Amalia, María, Clemencia, Bárbara, entre otras). La pasión que podía llegar a tener el protagonista por la muchacha, que era el centro de atención del relato, era tan grande que superaba cualquier otro sentimiento; gustaba de la abnegación de la mujer y todo lo que ella le podía aportar (hijos, un hogar, estabilidad), al igual que lo que una nación puede ofrecer.

La idea de mujer para estos relatos supone una figura que hay que moldear, es decir, que se apegue a los principios propuestos por el hombre; la mujer es esa nueva nación inexplorada que hay que “civilizar” o “domar” (es el caso de novelas como *Doña Bárbara* o *María*). El enamoramiento iba de la mano con la cuestión de la estabilidad social, económica y familiar: “Las resonancias amorosas de la conquista son absolutamente apropiadas, porque era la sociedad civil la que debía ser cortejada y domesticada después de que los criollos lograron su independencia” (Sommer, 2004: 23). La mujer que se podía someter y ser parte de la civilización, aterrada por todo aquello que estuviera fuera de la urbe, como la barbarie que se encontraba en la provincia: seres salvajes que no estaban dentro del ideal de nación independiente. Esto contrasta con la novela de Marina Yuszczuk, ya que en ella habla de un Buenos Aires en el que la vampira no es objeto de domesticación, y la barbarie llega a la ciudad a través de la peste que la torna oscura. Es decir, el personaje femenino en esta novela no comparte el ideal del relato decimonónico sobre el comportamiento de una mujer.

Lo que se analiza en este capítulo es el concepto de ciudad desde una perspectiva gótica (elementos sombríos, criaturas como los vampiros, el terror, entre otros). *La sed* presenta una ciudad de Buenos Aires

completamente diferente a la de las narraciones del siglo XIX. Una perspectiva de la urbe desde una narradora (la vampira), que proviene de Europa y pertenece a los seres de la noche.

La vampira: testigo de la ciudad de Buenos Aires

Con esto comienza el contraste entre el siglo XIX de *La sed* y el de las novelas románticas. Las vampiras, en los relatos románticos europeos, eran una especie de animal sexual, cuyo propósito era el de seducir, tener relaciones sexuales y beber sangre; el vampiro era el personaje central de los diálogos, además de ser el amo de las vampiras. De ahí que la novela de Yuszczuk presente personajes femeninos fuera de la norma decimonónica, ya que la mujer en peligro no aparece en el relato y la vampira toma una connotación diferente a la significación que le habían dado novelas como *Drácula*.

La mujer vampiro es una tipología artística que ha configurado el precedente de la “femme fatale” simbolista y ha asegurado su continuidad. La cultura romana, primero, y la tradición judío-cristiana, después, han sido las máximas responsables de reforzar el sistema patriarcal en Occidente, condenando el matriarcado y controlando a la mujer al anular sus derechos y neutralizar su discurso. La Lilith hebraica y la Eva judeo-cristiana sirvieron como chicos expiatorios recurrentes que, con el transcurso de los siglos, generaron la figura de la mujer seductora que lleva a la perdición a los hombres que caen bajo sus garras. (Cuellar Alejandro, 2013: 40)

Lo que menciona la cita es vital para entender cómo se ha considerado el lugar de la vampira en la cultura; se le ha construido en el imaginario como un personaje neutralizado y una figura obediente al amo, que siempre será un vampiro al que le deben la inmortalidad. También carga con una connotación perversa, porque al ser una mujer que rompe con los cometidos sociales que se le imponen, entonces recibe un castigo, como la concepción de Lilith o Eva, que son representadas como las causantes de las desdichas de la humanidad. Estas concepciones se contraponen a la imagen femenina inmaculada que cargan las novelas latinoamericanas de siglo XIX, ya que las mujeres debían ser la

representación de lo bello; el deseo que provocaban en los hombres no era carnal, sino el de encontrar en ellas una buena esposa, obediente y abnegada. Sin embargo, la seducción se presenta como un rasgo relevante en la caracterización de la vampira. Los seres diabólicos, como los que menciona la cita, tienen la habilidad de seducir y atraer a los hombres para después matarlos (en la mayoría de los casos); pero la seducción no sólo se reduce a eso, sino que puede componerse de diversos símbolos.

Groom se pregunta: “¿De dónde viene la palabra ‘vampiro’? No está nada claro. El anticuario Samuel Pegge fue uno de los primeros en sugerir un origen muy ingenioso: vampiro derivaría del francés *avant-père*, ancestro, por analogía de otros préstamos similares. Ojalá fuera tan sencillo” (2020: 19). Lo que plantea el autor en este caso es que el vampiro no encaja en una sola definición, su forma ha cambiado con el paso del tiempo, pero si en algo coincide, de una representación a otra, es en ser antiguo, creado o transformado hace muchos años, incluso siglos atrás. Según el lugar donde se origine se le otorgarán distintos atributos como el beber sangre, una extrema sensibilidad al sol y, por ello, ser de piel pálida, tener una enorme fuerza física, entre otras cosas, que siguen variando en las distintas versiones del personaje. Otro rasgo fundamental es la inmortalidad, que lo empuja a ser un ser errante que se mueve a distintos lugares del planeta a lo largo del tiempo para conservar su identidad a salvo.

La vampira de *La sed* no tiene nombre, cuenta su historia de juventud a partir del momento en que fue transformada en aquel ser que gusta de la sangre humana, como si eso representara el instante de su nacimiento: “Fue la sangre lo que me salvó. La sangre, que me enloqueció desde el primer contacto y me convirtió poco a poco en una bestia. El pasado retrocedió, hasta olvidé mi nombre, y a su debido tiempo recibí uno nuevo en un lenguaje maldito” (Yuszczuk, 2020: 29). El rasgo que va a determinar al personaje desde el comienzo del relato es la sed, y ese deseo por el líquido rojo es lo que la lleva, unos siglos después, a moverse de lugar para seguir con su cacería. Con este hecho se marca un renacer para el actante, quien deja de lado sus recuerdos como humana.

De acuerdo con Groom, el vampiro no se puede encasillar en una sola definición, ya que el relato lo determina, así que en este caso será la vampira de *La sed* quien se defina a sí misma: “Nadie sabe qué es ser como yo. Nadie se lo imagina. Los humanos han inventado una multitud de historias en las que los de mi clase no tenemos vida propia, si se me permite la licencia poética: sólo existimos en sus pesadillas. Dudo que puedan entender esta sed que es imposible de saciar” (41). El personaje se define a través de sus instintos y su sed, pero el ser humano se ha encargado de construir al vampiro, darle un significado macabro que, como bien dice el personaje, sólo es producto de su mente y sobre todo de aquello que las personas temen, el miedo puede tener una función creadora que se apoya en todo lo que pueda causar terror; incluso el cielo y el infierno son concepciones humanas apegadas a los temores.

Como se mencionó anteriormente, la figura de la vampira está condicionada históricamente hacia una representación de lo maligno, un personaje seductor, que tiene habilidades para camuflajearse entre la sociedad y llevar a las personas a una muerte violenta, a través de ciertas acciones que, primero, atraen a las presas, ya sea por la seducción sexual o por medio de algo que le guste a la víctima, para después beber su sangre.

Menciona Jean Baudrillard: “La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando este fuese el de la producción del deseo. Para todas las ortodoxias sigue siendo el maleficio y el artificio, una magia negra de desviación de todas las verdades, una conjuración de signos, una exaltación de los signos de uso maléfico” (1981: 4). La seducción supone un artificio, es decir, es una creación para liberar aquellos deseos ocultos, es una invención para atraer aquello que es prohibido. El arte de seducir va en contra de los preceptos y pautas establecidas, porque resulta atractivo para el ser humano aquello que está fuera de las reglas. Es por esto que el autor lo relaciona con las religiones: si existe el concepto de Dios, existirá el del diablo, ya que en una concepción del mundo que se basa en contrarios, debe haber algo que irrumpa con la norma.

Si existe un Buenos Aires cargado de belleza y encanto también necesita de esa contraparte de la que habla *La sed*, ese lado oscuro fuera de la ciudad luminosa, que corta con ese paisaje armonioso que seduce

y desvía de aquella premisa de la novela romántica. La novela vampírica presenta la ciudad maldita y, para que esto se logre, se necesita del personaje seductor, que funciona, como señala Baudrillard, como un algo que produce el deseo en los demás y libera esa parte de los deseos ocultos. Para que se logre una ambientación inquietante en la novela, quien tiene que narrar y describir la ciudad es la vampira, para dar esa sensación de terror y hacer que Buenos Aires cargue una concepción macabra; así, deja de lado las representaciones de la ciudad inmaculada y el símbolo del progreso en Argentina para convertirse en la urbe oscura y salvaje.

Con el crecimiento de las ciudades en Europa, el misterioso personaje de la vampira ya no encuentra un espacio donde vivir, además de que tiene que adoptar modelos de lo que se entiende por civilizado, como moldear la conversación, usar un tipo de ropa y realizar ciertas costumbres que pertenecen a los habitantes de cada lugar. Estas cuestiones hacen cada vez más complicado que consiga sangre, por lo que decide emigrar al continente americano. Así, guiada por su sed, toma un barco con destino a Argentina, para sumarse a los habitantes de ascendencia europea que inmigraron y forjaron su vida en el país sudamericano. La descripción de la vampira al ver Buenos Aires es la siguiente:

Frente a Buenos Aires, una multitud de goletas y bergantines ocupaban desordenadamente el río [...] La ciudad se extendía hacia ambos lados, pero en algún momento la costa era conquistada por el barro y tuve la impresión además del evidente desplazamiento en el espacio que se había prolongado por varias semanas, de haber viajado en el tiempo. Al pasado, quizás, pero también algo demasiado nuevo. ¿Qué era eso? Supe también que al otro lado de la ciudad se deshacía en tierra, mataderos, lodazales y cementerios, y luego estaba la planicie interminable en la que descansaban huesos de otras eras. (23-24)

La cita muestra un panorama de la ciudad a través de la mirada de la vampira que concibe Buenos Aires como una barbarie, una versión alejada de la urbe inmaculada que daban las novelas del siglo XIX, un paisaje que parece un lugar medieval, en el cual reina el desorden, con la representación de un puerto extraño digno de una película de terror en el que, según la narración del personaje, se mezclan el pasado y un

nuevo lugar por conocer y explorar, como si una parte de la Europa medieval se hubiera establecido en América, pero con un aire distinto; hay algo diferente al antiguo continente.

El paisaje que se muestra en la cita crea una atmósfera de terror; es una construcción oscura en la que se nombran cementerios y lodazales, un panorama que resulta novedoso para la vampira, ya que no es un castillo o el bosque en el que cazaba. Así, en este nuevo mundo, el espacio de las historias de vampiros ya no será en grandes castillos llenos de la elegancia emanada de esos lugares a su vez inquietantes, sino de otro que recién está tratando de emerger de la suciedad y la enfermedad.

Buenos Aires también resulta perturbadora: el terreno barroso y la incertidumbre de no saber qué pasa, así como ver gente de todo tipo produce temor a la vez que atrae. La ciudad que huye de la llamada barbarie, pero que cuenta con su propio caos, una urbe que se funda en cadáveres y panoramas sombríos, se describe en la novela de Yuszczuk. Se presenta la seducción que emana de las ruinas, la barbarie que habitaba en las afueras de la capital, lugares ignorados por los gobernantes y por la literatura. Al igual que Dios expulsó a Satanás del paraíso (por romper las reglas), la literatura de esa época sacó de sus escritos aquello que no le parecía moral y ético en las nuevas naciones.

En *La sed*, una vez que la vampira se ha instalado en esa Buenos Aires sombría e inquietante, tiene que comenzar la caza; cual enamorado busca una novia, empieza atraer personas para poder alimentarse. En este punto de la narración, la vampira se ha vuelto más selectiva con sus víctimas, y ya no bebe con voracidad como lo hacía en sus primeros años de criatura de la noche. En esas búsquedas, termina entregándose a un ejercicio de seducción con una joven mujer del lugar:

La sangre empezó a fluir y me llenó la boca de calor. Yo estaba en éxtasis. Ella se sacudió tratando de zafarse de mi brazo, pero no pudo por mucho tiempo [...] La chupé en un raptó de placer, desesperada. Me pasé la mano por la boca para esparcir la sangre, que seguía tibia, me la desparramé por el pecho y aluciné a la vista de mis manos rojas. Quería bañarme en ella. Me sentía otra vez como la criatura de la noche que era. (55)

Después de recorrer la ciudad juntas, la vampira tienen un momento erótico con la muchacha de nombre Justina, en el que se quitan la ropa y comienzan a tocarse hasta que la vampira toma su cuello y succiona la sangre de la joven; a partir de este instante de la narración, todo se transforma, incluso los espacios, la Buenos Aires de terreno barroso y calles estrechas se vuelve aún más tenebrosa con la presencia de una cazadora al acecho.

En esta forma de erotismo, se da, según Baudrillard, “la fase de la liberación del sexo [que] es también la de su indeterminación. Ya no hay carencia, ya no hay prohibición, ya no hay límite: es la pérdida total de cualquier principio referencial [...] El deseo no se sostiene más que por la carencia” (1981: 7). Una vez que en la novela aparece una escena sexual, como la que menciona el párrafo anterior, no hay un límite para la vampira, y esto le permite seguir cazando y sobre todo llevar a cabo el extraño juego para que las personas caigan en su trampa, ya no sólo se trata de una sed desmedida, sino que se necesita de esa parte sexual y desinhibida que también está significada por el deseo; una vez que mata a la persona que ha seducido, necesita de otro humano para saciar la tremenda sed. Además, estas cuestiones sobre el sexo también resultan parte de la blasfemia, ya que son relaciones fuera del matrimonio y también homosexuales.

Como se ha mencionado, la vampira llega a la capital argentina como migrante. Es así como se comienza a crear Buenos Aires, a partir de habitantes de algunos países europeos; mientras que los nativos de Argentina se quedaron en las provincias, la capital fue habitada por una gran cantidad de migrantes del viejo continente. La vampira es parte de la fundación de Buenos Aires, se relaciona directamente con la ciudad, como se ha mencionado, y se presenta como testigo de su nacimiento: un lugar que atrae a las personas con la promesa de una nueva vida.

Buenos Aires, la ciudad de la barbarie

Entonces, ¿dónde queda el planteamiento de la civilización y la barbarie del relato del siglo XIX para *La sed*? La urbe sigue siendo un lugar salvaje que intenta llegar a la modernidad, pero en esencia sigue atada al

pasado, en la herencia colonial y no en el marco de la nueva nación; sin embargo, hay algo en eso que le es atractivo a una mujer vampiro: la sangre nueva. El juego de seducción que la vampira lleva a cabo en Europa, no puede ser utilizado en un contexto tan hostil; antes, el personaje se desenvolvía en sociedad e iba a museos o lugares concurridos por la clase alta y era fácil obtener lo que buscaba, pero en una ciudad naciente no lo puede encontrar de manera tan sencilla.

La Buenos Aires que muestra la novela es la parte de ciudad que el relato decimonónico había omitido; ese contraste de espacios era un diamante en bruto donde se podían crear nuevas cosas, explorar y construir sobre el barro. Esta urbe, como describe la novela, es un lugar tétrico y extraño, una ciudad del terror que se contrapone a un ideal de belleza que se vendió a toda la población a través de las novelas de amor. Sin embargo, en la novela, la capital argentina se vuelve una ciudad seductora, pero ¿cómo se logra este efecto seductor en un lugar tenebroso? Como se dijo anteriormente, la seducción tiene su origen en lo blasfemo, el ser humano tiende a sentir una atracción por lo desconocido o por aquello que le produce extrañeza.

La novela romántica europea no se exime de las cuestiones de la seducción (por ejemplo la novela de Bram Stoker), pero en el caso de la novela latinoamericana, hay una especie de juego seductor que se apega a los deseos de Estado, es decir, a utilizar ficciones para hacer atractiva la idea de nación: “es verdad que los héroes y las heroínas de las novelas latinoamericanas de mediados de siglo XIX se deseaban apasionadamente, según los esquemas tradicionales, y deseaban con la misma intensidad el nacimiento de un nuevo Estado que habría de unirlos” (Sommer: 2004: 49). Estas historias de amores imposibles hablan de cierta prohibición al principio de los relatos. En ellas los amantes, por alguna razón, no pueden estar juntos, lo que hace que el deseo sea más fuerte y su amor resulte más apasionado, como la sed de sangre, por ejemplo, donde la criatura que anhela beberla hace todo por encontrar una fuente de alimento. Esto es importante, ya que el deseo sexual y el causado por la sangre surgen del mismo impulso, es decir, a partir de una cuestión carnal; de ese deseo que se llega a sentir por los cuerpos,

por las sensaciones de sentir al otro, lo sexual tiene que ver con un instinto que el sujeto quiere saciar, del mismo modo que la sangre es el alimento de los vampiros, quienes requieren satisfacer su sed.

Ahora bien, en cuanto a lo gótico, hay que recordar que el espacio es fundamental: “En sus mejores ejemplos, fascinantes relatos en los que el espacio geográfico (normalmente exótico) y el arquitectónico (usualmente medieval) configuran metáforas poderosas del inconsciente del ser humano. En este espacio la presencia de lo sobrenatural o de lo preternatural se erige como metáfora de problemas existenciales y filosóficos fundamentales” (Cuellar, 2013: 40). Ante los ojos de la vampira, Buenos Aires es un lugar gótico, de atmósfera extraña e inquietante; al ser testigo de una urbe naciente, también presencia el surgimiento de los primeros cementerios de la ciudad. Pero como bien se menciona en la cita, el espacio resulta una metáfora; el Buenos Aires de *La sed* es una representación de la otra cara de la ciudad y por tanto de los sujetos, es decir, la parte oscura que todos tienen; si la ciudad se compone de esas partes donde hay muerte, desolación y podredumbre, el ser humano también posee ese lado oscuro, de ahí que el gótico se valga de los miedos humanos y los transforme en monstruos, por ejemplo. Es por ello por lo que el carácter de la vampira tiene que ver con el espacio, que parece un reflejo de su propia constitución lúgubre. Cuando la narración cambie y sea Alma la que cuente los hechos, también habrá un sentido gótico porque el espacio se torna triste por la presencia de la muerte, además de que los recorridos al panteón son recurrentes.

Algo importante que menciona Baudrillard es que el deseo se sostiene por la carencia, esto puede ser la premisa fundamental para *La sed*, incluso para entender la evolución de Buenos Aires en la novela; el impulso que hace que los seres humanos deseen algo es no tenerlo; sin embargo, una vez que el deseo se cumple, sigue la carencia de algo más, entonces siempre se está en la constante acción de desear; una vez que se ha cumplido con esa necesidad, en algún momento, la sed volverá. Buenos Aires se funda a partir de un deseo, un lugar propio, que una vez realizado sigue siendo insuficiente, se quieren más y más cosas; el deseo

constante en Buenos Aires es que se transforme en una ciudad europeizada, algo que se quedará en añoranza. Es la urbe de la sed donde esta no tiene final porque siempre surgirá un nuevo deseo.

Lo que se incorpora del viejo continente a la ciudad de Buenos Aires es la peste (fiebre amarilla), una de las pandemias más importantes de la historia humana, que llegó en el siglo XIX a América y causó la muerte de una enorme cantidad de personas. Este momento es importante, ya que tiene una significación fundamental dentro del mundo vampírico:

Estas plagas místicas se manifestaron a través de fuerzas invisibles, cualidades que pasaron a ser características de los vampiros. Las hipótesis más radicales del contagio especulaban que podían propagarse a través de medios inmateriales, como las palabras o simplemente mediante el aliento de una persona infectada [...] Mirar es letal y ser mirado, fatal. Estos temores medicalizados del mal de ojo se encarnaron en la mirada asesina del vampiro. (Groom, 2020: 36)

Los males que llegaban a provocar calamidades como la peste, se atribuían a cuestiones sobrenaturales que pronto se vincularon y añadieron a las características de los vampiros. Rasgos como la mirada, el aliento, incluso la forma de muerte por la peste, se asemejaron a la imagen de un vampiro, lo que lleva a pensar que los males de la humanidad son interpretados como monstruos que acechan; es aquí cuando las palabras de la vampira vuelven a cobrar relevancia: “sólo estamos en sus pesadillas”. Las plagas de la Antigüedad también estaban asociadas a cuestiones malignas, de ahí la derivación de poner toda cosa que afectara al ser humano (o personificarlo) en relatos oscuros y siniestros.

Para la novela de siglo XIX latinoamericana, las enfermedades que podían causar epidemias pasaban a segundo plano, aunque esto afectara a la mayor parte de la población. Estas literaturas nacionales eran elitistas, pues veían las consecuencias de una peste sólo en las clases bajas, las cuales también eran consideradas como una plaga para el crecimiento y el progreso de las ciudades. Buenos Aires estuvo profundamente impactada por distintas pestes durante el siglo XIX, y esto se narra de forma

muy sutil en una de las novelas más importantes de Argentina, *Amalia* de José Mármol:

La peste circula subterráneamente por Buenos Aires y está impregnada en cada uno de los sectores (casas, calles, plazas, avenidas), con sus particularidades y desafíos que movilizan un conjunto de medidas con el fin de salvaguardar su visibilidad. Quiero decir, en términos generales que la posición de Mármol es absurda, pues en este juego de pulsiones no se decanta sino un universo que la misma ciudad letrada se encarga, a través de su discurso “consagrado” de hacerla legítima y visible. (Villavicencio, 2011: 30)

Lo que menciona Manuel Villavicencio sobre la novela de Mármol se refiere a la forma en la que se ignoran los efectos de la peste en la ciudad y cómo un discurso literario puede marginar algo que es evidente y que afecta a toda una población. Para Mármol no era de importancia la peste porque no afectaba a las clases altas, o por lo menos es lo que la ciudad letrada presenta. Para esta novela lo fundamental era acabar con la llamada “barbarie” que se acercaba desde la Pampa como una amenaza para la “civilización”.

Como se ve en la cita, la peste era subterránea, es decir, era en lo más profundo de las calles y avenidas que los muertos se apilaban; en los estratos sociales más bajos era donde se acumulaban los cuerpos de personas que habían fallecido a causa de la fiebre amarilla. Era esta la realidad que la ciudad letrada trataba de ignorar. En cierto sentido, esto es el indicio de un lugar que se fundó en la muerte.

En esas partes oscuras y lodosas de la ciudad se desenvuelve la vampira en busca de víctimas una vez que su sed se desata por las calles. Al mismo tiempo convive con la peste. Así, el vampiro se entiende como un símbolo de destrucción y enfermedad, que la ciudad letrada no puede frenar y sólo trata de ocultar; a diferencia de la ciudad de la seducción, que va en contra de la norma, y hace visible todo lo que al *establishment* le pueda molestar. La novela de Yuszczuk menciona:

Pero la desesperación inundó todos los barrios y pronto fue más como atravesar las calles en un rumbo al cementerio que estar vivo. Buenos Aires colapsó bajo un volcán de cadáveres como si la misma tierra, ahí donde se intentaba

por todos medios ocultarla se hubiese abierto para exponer la muerte en una llaga inmensa. Los pobres intentaban escapar de la ciudad en tren o en barco; los ricos desaparecieron de la vista, refugiados en el campo. Se fueron, no sólo para no morir, sino para no ver. (66)

Si algo no podía ocultar el gobierno de aquel entonces, era la terrible mortandad que trajo consigo la peste. Con la cita anterior puede verse cómo la ciudad se convierte en un espacio de caos, donde la reina de las calles era la muerte: Buenos Aires como la urbe agonizante que muestra su verdadero rostro en las defunciones de su población. Esto es lo que se muestra ante los ojos de alguien que dejó de ser humano hace mucho tiempo, pero que entiende de clases sociales y sabe del comportamiento de los humanos ante las crisis; así, es testigo una vez más de cómo se repite la historia, de nuevo las acciones se basan en el miedo, la ciudad del terror es tan abrumadora que no se puede vivir entre caos y muerte, de ahí que las personas huyan para no ver la desgracia de la urbe.

Entonces, si se tiene una vampira en medio del caos que puede generar una peste, surge la posibilidad de hacer otros juegos de seducción para atraer a las víctimas, ya que la comida escasea y hay que buscar una forma de sobrevivir. El panorama de Buenos Aires, para este punto de la novela, resulta desolador, ya que se relata cómo pasan carretas con pilas de muertos que depositan en fosas comunes. Sin embargo, la vampira no está dispuesta a dejar Buenos Aires, al parecer la vida del campo no le es atractiva, por lo que no recurre, en términos de Mármol, a alimentarse de la barbarie, sino que también siente un atractivo por la ciudad y sus habitantes.

Existe una decadencia en el espacio que carga el personaje de la vampira, quien ahora se alimenta como ave de carroña de los cadáveres. Entre la desolación y lo inquietante que pueden resultar las escenas de la novela en un paraje de muerte, pasan dos cosas importantes en la narración: la aparición de un médico que cambiará el destino de la vampira y la creación del panteón de Recoleta, un espacio que carga la atmósfera gótica, la cual:

Metafóricamente hablando, [muestra cómo] la oscuridad amenazaba la luz de la razón con lo que ésta desconocía. La incertidumbre que proyecta y genera la sombra provocaba un sentimiento de misterio y unas pasiones y emociones ajenas a la razón. La noche, consecuentemente, daba rienda suelta al reino de las criaturas maravillosas y alejadas de lo natural. (Sánchez-Verdejo, 2013: 29)

Dentro de la estética gótica, la presentación de personajes como los vampiros se da en la oscuridad, por supuesto que esto también nace de la incertidumbre, y como bien se menciona en la cita, esto provoca emociones ajenas a la razón. Si se contrasta con lo que señala Baudrillard, lo gótico tiene un carácter seductor, a través de la oscuridad y los seres de la noche se despiertan sensaciones extrañas para atraer al sujeto hacia lo desconocido. Por ejemplo, los diversos personajes que se acercan a la vampira se sienten en una especie de incertidumbre al estar con ella, pero no pueden salir de la situación. Lo gótico también tiene un carácter transgresor al igual que la seducción, además de que comparte esta visión de aquello que está fuera de Dios. Por ello, el gótico tiene una obsesión con el vampiro y su carácter sexual.

Para analizar dicho acto hay que recurrir a ciertos planteamientos de Baudrillard: “Producir es materializar por fuerza lo que es de otro orden, del orden del secreto y de la seducción. Por todas partes y siempre, la seducción es lo que se opone a la producción. La seducción retira algo del orden de lo visible, la producción lo erige todo en evidencia, ya sea la de un objeto, una cifra, o un concepto” (1981: 35). El evidenciar y poner a la luz aquello que está en las sombras es despojar a las cosas de esa parte que las hace especiales; si se conociera a un vampiro en la vida real, el misterio de la criatura de la noche sería revelado, y, por tanto, perdería toda la significación que ha adquirido a lo largo de los años, porque ya no es la criatura de las pesadillas sino un ser real. Al no tener un solo significado, el vampiro puede ser todo lo que el humano imagine sobre él; sin embargo, al tomarle una fotografía se materializa la pesadilla. Entonces la seducción pierde ese sentido secreto que el personaje ha forjado durante siglos.

Esto resulta primordial, ya que el espacio gótico (cementerio) es el encuentro de dos temporalidades y dos visiones del mundo, es decir, la vampira tiene una forma de percibir las cosas desde una perspectiva sombría mientras que Alma lidia con situaciones como la maternidad, la muerte próxima de su madre e incluso su propia muerte. En esta línea:

Burke identificaba la belleza con la armonía y lo sublime con la inmensidad y una capacidad para inspirar terror; sostiene que todo aquello que de alguna manera contribuya a excitar las ideas del dolor, es decir, todo aquello que resulte terrible de algún modo es fuente de lo sublime. Para Burke, el horror surge de lo sublime. Lo definió basándose en que los objetos bellos se caracterizan por su pequeñez, suavidad, delicadeza, evocando amor y ternura, en contraposición a lo sublime, enorme y desproporcionado, que provoca sobrecogimiento y terror. (Sánchez-Verdejo Pérez, 2013: 24)

Respecto de lo que se menciona sobre los elementos estéticos del gótico, destaca la cuestión del dolor como una idea de lo terrible, emociones y sentimientos humanos que tienen una connotación negativa; sin embargo, también produce una exaltación, una provocación ante lo que produce el dolor, es por eso que el horror “surge de lo sublime”. Las dos narradoras de la novela de Yuszczuk están ante esta estética de lo que evoca el dolor, tanto la representación de ser un muerto viviente que anda errando por el mundo, como el terror humano de estar cerca de la muerte. Entonces los personajes, a pesar de existir en épocas distintas, se unen a partir del horror que produce el espacio y sus condiciones de vida.

Hay un cambio drástico de una narradora a otra; por supuesto, el espacio, en este caso Buenos Aires, cambia su forma, su dimensión, sus paisajes y la vida de sus habitantes junto con las palabras de cada personaje. Pero si algo se mantiene es la atmósfera extraña y sombría de la ciudad que plantea *La sed*. Se ve la diferencia de la novela decimonónica y la novela de Marina Yuszczuk, los textos fundacionales, ya que este relato de vampiros no apunta hacia la construcción de una nueva nación a partir de ciertos valores, sino a la historia de un personaje siniestro en una ciudad latinoamericana, que al ser un actante que viene de otro

lugar, y además es inmortal, puede narrar desde una perspectiva diferente los acontecimientos de la capital argentina.

En esta novela también existen los contrastes del espacio: el cambio radical de la ciudad de Buenos Aires, de ser un lugar hundido en el lodo, asediado por la enfermedad y la muerte, a la enorme y emblemática urbe de Sudamérica llena de ruido y enormes edificios. Hay un punto de encuentro entre estas dos versiones de la ciudad: el panteón de Recoleta, donde ambos actantes se reunirán, un sitio lleno de historias y poseedor de una arquitectura que bien se podría asemejar a la de una pequeña ciudad, con calles y avenidas que dan a La Recoleta la apariencia de ser un espacio suspendido en el tiempo, como si el siglo XIX se hubiera fijado ahí.

Es por ello que el panteón se convierte en parte fundamental de la novela, ya que es uno de los emblemas del gótico y representa la necesidad de la urbe de enterrar a sus muertos –al ser un lugar en constante crecimiento y que pasa por una epidemia, necesita de más espacios para sepultar cuerpos–. Como espacio emblemático de la civilización, el cementerio alberga a los muertos, donde cada tumba cuenta una historia y la vampira, como testigo de la naciente Buenos Aires, se refugiará en ese lugar inquietante y mítico.

La Recoleta, el cementerio como representación de la ciudad

El famoso panteón de Recoleta es uno de los lugares emblemáticos de Buenos Aires, ya que su arquitectura, las leyendas y las personas célebres de Argentina hacen que el lugar tenga un atractivo peculiar. La novela de Marina Yuszczuk ve el crecimiento de la ciudad a través de un cementerio, el cual se forja a partir de los primeros cuerpos que llegaron a causa de la peste; con esta intención, la autora incluye algunas de las leyendas más importantes de la Recoleta, como vínculo con otras historias sobrenaturales.

Un panteón carga con la historia personal de cada cuerpo que resguarda, lo que desemboca en relatos de fantasmas, que aluden a los orígenes de un lugar. Las historias y leyendas de sus habitantes son

narrativas que hablan de una ciudad o un pueblo, a través de espectros y personas que han fallecido se forman los relatos locales, en este caso de Buenos Aires. La vampira contempla las decenas de cuerpos que desfilan por el panteón y poco a poco la población de la Recoleta crece y se transforma en un lugar emblemático donde la muerte es la protagonista. La Recoleta crece al paso de Buenos Aires; sus muertos y tumbas se vuelven íconos de la urbe sudamericana.

Los cementerios se convierten en una necesidad para las ciudades; en la novela *La sed*, esto es más notorio debido a que se atraviesa la peste y es cada vez más difícil encontrar un lugar donde enterrar a los muertos. Entonces el panteón nace de la necesidad de sepultar a los seres que han fallecido sin que terminen en una fosa común, es decir, se empieza a construir un recuerdo de aquellos que ya no están. El cuerpo del difunto tiene que residir en alguna parte, como si se tratara de un nuevo hogar. La vampira está en la búsqueda de un refugio y el cementerio se convierte en una estancia para ella, se une a los no vivos. El cementerio, como parte fundamental de una ciudad, alberga el recuerdo de aquellos que ya no están, el nuevo hogar para un cuerpo sin vida, un cementerio guarda la memoria de la ciudad.

La Recoleta posee una belleza enigmática, ya que parece que se ha trazado una ciudadela, con calles y avenidas, para habitantes que ya han muerto. La planeación del panteón se ha dado con mayor orden que la de Buenos Aires, y es en él que la vampira ha encontrado un hogar. Muchas de las personas que descansan en la Recoleta tuvieron la idea de hacer sus mausoleos antes de morir y edificar estatuas que se relacionaran con ellos; es por eso que en este panteón no se ven simples tumbas, sino verdaderas edificaciones con retratos y esculturas muy bien detalladas. La calma y el silencio que emanan de ellas dan una tranquilidad de la que carece la caótica ciudad.

Si bien el vampiro es un ente que pertenece a los espectros nocturnos, no se parece a un fantasma o un zombi; es un muerto viviente, pero con otra interacción: “A diferencia de los fantasmas o demonios, que tienen antecedentes bíblicos, los vampiros fueron, en la práctica, descubiertos y, por esa razón, poseen una historia y un significado

susceptibles de definición” (Groom, 2020: 28). Es interesante el desarrollo de un personaje vampiro dentro de un cementerio. Si bien se ha dicho que la Recoleta es una especie de ciudadela, necesita de un fundador, y no precisamente la persona que inauguró dicho espacio, sino que es una muerta (la vampira) la que da la bienvenida a los nuevos habitantes del panteón, además de que convive con los personajes más importantes de las leyendas del cementerio. Incluso, da la sensación de que ella le da “vida” a los muertos, sus historias cobran sentido en torno a su persona, como si un ser nocturno hubiera fundado aquel lugar misterioso y enigmático:

Poco a poco dejé de salir del cementerio, y cuando lo hacía, apenas podía reconocer la ciudad a la que había llegado décadas atrás. Cada transformación en ella me indicaba que el tiempo transcurría para todos, menos para mí, y en este mundo que se me antojaba desconocido, no estaba segura de cazar, sin ponerme en peligro [...] Conocí la sed como nunca la había conocido, y la esterilidad de una existencia donde no podía desatar mis impulsos. (128)

Hay que recordar que la vampira es la testigo de la ciudad naciente, es la que cuenta cómo es Buenos Aires desde una visión gótica, oscura y siniestra. Con ello, también cuenta la parte de la muerte en la urbe; primero muestra los estragos de la peste y las pilas de difuntos por las calles y después las historias de fantasmas en la Recoleta. Es testigo de un Buenos Aires en el que la muerte reina en cada esquina y la fundación de la ciudad se da en medio del caos; incluso cuando las cosas se han calmado después de la peste, las muertes continúan: es una cuestión que no para. Por ello, el cementerio es el lugar que alberga aquellos que ya no tienen vida y se hacen parte de la memoria de la urbe.

La seducción que antes ejercía el personaje se ha cosificado, ha tenido que estar en un solo territorio, como lo menciona Baudrillard sobre la producción y materialización: una vez que se ha materializado el rostro de la vampira, la vida cambia completamente y tiene que ver la ciudad crecer desde la ciudadela de los muertos (Recoleta), que al igual que todo Buenos Aires, no para de expandirse. La sed ha sido limitada y con ella los juegos de seducción; los avances tecnológicos de la época

han hecho que cualquier cosa pueda ser exhibida, lo que empuja a que los espectros de la noche se mantengan ocultos.

El primer personaje interesante con el que se topa la vampira es el cuidador del panteón, Mario, un italiano que migró de su país en busca de mejores oportunidades en América, la misma historia de varios italianos que llegaron a finales del siglo XIX. Este personaje se vuelve un aliado de la vampira, ya que la protege y le da un hogar en uno de los mausoleos. Como se ha mencionado, muchas de las tumbas de la Recoleta parecen casas pequeñas, con motivos estéticos diferentes, ya sea relacionados con las personas que habitan la tumba o con la forma en la que murieron. La tumba del italiano es una de las más famosas, ya que mandó hacer la estatua que lo representa en su país de origen, para que cuando muriera su imagen se inmortalizara en la Recoleta.

Después de esto aparece otro personaje que es una joven dama que la vampira ve como una buena compañía, por ello, después de un tiempo, decide convertirla en vampiro; sin embargo, la joven queda desolada al saber en lo que la ha convertido, y en su enojo se esconde en su tumba. La sed de esta vampira al parecer no es tan fuerte como la de su creadora. Esta mujer encriptada se relaciona con dos leyendas del panteón: la de la joven de quince años que murió de leucemia y se dice que en las noches sale al barrio para que algún hombre la ayude y la de una mujer que fue enterrada viva. Ambas tumbas cuentan con figuras de las difuntas; la segunda tiene su imagen tratando de abrir la puerta para escapar.

El Panteón de la Recoleta conecta la Buenos Aires de la nación naciente con la actualidad, un vínculo entre el pasado y el presente de la urbe, y que en *La sed* se aprovecha para juntar a dos personajes. En la novela, este cementerio resulta ser una analogía de la ciudad: de su crecimiento, de sus habitantes que van de un espacio a otro, de una especie de urbanismo que las diseña de forma semejante. El panteón se desarrolla a la par de Buenos Aires durante el siglo XIX. Los personajes importantes de la historia argentina se encuentran en sepultados en este lugar, el cual se forma, a su vez, con las narraciones de cada difunto que yace ahí. Es muy similar a las historias de ciudad, cada habitante tiene una vida detrás y eso también es parte de la urbe. Además, estos relatos

quedan inmortalizados y son parte de un saber popular, son narraciones que trascienden el tiempo y el espacio.

La persecución de la vampira es un punto fundamental dentro de la novela, ya que también habla de una modernidad naciente, donde las identidades son cada vez menos difíciles de ocultar; por ejemplo, en la fotografía donde está retratada ya no es una vampira entre las tinieblas, cuya identidad es secreta. Al visibilizarse, la figura del vampiro ya no es tan enigmática, y por ello, huye al lugar gótico (cementerio), a las sombras. Como ya se mencionó, este cementerio trasciende tiempo y espacio. La vampira ha hecho lo mismo a través de los años y ahora se refugia en una zona que la hará perdurar hasta el siglo XXI. Su función como testigo de la naciente Buenos Aires ha terminado, su sed la ha llevado a un lugar donde se da la sensación de que el tiempo no transcurre, el siglo XIX se ha inmortalizado en el panteón de la Recoleta, en las historias de sus muertos, y la vampira también se ha quedado como parte del pasado de la ciudad: es la memoria de Buenos Aires.

En la segunda parte de la novela se presenta una mujer de nombre Alma que vive en una Buenos Aires actual y que, al igual que la vampira –que se encuentra encerrada en una de las tumbas por voluntad propia–, ronda la muerte porque su madre está por morir y ella misma tiene una enfermedad que acabará con su vida. Buenos Aires ha cambiado; al parecer, el ambiente de aquel lugar de barro y caos sigue habitando las calles, el sueño de nación de los fundadores de la ciudad se ha disuelto, pero algo sigue ahí: la muerte que ha visto el cambio de la ciudad. El cementerio de la Recoleta yace intacto al tiempo y sus historias se cuentan una y otra vez, como si el siglo XIX hubiera traspasado el tiempo y desde las tumbas conservara las primeras ideas de nación. En la trascendencia del siglo XIX al siglo XXI, este cementerio sigue intacto, y sus leyendas son parte de Buenos Aires como si el siglo XIX no hubiera desaparecido.

Cabe resaltar que, en la actualidad, ya no se puede sepultar a nadie en este panteón, debido a que ya es considerado un monumento histórico. Así que todo lo que hay en ese cementerio es una representación de la muerte durante el siglo XIX, es la ciudadela que se mantiene intacta

a lo largo del tiempo, un reflejo del Buenos Aires decimonónico y la representación de sus habitantes. El espacio gótico por excelencia (el cementerio) es el emblema de la civilización.

Se ha mencionado que la muerte no descansa; es una constante en la historia humana y será esta cuestión la que una a Alma y la vampira en la segunda parte de la novela. Alma recorre el panteón de la Recoleta mientras piensa en su propia muerte y todo lo que conlleva que ella deje de existir, sobre todo el temor de qué pasará con su pequeño hijo.

Alma se adentra en el cementerio como si se tratara de su nuevo hogar, incluso su hijo juega entre las tumbas como si se tratara de un lugar que le es familiar: “A veces se pierden en los corredores que agrupan las bóvedas en manzanas y replican la forma de una ciudad [...] Este es el cementerio más antiguo de la ciudad, y el único que conserva para la muerte la elegancia de otra época. Un sueño de mármol hecho con dinero [...] Esa tarde recorro los pasillos de baldosas grises y me pregunto dónde me sepultarán” (12). Como bien menciona el personaje, el panteón de la Recoleta es una ciudad, como si cada manzana se tratara de un barrio, dando la sensación de estar ante hogares y no bóvedas (además de que en una de ellas habita la vampira).

Alma se siente cercana al lugar, al preguntarse dónde yacerá su cuerpo sin vida, sabe que su próxima morada será el cementerio. Esto tiene un reflejo importante, ya al igual que como se construyó la ciudad (como lo muestra la vampira) también se edifica el panteón. Con personas que llegan de fuera (los migrantes) y que ahora se acomodan en un nuevo hogar, cuando se muere los restos humanos pasan a otro espacio. Si se ha mencionado que el panteón de la Recoleta es una ciudad, cuando la persona fallece va de Buenos Aires a este espacio, la urbe de los muertos. El terreno lodoso del que hablaba la vampira fue sustituido por el concreto; sin embargo, cuando alguien muere, sus restos van a ese lugar lúgubre donde la tierra tiene el mismo aspecto de la Buenos Aires del siglo XIX.

La sed es una novela que presenta una historia en la que la muerte es la constante en la narración, la ciudad de Buenos Aires está completamente alejada de la concepción que la literatura latinoamericana

del siglo XIX configuraba. Es una visión gótica de la urbe desde la narración de uno de los personajes más representativos de dicho movimiento artístico: una vampira, que además es migrante y ha vivido distintas épocas en Europa. Es una Buenos Aires vampírica, asediada por la muerte y la desolación.

El hilo conductor de la novela de Yuszczuk es la sangre, la muerte y la oscuridad; el espacio narrativo se torna gótico, la capital argentina se desarrolla en medio de una peste y, como vimos, la construcción de cementerios es vital para poder dar sepultura a todos los cuerpos que yacen en las calles. El panteón de la Recoleta es el emblema de los muertos del siglo XIX, el espacio donde perdurará la belleza de la muerte y será el símbolo de la creciente Buenos Aires durante el siglo XIX.

La ciudad es un tópico que puede describirse desde diferentes perspectivas; en este caso, los elementos góticos encajan con una urbe que comenzaba a crecer, mientras la muerte llenaba las calles de Buenos Aires. Para dar cuenta de ello, la novela aquí analizada se vale de una narradora que ha visto los fallecimientos de las personas, y que es una criatura inmortal. La construcción de una urbe a partir del terror y la extrañeza se plasman en *La sed* para dar cuenta de la fragilidad humana, y del círculo que supone la certeza de que algún día todos volverán a ese territorio extraño, lodoso y oscuro, a ese origen en la tierra en la que se yacerá eternamente.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Cuéllar Alejandro, C. A. (2013). “De lo Gótico a lo pseudo-gótico: mujer, vampirismo y lucha de poder”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 1, pp. 40-48. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10486/11848>
- Groom, N. (2020). *El vampiro. Una nueva historia*. Madrid: Desperta Ferro.

- Sánchez-Verdejo, F. J. (2013). “Lo Gótico: semiótica, género, (est) ética”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, no. 1, pp. 23-36. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10486/11847>
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villavicencio, M. (2011). *Ciudad tomada y ciudad ausente. Los paradigmas del imaginario urbano en la narrativa latinoamericana*. Quito: Universidad de Cuenca.
- Yuszczuk, M. (2020). *La sed*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.

El conflicto de las relaciones madre-hija en *Mandíbula* de Mónica Ojeda: Una lectura desde el psicoanálisis y el neogótico latinoamericano

Natali González Fernández

La literatura neogótica latinoamericana ha tenido un gran auge a finales del siglo XX e inicios del XXI. Si bien es reciente dicha designación, se pueden establecer algunas características específicas; de acuerdo con Guerra Chío (2020), en este género se constituye una reinención del gótico, en la cual se retoman elementos propios de este como el terror, la perturbación, lo siniestro, el monstruo, la violencia en las relaciones sociales, entre otros aspectos, pero ligados a las problemáticas actuales del nuevo espacio geográfico en el que se desarrollan los escritos.

En este sentido, como hace notar Carretero Sanguino (2020: 4), “La realidad de las sociedades latinoamericanas se ha vuelto el peor relato de terror y supone un campo de cultivo perfecto para las temáticas vinculadas con la violencia física y sexual”. El horror, lo terrible, la perversión, lo monstruoso, se ubican en la cotidianeidad de Latinoamérica, en las relaciones familiares, en acciones donde personas comunes pueden ser partícipes, lo cual se evidencia en los relatos neogóticos.

Dentro de los diversos autores que han inscrito sus narraciones en este género, surge Mónica Ojeda (1988), una prolífica autora originaria de Guayaquil, Ecuador. Ha escrito cuentos, novelas, poemas y ensayos, entre los cuales se encuentran *La desfiguración Silva* (ganadora del

Premio ALBA Narrativa en 2014, y publicada en 2015); *El ciclo de las piedras* (2015, Premio Nacional de Poesía Desembarco); *Nefando* (mención de honor en 2015 del Premio de Novela Corta Miguel Donoso Pareja; se publicó en 2016); *Caninos* (2017); *Mandíbula* (2018, la cual *El País* ubicó en el puesto 12 de su lista “Los 50 mejores libros del año”); *Historia de la leche* (2019); y *Las voladoras* (2020, seleccionada como una de los cinco finalistas de la sexta edición del Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero).

Aunado a lo anterior, la escritora fue considerada en la lista de *Bogotá 39-2017*, la cual compiló a los mejores 39 escritores latinoamericanos de ficción menores de 40 años. En septiembre de 2019, se hizo acreedora al premio *Next Generation* de la fundación Príncipe Claus. En suma, Mónica Ojeda es una de las autoras más importantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Sus obras abordan diversos tópicos como el terror, el miedo, el dolor, la perversidad, el tabú, las relaciones familiares en conflicto, el dominio, el incesto, la sexualidad adolescente, lo femenino, lo monstruoso, la violencia, por mencionar algunos. Su novela *Mandíbula* (2018) es el texto objeto de estudio del presente análisis; de este se destacarán algunos elementos neogóticos, sumados a la caracterización del conflicto de las relaciones madre-hija en el relato.

La novela se focaliza principalmente en la vida de Fernanda; en el apartado inicial se cuenta que esta se encuentra secuestrada en una cabaña por su profesora, miss Clara. En los siguientes 32 capítulos se dan a conocer las causas que llevaron al rapto, aunadas a diversos problemas: las enseñanzas para Fer y su grupo de amigas (Annelise –o Anne–, Fiorella, Natalia, Analía, Ximena) por parte del colegio de élite del Opus Dei al cual asisten; las dificultades familiares, sobre todo en los casos de Fernanda y Annelise; la fascinación casi incestuosa que siente miss Clara por su madre muerta; las reuniones de las amigas en un edificio abandonado, donde narran cuentos de terror, se retan a realizar acciones que ponen en riesgo su integridad y rinden culto a dioses creados por Anne, como el Dios Blanco o dios-madre-de-útero-deambulante, entre otros aspectos.

La historia no es lineal; cada capítulo focaliza un ser, espacio y tiempo distinto, lo cual complementa los datos y las situaciones de los personajes principales; los hechos están escritos desde diversas perspectivas a partir de narraciones, diálogo directo, monólogo interior, carta, ensayo e incluso secciones con algunos versos –a manera de poema–, relacionados con la trama, lo cual da cuenta de la variedad estilística que Ojeda posee para realizar la hibridación de estos géneros.

Al inicio hay un epígrafe que funda un *leitmotiv* en el relato: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, /eso es la madre. /Lacan”. Se repiten, entonces, elementos vinculados con la metáfora materna mencionada: la madre es un cocodrilo que brinda protección; no obstante, también puede devorar. Así, esta representa un peligro constante para la cría, por lo que se instaura una relación con violencia latente. Se reitera lo agresivo de los colmillos, los dientes, el dolor que surge de la mordida, pero, asimismo, lo sensual de la boca: la mandíbula que protege, devora, lastima y hace sangrar (retomado, de manera evidente, en el título de la novela).

La referencia de Lacan se encuentra en uno de sus seminarios y en ella se afirma lo siguiente:

El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre. [...] Hay un palo, de piedra por supuesto, que está ahí, en potencia, en la boca, y eso la contiene, la traba. Es lo que se llama el falo. Es el palo que te protege si, de repente, eso se cierra. (Lacan, 2008: 118)

Lo anterior se relaciona íntimamente con las acciones de los personajes principales: Fernanda, Annelise (“Anne”) y miss Clara. De igual manera, se menciona otro término importante para el análisis: estrago. El estrago es un concepto ambivalente que en su forma base significa ruina, daño y asolamiento (RAE), destrozamiento muy grande causado por una acción destructora (Moliner); a su vez “causar estragos” se asocia

con provocar una atracción fuerte o generar gran admiración (Zawady, 2012: 171). Entonces, la madre produce estragos en sus hijos: estos, cuando son indefensos, la admiran, es el gran Otro que les brinda seguridad y alimento; empero, al crearse roces en su relación hay daño, destroz y destrucción por ambas partes. La madre es como una gran diosa que da vida y la arrebatata.

El estrago es una problemática preedípica fundada principalmente en las relaciones femeninas madre-hija. La hija se concibe como objeto del amor materno; sin embargo, la progenitora la puede devorar. El padre, de acuerdo con Lacan, actúa como un palo que frena esta acción e impide a la madre consumir a su producto. Ese amor hacia la mamá, el deseo devastador, el no poder tenerla, se revelan en acciones de hostilidad y odio (Zawady, 2012). La hija intenta hallar el goce y, en esa búsqueda, se vuelve esclava; crece con dicha carencia y, al ser adulta, se convierte en madre; está en falta de ese goce, pero además da vida a un hijo/hija, que también tendrá ese vacío, a partir de lo cual se constituye un deseo devastador e incompleto, sin fin.

La voracidad planteada por Lacan se manifiesta en la novela de Ojeda; este obstáculo, como se indica *supra*, edifica la vida, sobre todo, de tres personajes principales: miss Clara, Fernanda y Anne, quienes están en constante conflicto con sus madres. En concordancia con la teoría lacaniana, el padre debe ser el mediador en su nexo; no obstante, los personajes masculinos son seres ausentes, apenas mencionados; poseen poca o nula participación, por lo cual el deseo devorador de los personajes femeninos se desarrolla sin control.

Miss Clara López Valverde es la profesora de Lengua y Literatura en el colegio de Fernanda, Anne y sus amigas. Es joven, tiene 30 años; sin embargo, su físico refleja mayor edad. Su madre falleció algunos años atrás, aunque Clara la siente “más viva que nunca en sus pensamientos” (Ojeda, 2018a: 26),¹ pues afirma que esta sobrevive en su mente. La docente se viste y peina como ella, para lucir exactamente igual a su

¹ Al ser *Mandíbula* (2018a) de Mónica Ojeda el texto objeto de estudio de este trabajo, en adelante únicamente se colocará la página de donde fue extraída la cita, la cual hace referencia a la edición aquí mencionada.

madre, Elena Valverde. Fue maestra durante treinta años hasta que la escoliosis neuromuscular le impidió continuar con la profesión, así que se la cedió a su hija, aun cuando no confiaba que lo hiciera bien, por ser una “mocosa egoísta, poco creativa y enferma de la cabeza” (27).

El padre de Clara no es mencionado en el relato; se desconoce quién es y por qué no vive con ella y su madre. En este sentido, el único referente y objeto de deseo que tiene la profesora es su progenitora. Por el contrario, Elena Valverde la odia, la apoda con el nombre de un animal (“Becerra”) y, además, no escatima en mostrarle su repulsión. La madre, incluso, la asume como un monstruo, y “A los monstruos había que enseñarles a ser buenas hijas” (150).

Es una niña que crece sin un padre y el cariño de una mamá. Pese al desprecio constante y la carencia de amor, la pasión hacia ella aumenta hasta derramarse, lo cual la conduce a un acto casi incestuoso a la edad de diez años:

observó a Elena desde el centro de la cama, admirando su cabello espeso y negro, con algunos mechones canosos –grises y no blancos–, y los labios entreabiertos como una puerta que da a una habitación oscura. Sus senos caían desprotegidos a ambos lados de su cuerpo y, a través de la blusa, Clara vio unos pezones morenos que quiso desarrollar cuanto antes. La miró mucho tiempo, conmovida más por su fealdad que por su belleza: por el bigote que le salía bajo la nariz, por las estrías que marcaban ríos en sus muslos gordos y flácidos, por las arrugas en su cara y por la papada con tres lunares que cubría gran parte de su cuello. “Te amo, mami”, le dijo, y sintió un deseo indescribible que, con los años, se le haría todavía más misterioso. Nunca supo lo que desató en ella esa pasión indecorosa e infantil que la llevó a acercarse a la boca de su madre y besarla lamiéndole los dientes. (146)

De lo anterior se resalta la admiración que Clara siente por su madre. Aunque la narración posee breves tintes eróticos, sobresale en los hechos la fascinación provocada por la figura materna, al ser un gran Otro que desencadena el anhelo. La atención hacia sus pezones, por ejemplo, se deriva de querer desarrollarlos de igual forma, no de poseerlos como en el acto sexual. Se conmueve por su fealdad, la cual también la maravilla, pues aceptar al otro en su totalidad se convierte en

un acto de amor. La progenitora despierta aterrada por la acción de su hija, la golpea y la lanza lejos; a pesar de ello, Clara no deja de amarla, al contrario, su amor aumenta día con día.

En su infancia, la profesora es una víctima, una niña solitaria carente de cariño, de alguien a quien admirar, además de Elena. Después de su intento por besar a la madre, y de que esta la rechazara y golpeará, comienza a sentir asco por su cuerpo, así como por los cambios en la adolescencia y el deseo erótico –que igualmente la madre critica y reprime–, por lo cual crece sometida, con el anhelo de parecerse a su mamá y que esta también la ame. De acuerdo con la teoría lacaniana,

la gran seductora originaria es la madre, quien, efectivamente, despertó en el cuerpo de la niña sensaciones genitales a través de su cuidado y, en última instancia, fue quien alimentó la fantasía del padre como seductor. La seducción materna acompaña a las fantasías que orientan la actividad onanista temprana en la niña, y se muestra también en el juego con muñecas, el cual ilustra una identificación primitiva al Otro materno. (Zawady, 2012: 180)

Al crecer, Clara evade su adolescencia, como si dicha etapa no existiera y brinca a la adultez. Comienza a peinarse y vestirse igual que Elena (usa, incluso, la ropa interior que perteneció a la madre); intenta transformarse en una réplica exacta, lo más cercana posible. Se obsesiona con esta idea y se convierte en una imitación imperfecta, hecho que fractura el último vínculo de madre e hija. Deja de ser cría, para convertirse en la progenitora, en la mandíbula: “era capaz de reconocer en su actitud una violencia taimada que impuso, de forma inconsciente pero prolongada, sobre alguien –la madre– a quien no le había quedado otra opción que irse muriendo mientras ella –la hija– crecía como un árbol encima de su muerte” (28) y, aunque la gente observa con desconfianza su proceder,² Clara continúa con sus acciones miméticas porque concibe la imitación, ser su doble, como un acto de amor.

² “Clara había aprendido que, por alguna razón del todo incomprensible para ella, los demás encontraban obscena la imitación que hacía de la apariencia física de su madre, como si en su mimesis amorosa hubiese algo abyecto que obligara a los demás a encoger sus rostros y a dedicarle miradas de desconfianza” (32).

El doble, el *Otro*, manifiesta un equivalente en el disfraz, en la máscara; existe en el momento en el que el *Yo* percibe al *Otro* y observa que solamente es una alternativa (Bargalló Carraté, 1994: 12). Bargalló establece una aproximación a la tipología del doble en la literatura: *a*) por fusión, en la que dos individuos se unen en uno solo; puede ser por aproximación lenta hasta alcanzar la identificación o por un hecho repentino e inesperado; *b*) por fisión de un ser en dos individuos distintos; y *c*) por metamorfosis, en la cual un individuo se convierte en diferentes formas aparentes, que en ocasiones pueden ser reversibles, pero en otras, no (1994: 17).

En el caso de Clara, el doble se ubica en la categoría “a”: por fusión, debido a que inicialmente existen dos seres distintos (madre e hija) que se unen en uno solo. Ambas no pueden coexistir; por lo tanto, una debe desaparecer. Clara se transforma en la doble dominante, se adjudica la máscara, el disfraz de madre, del gran *Otro*; cesa de ser ella –quien en la novela no muestra un pasado personal, pues no desarrolla acciones propias– para convertirse en el todo y cumplir la multiplicidad de sus aspiraciones: Clara es débil; la madre, fuerte. Ella ama, la madre castiga. Ella es desobediente, la madre educa. En este sentido, se erige una devoción inversa: la hija consume y la progenitora da vida a la persona que la conduce a su desaparición:

lloraba, gritaba y se halaba de los cabellos, pero nunca se atrevió a hablar con su hija del tema; nunca le preguntó “¿Por qué eres mi siniestra?”, ni le confesó que estaba asustada de verse en otra como un reflejo dañado o un *doppelgänger*³ a punto de desaparecer para que su doble existiera. (33)

3 “La figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen ‘desdoblada’ del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (auto-escopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble ‘fantástico’ que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al ‘otro’” (Herrero Cecilia, 2011: 22). Si bien abordar el doble no es el objetivo de este texto, se hace evidente la relación entre el neogótico de Ojeda con el gótico tradicional, pues es un tema recurrente en ambos géneros, como se presenta, por ejemplo, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

La madre de Clara muere, por lo cual esta asume completamente su identidad; sin embargo, pese a la liberación del yugo materno, la profesora continúa con su legado, casi exacto en apariencia física, aunque en lo psicológico difieran. No obstante, Clara no es feliz; por el contrario, constantemente vive con temor, nerviosismo y dolor, pues, como sentencia Freud: “Has querido ser tu madre, ahora lo eres al menos en el sufrimiento” (1921: 100).

En concordancia con Carretero Sanguino, la matrofobia:

se entiende como un sentimiento de rechazo de esta figura y todo lo que representa –abarcando no sólo la figura de la madre del sujeto, sino el papel que ejerce la figura de la madre en la sociedad–, y que en ocasiones actúa como elemento reivindicador de la libertad del sujeto, en oposición a la madre que supone una limitación o un encarcelamiento de la identidad individual. (2020: 6)

En el caso de Clara sucede lo opuesto: idolatra a Elena hasta adueñarse de su lugar. Al posicionarse como doble, toma el papel de mandíbula, devora a la progenitora y ocupa su papel.

La docente presenta problemas con cuatro de sus discentes: primero, con Malena Goya y Michelle Gomezcoello [*sic*], quienes –en un colegio anterior– la secuestran durante 13 horas y 57 minutos para robarle los exámenes. Posteriormente, ingresa al Colegio Bilingüe Delta donde conoce a Anne, Fernanda y su grupo de amigas. Al observar en ellas características similares a las de sus alumnas previas, se muestra nerviosa, con terror; por esto se mantiene a la defensiva para que no suceda lo mismo y poder educarlas. Lo anterior la conduce hasta sus límites psicológicos. Ante el estrés emocional –y por manipulación de Anne–⁴ secuestra a Fernanda para instruirla: “Ahora amarraba a Fernanda porque una buena maestra era una madre y una alumna era una hija” (88).

El texto comienza con la cabaña donde miss Clara lleva a Fernanda; en el relato gótico es característico narrar inicialmente un misterio que

⁴ Véase *infra*.

se resolverá en el último capítulo, y en el desarrollo se develarán las causas y consecuencias de esas acciones:

la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta. (López Santos, 2008: 189)

Dicha estructura es retomada en *Mandíbula*, la cual inicia con un enigma: ¿Por qué una profesora secuestró y está torturando a una discente? Las razones no son sencillas; de acuerdo con lo abordado, se conocen los problemas emocionales que dirigen a la profesora al secuestro, pero es necesario saber cómo se relaciona con Fernanda y Annelise y cuáles son los secretos, el pasado, que también las constituyen: “El relato gótico se nos muestra como cerrado e interminable al mismo tiempo, pues la lógica narrativa consiste, asimismo, en retrasar la revelación última que pondrá fin a la aventura del protagonista y al texto” (López Santos, 2008: 190).

Fernanda es una alumna de quince años del Colegio Delta; hija de un ministro y una reconocida abogada y activista provida. Es una de las protagonistas, por lo cual se aborda su historia en los capítulos subsecuentes. Dos aspectos principales marcan sus acciones: en lo familiar, su padre está completamente ausente, mientras que, en su perspectiva, su madre no la ama, e incluso la odia, porque Fernanda asesinó a su hermano menor, Martín, cuando este tenía un año y ella cinco; por otro lado, en cuanto a lo social, el vínculo de hermanas que se erige entre ella y Anne define su ideología y comportamiento.

En cuanto al primer elemento, Fernanda le expresa su sentir a su mejor amiga y le explica lo que recuerda respecto de cómo asesinó al niño: “Su cabeza era tan pequeña como un mango y la estrellé contra el borde de la piscina para que su dulzura se regara” (45). Los padres no le reprochan esta acción; sin embargo, sí la llevan a terapia con un psicoanalista para que la apoye y le brinde tratamiento. En los diversos

diálogos con el psicoanalista, el Dr. Aguilar –los cuales, más bien, son monólogos, pues Fernanda le habla sin obtener respuesta–, se comenta la difícil y, prácticamente, nula relación que mantiene con su madre, pues ésta nunca quiere estar a solas con ella, la mira como si fuera una rata o algo que da miedo, asco, repulsión; frente a sus amigas, la mamá aparenta cariño, pero en realidad no desea pasar tiempo de calidad con su hija. Además de atribuirlo al asesinato de Martín, Fernanda también cree que siente repugnancia porque cuanto era muy pequeña y se masturbaba, su madre se percató. Ninguna posee conocimiento de la vida de la otra; no obstante, no hay golpes, la violencia sólo es psicológica –en contraste, la madre de su amiga Anne sí la golpea; por tanto, Fernanda piensa que tiene a la mejor madre (71-75).

Respecto del segundo aspecto, Fernanda y Anne se conocen desde muy pequeñas; son como hermanas –“Mi única hermana siempre ha sido Anne. Ella fue la hermana que yo escogí” (114)–; incluso detentan un gran deseo de ser gemelas.⁵ A lo largo de la novela se construye una relación amorosa/erótica entre ellas: duermen juntas, entrelazan las piernas y Anne le pide a su amiga que la estrangule hasta llegar al éxtasis:

«¿Sabías que a un cocodrilo le duele la boca cuando muere?». Entonces Fernanda le abrazaba el cuello con sus manos suaves-como-la-seda, suaves-como-el-algodón, y apretaba un poco, y un poco más, y luego soltaba y masajeaba con sus pulgares lisos, con sus pulgares tersísimos, el cartílago que brotaba como una manzana de Eva bajo sus dedos mientras Anne entreabría los labios. (79)

En estos encuentros la muerte, provoca que sangre y sienta dolor, pero también satisfacción sexual. De lo anterior se desprenden elementos

⁵ “Les duele no ser iguales y que los huesos y la textura de la piel sean un asunto tan personal, tan individual. «Quisiera que tuviéramos el mismo nombre», le dice Annelise en medio de la clase. La misma estatura, el mismo tamaño de la escápula. A Fernanda le espanta que su húmero sea más pequeño que el de Annelise y que sus costillas sean más anchas. «De niñas nos parecíamos», le dice cuando descubre que Annelise es bella y que la belleza también produce miedo” (207). Sin embargo, este vínculo no se establece como una hermandad verdadera; por el contrario, es una relación perversa, y se instaure desde la dominación y el dolor. En concordancia con el tema del doble, cuando hay dos seres iguales, uno debe desaparecer, lo cual se postula en la novela; este tema se recupera más a fondo *infra*.

neogóticos como referencias al vampiro, por ejemplo, que se entrelaza con otros *leitmotivs* en el relato: el cocodrilo, el color blanco, la sangre, el placer, el sufrimiento, por mencionar algunos, los cuales se constituyen en las acciones de las personajes y en su inconsciente:

Una vez, Fernanda soñó que Annelise se acostaba en el primer piso y que, apoyándose sobre sus codos, miraba de frente a un cocodrilo gigante que avanzaba hacia ella desde el otro lado de la estancia. Entonces Annelise abría las piernas y echaba la cabeza hacia atrás mientras el cocodrilo, como un hijo que retorna al charco de su origen, penetraba en ella hasta desaparecer. (80)

Su relación está en concordancia con lo abordado previamente con Clara: devorar es un acto de amor; ingerir al otro es permitir que forme parte del mismo ser: “«El amor empieza con una mordida y un dejarse morder», decía Annelise. Al final, el bebé se comería a su madre porque así era el amor” (80) y también “«Todos hemos mordido a nuestras madres». [...] «Todos hemos comido de nuestras madres»” (81). Son hijas que buscan devorar antes de ser devoradas por la madre.

Madres e hijas poseen un gran vacío y buscan cómo llenarlo, qué devorar. Por ello, se da la destrucción, ya sea alejándose del vínculo materno (Fernanda y Anne) o en semejanza (Clara). Se trata de madres que no controlan su deseo y dan a luz hijas a las cuales no les pueden enseñar a amar; es un círculo, un uroboros infinito: “Una hija nunca se da cuenta de que algún día le tocará ser la madre de la mandíbula” (241).

La violencia física es, para las personajes, un medio de diversión y placer, así como una herramienta para disciplinar y castigar. Las relaciones de empatía y afecto quedan anuladas, sobre todo desde la subordinación del maltratado; el daño psicológico se desarrolla desde el autoritarismo y la intimidación para subyugar al Otro cuando pierde el control de sus emociones (Bedón Cochancela, 2021). La crueldad se constituye como una condición humana y, de acuerdo con la escritora (Ojeda, 2020), si a las mujeres se les impide ejercer agresión física, se orientan más hacia la presión psicológica para dominar.

Anne, Fernanda y sus amigas rinden culto al Dios Blanco porque están en la edad blanca, la cual hace referencia a las modificaciones que

sufren en la transición de niñez a adolescencia; esta es una etapa terrible y atemorizante por todos los cambios físicos y psicológicos que conlleva: “La adolescencia es estar de frente ante un espejo y darse cuenta de que a quien estás mirando no se parece en nada a quien tú crees que eres, es una dislocación” (Ojeda, 2018b: 33).

Es un aparente periodo de pureza, mas sus madres les tienen miedo porque la edad blanca lleva a una modificación: las transforma y las convierte en monstruos;⁶ no obstante, no son criaturas como las del relato gótico donde la apariencia física las ubique en una u otra categoría; se constituyen en la monstruosidad por los cambios de la adolescencia y las acciones terribles que ejecutan en su día a día; son personajes vulnerables y a la vez dominantes; pueden recibir violencia, así como ejercerla:

En los relatos sobre la edad blanca, las jóvenes protagonistas tenían teofanías espantosas en donde el Dios Blanco se les aparecía igual que Yahvé a Moisés, y ese era el comienzo de un progresivo cambio que las arrastraba a *hacer cosas horribles como comerse a sus madres, matar a sus hermanos o acercarse a cultos secretos poco antes de desaparecer* [énfasis añadido]. (132)

En el gótico, las profecías señalan el destino de los personajes; de igual manera pasa en el género en Latinoamérica: hay una augurio en las palabras citadas de Anne que determina las acciones y destinos de los personajes, pues los tres hechos resaltados en la descripción anterior suceden en el relato: las hijas devoran a las madres y estas sienten miedo de ellas; Fernanda mata a su hermano en la infancia, Anne provoca que su hermana postiza sea secuestrada, torturada y posiblemente asesinada por su profesora. Las discentes forman parte de un culto secreto, pues adoran al Dios Blanco, se reúnen para narrar historias de terror y desafiar en retos peligrosos. Simbólicamente, Anne y Fernanda son

⁶ En una entrevista, Ojeda afirma al respecto lo siguiente: “Me interesaba reescribir el género del horror, que, tanto como en películas como en literatura, suele trabajar con personajes de mujeres porque dentro de los estereotipos de la feminidad se las ha considerado frágiles. [...] Mi intención era adéntrame [*sic*] en la tradición de lo ‘femenino monstruoso’, que representa a mujeres que devienen en monstruos por no encajar en la feminidad normativa, que tienen deseos inquietantes, perturbadores e increíblemente oscuros” (Ojeda, 2019b).

hermanas, luego se definen como gemelas –nuevamente en una especie de *doppelgänger*–; finalmente, como son dobles, una debe desaparecer, con lo cual se completa el augurio de la cita.

A Anne, debido a los conflictos con su madre desde la niñez, le cuesta trabajo relacionarse con otras personas y se interroga sobre ciertos aspectos de la amistad hasta llegar a los límites; por ejemplo, ¿por qué las amigas se duchan juntas? ¿Cuál es la razón por la que sienten celos entre ellas? ¿Por qué las aman tanto que preferirían verlas muertas? (70). Finalmente, en relación con este pensamiento, Anne ama (o cree amar)⁷ tanto a Fernanda que, cuando esta se aleja, se encarga de su destrucción.

La familia de Annelise sigue la misma estructura de los personajes anteriores: la participación del padre es nula y, aunque la madre está presente, su relación es de odio. Incluso, en las historias de terror escritas por Anne, la madre se ve reflejada sin que ella lo perciba: “Todas pensaban que la madre de Annelise se parecía a las madres de sus historias de terror, pero no se lo decían” (151).

Durante su niñez, cuando Anne busca la protección de su madre, esta la rechaza; sus abrazos son fuertes y arrebatados, con lo cual parece que la está ahorcando e incomodando. Es tanta la aversión que siente por la progenitora –y posteriormente por su hermano menor– que, cuando está embarazada, la golpea en el abdomen. La joven le explica a Fernanda que su rencor surge debido a que la mamá no la entiende; al ser pequeña la menosprecia y la pone en evidencia frente a los adultos:

En una ocasión, luego de que mi madre me dijera, delante de sus amigas del club de bádminton, que me lavara los dientes porque tenía mal aliento, me metí en el baño y me masturbé con su cepillo de dientes. Fue una niñería, lo sé, pero no me arrepiento porque mi mamá nunca se arrepiente. Le encanta quejarse de mí en público y decir, delante del dentista, por ejemplo, que no me cepillo bien los dientes, que soy desaseada y que soy una «niña tonta y torpe» que no escucha. (191)

⁷ Anne, más que amor, detenta un vínculo de posesión hacia Fernanda. Ella es su principal objeto de placer; en diversas ocasiones la manipula, pero cuando Fer decide externar sus sentimientos, Anne se siente amenazada y, al perder su objeto de deseo, busca su aniquilación.

Entonces, en los cuentos terroríficos de Anne, o *creepypastas* de internet, las hijas asesinan a las madres, las persiguen y les provocan sufrimiento. También crea al Dios Blanco, el cual –como se mencionó– es una representación simbólica de la adolescencia y las alteraciones monstruosas:

Luego está ese otro pavor, el de los adultos que temen la adolescencia de sus hijas porque en la pubertad surgen los deseos sexuales y el sexo viene a mancharlo todo, lo que está relucientemente blanco. Eso lo vinculó a una curiosa relación que existe entre la literatura de terror y el color blanco, que para nosotros está ligado a la pureza pero que desde Lovecraft, a Machen, Poe e incluso en *Moby Dick* aparece como símbolo del horror... El miedo a mancharse, a que el árbol acabe por torcerse. (Ojeda, 2020)

La adolescencia es tanto un vacío como una potencia que puede disiparse; es distinta a las demás edades, ya que no son niñas, ni adultas: están indefinidas; son blancas porque vienen de la pureza de la infancia, la cual se puede degradar: “¿Qué es lo que pasa cuando vemos algo blanco?», le preguntó Annelise a Fernanda sin esperar una respuesta. «Que sabemos que se va a manchar», le dijo sonriendo blanquecinamente” (79) y “La edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de esa blancura, de esa potencia primordial a la que llamaré Dios” (181).

Estas mujeres son educadas en un colegio del Opus Dei; la religión es su referente, por tanto, crean la suya, diseñan a su propio Dios (Blanco) y utilizan el discurso religioso con el que han crecido (Ojeda, 2020). El Dios Blanco modifica los cuerpos: surge vello en zonas inesperadas, comienza el desarrollo corporal, brotan manchas, sangre y acné; estas transformaciones cambian al infante y anticipan lo terrible (181). Son monstruos que infunden miedo a quienes los rodean: “La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado” (185). En contacto con el Dios, las jóvenes se percatan de un incremento en la sexualidad y la pasión desbordada que anhela ser saciada; mas, al mismo tiempo, las hace sentir vulnerables e insignificantes. Desde el neogótico, “El

ser se ve relegado a su insignificancia, a un punto imperceptible en el vasto universo, como un sujeto atormentado por deidades monstruosas. Se patentiza de esta forma la nimiedad del ser humano, una raza que camina con paso rápido a su extinción” (Guerra Chío, 2020: 27).

El otro ser que Anne inventa en sus relatos es el dios-madre-de-útero-deambulante; pese a que inicialmente parecen describirse como uno solo (este y el Dios Blanco) en realidad son una dualidad, una ambivalencia: el Dios Blanco simboliza a la adolescencia, mientras que el otro corresponde a la maternidad: “«Pero todas las madres son la misma madre», decía Annelise aunque a Fernanda no le gustara escucharlo. «El reverso de la madre de útero deambulante: lo opuesto al gran Dios Blanco»” (152).

Esta representación terrible de la adolescencia les provoca, asimismo, sentir repulsión por su contraparte, la maternidad, así que se burlan de ella en todo momento:

El Dios Blanco les hacía reírse de sus madres: de sus tetas caídas en sostenes Victoria's Secret, de sus cremas antiarrugas hechas para caras-cirueltas-pasas y de sus tintes de pelo fosforescentes porque la naturaleza de las hijas, decía el credo, era saltar en la lengua materna bien agarradas de las manos; sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le daba inicio al mundo del deseo. Eso era una hermana: una aliada contra el origen. (129)

Pese a que alaban e idolatran al Dios Blanco, comienzan a estar conscientes de que su destino es convertirse en mandíbulas, pues algún día ellas también serán madres; su papel les indica que deben pelear contra el origen, aun cuando no están capacitadas para enfrentar a la maternidad omnipotente; no logran frenar la posibilidad de ser devoradas porque no hay mediación paterna en los conflictos, lo cual dificulta el proceso. En el relato, las pocas veces que participan los padres, únicamente apoyan a sus parejas, aunque no tengan razón; se muestra incompreensión hacia las hijas en cuanto a sus ideas y sentimientos; sólo les auguran fracaso y evidencian la falta de soporte en nuevos proyectos.

El lazo de Anne y Fernanda se fractura cuando la primera les enseña a unos jóvenes universitarios fotografías de las mordidas, hematomas y costras que Fernanda le provocó en sus encuentros íntimos; Fernanda golpea a Anne, y esta empieza a apartarla de sus reuniones, a dirigir al grupo de amigas para dejarla fuera de sus actividades. Anne observa a la gente a su alrededor, accede a su interior, utiliza el lenguaje para controlar a las personas (aunque no lo consigue con su propia madre); manipula la manera de pensar y actuar, como una especie de bruja o hechicera que coloca a los personajes bajo el conjuro de su palabra (Ojeda, 2020). Ese es el origen del mal (Ojeda, 2019a): cuando el personaje sabe que provocará un daño con sus manipulaciones y no le interesa, cuando disfruta del dolor ocasionado, cuando el placer se basa en el sufrimiento del otro.

En relación con lo anterior, la manipulación mayor la ejerce Anne sobre miss Clara. La docente le pide que elabore un ensayo sobre Edgar Allan Poe cuando abordan lecturas sobre lo gótico, pero la alumna le entrega un trabajo en donde le explica su teoría sobre el horror blanco, los dioses inventados, los *creepypastas*; le dice que Fernanda ha entrado a la casa de la docente y movido sus cosas –es decir, construye una historia de terror sobre su vida–; asimismo, le muestra las heridas y hematomas resultantes de las mordidas de Fer.

Para Clara, Anne es igual a una hija, a la cual debe proteger por lo que le hizo Fernanda, pero esta es igualmente su alumna, su cría; por tanto, la debe educar. Así como la madre de Clara la reprimió, ella precisa hacer lo mismo ante el surgimiento sexual de Fernanda. Es, entonces, cuando miss Clara la secuestra y conduce a un lugar alejado para castigarla con golpes, sin alimento, amarrada y tirada en el suelo: “No llores con la boca abierta que da asco. Sí, te va a doler. Sí, vas a sentirte asustada. [...] Mi vocación es educarte. Soy tu madre porque soy tu maestra y estoy lista para darte una lección. Voy a enseñarte que cuando se muerde la casa de alguien las esquinas desaparecen” (238). La profesora afirma que, aunque la madre puede devorar a la hija, también la cría es capaz de morder desde adentro, resbalar hasta el estómago y desnacerse, pues asimismo la descendencia tiene el poder de hacer

daño, no solo la madre (239), acción que han realizado las tres personajes principales.

La suma de relatos distintos (Clara, Fernanda, Annelise en conjunto con sus situaciones familiares y sociales) generan una sensación de caos, confusión, además de que intensifican la tensión y el horror que Ojeda desea mostrar en sus líneas. Aparentemente, las historias no guardan conexión, hasta que continúan avanzando y se entrelazan para llegar a la resolución del misterio inicial: la explicación del secuestro de Fernanda.

De acuerdo con López Santos (2008), existen algunos componentes que guían la construcción de la novela gótica. Algunos de estos elementos son retomados por Ojeda, mientras que otros los adapta hacia la estética del neogótico latinoamericano. Un primer aspecto relevante de la novela gótica es el argumento: como se indica *supra*, este tipo de relatos se construye con un enigma inicial que marca el desarrollo de la trama para que los vacíos se vayan explicando.

Los motivos recurrentes son la siguiente pieza; en cuanto a ellos, el miedo es un factor importante en estas narraciones, ya que “toda completa exploración de la novela gótica exigirá una exhaustiva exploración del sentimiento del miedo, tanto físico como mental y un descubrimiento de las varias formas en que el terror se abre paso en la literatura” (López Santos, 2008: 192). Algunos temas para intensificar el sentimiento del miedo son el dolor físico y el dolor moral. En los personajes de *Mandíbula* se evidencia el maltrato físico y la tortura a partir de retos peligrosos que ponen en riesgo la vida de las estudiantes, la excitación sexual a través del dolor (las mordidas, los rasguños, el ahorcamiento), además del castigo corporal (al cual recurre Clara con Fernanda). Estas acciones manifiestan, en cuanto a Latinoamérica, la perversión, las maldades humanas, las escenas de barbarie, violencia y crueldad para producir terror. En cuanto al dolor moral,

las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores. (López Santos, 2008: 196)

Los tópicos tabúes de la novela gótica eran, sobre todo, el incesto, la homosexualidad y el triángulo amoroso (López Santos, 2008: 196). Estos mismos son retomados por la escritora ecuatoriana, con la diferencia de que, si en el gótico resultan solamente insinuados, en el neogótico se exponen abiertamente; por ejemplo, el incesto en la relación de Clara con su madre, el interés sexual por el género símil de la relación Anne-Fernanda, además del triángulo amoroso que se evidencia cuando Fer se pone celosa de que Annelise coquettee con otros chicos y les enseñe parte de su intimidad (con las fotos prohibidas).⁸ Otros temas tabúes abordados en *Mandíbula* son el deseo de poseer al otro a partir del canibalismo,⁹ la profanación, la transgresión social, la perversión, el odio a la madre, entre otros.

Los personajes son otro elemento importante del relato gótico. Estos son fijos y estereotipados, como el villano, la mujer fatal, el caballero y la heroína (López Santos, 2008). En este caso, Ojeda fractura dicha estructura desde el neogótico y brinda a sus personajes diversos matices y características que dejan de ser rígidas como en el género antecesor. Incluso, las mujeres del texto son ambivalentes: devienen víctimas de las circunstancias desde que nacen, crecen con la carencia de amor materno, sufren la represión desde la niñez, la falta de enseñanza y orientación sexual; no obstante, a su vez, se convierten en victimarias de otras personas que las rodean: castigan, golpean, infligen dolor y sufrimiento a familiares y amigos sin distinción. En el gótico, la mujer fatal es “una mujer perversa, dominante y atroz, agente a través del cual actúa y se manifiesta, normalmente, el diablo” (López Santos, 2008: 200), pero, para la escritora ecuatoriana, la mujer dominante, perversa

⁸ En el neogótico, retomar temas tabú, sobre todo la sexualidad, se utiliza como arma subversiva o de rebelión. Respecto a este fenómeno, Ojeda afirma lo siguiente: “A mí me interesa mucho un fenómeno ocurrido a mediados de la segunda mitad de siglo XX en el cono sur, porque las dictaduras militares que hubo eran de derechas y con un discurso sobre la mujer y la madre parecido al del Opus; en ese contexto, surgieron escritoras que empezaron a escribir novelas directamente pornográficas con protagonistas femeninas e incluso tuvieron que exiliarse y las obras fueron censuradas. Autoras como Armonía Somers, que buscaron en la pornografía una forma de reivindicarse políticamente”. (García, 2020: s/p).

⁹ “El amor tiene un componente de violencia. La diferencia entre relaciones sanas y las potencialmente peligrosas es la capacidad que tenemos de controlar esas ganas de canibalizar al otro, de poseer a otro” (“Mandíbula despierta horror y debate”, 2019: s/p).

y atroz se determina por su entorno social, su educación, su familia, su pasado, incluso por convicción; el lado sobrenatural pierde peso, y se erige la decisión personal de las acciones que desarrollan. Se establecen como personajes marginados que cuestionan lo que pudieron ser y lo que son; se encuentran solitarios en espacios donde no sienten pertenencia. Empero, aun en soledad, son despiadados, siniestros y violentos.

Un aspecto más es el narrador. En el gótico, “no deja de ser un narrador de corte tradicional, un narrador omnisciente que controla todos los elementos de la diégesis. [...] No pretende resolver el problema que expone, simplemente mostrarlo, para que sea conocida esa terrible y espeluznante experiencia” (López Santos, 2008: 201-202). En *Mandíbula*, no existe un único narrador; cada capítulo focaliza a diferentes personajes quienes, en primera persona, expresan sus miedos, deseos y expectativas sobre la vida.

El último componente son las coordenadas espacio-temporales: “en las narraciones góticas tienden, como veremos, al fragmento y a la deformación, lo que conlleva que acaben por infringir la ley de la claridad” (López Santos, 2008: 204). Ojeda se relaciona con este principio del cronotopo gótico y lo retrata en su novela, pero, como se ha indicado, en un contexto latinoamericano, ubicado en este caso en Ecuador. En relación con el espacio narrativo, el gótico recurre a construcciones que encierran, no muestran salida y son confusas; se caracterizan por ser espacios sombríos, tétricos, tenebrosos, con una oscuridad apocalíptica; los castillos en ruinas, los conventos, los laberintos, se instituyen como símbolos de esta estética (López Santos, 2008: 204-205). En *Mandíbula*, dicho refugio gótico es un inmueble abandonado:

Era un edificio inacabado de tres pisos, una estructura grisácea con escaleras irregulares, arcos de medio punto y cimientos a la vista [...]. «Nuestra guarida», dijo Annelise. «Me gusta. Suena animal», dijo Fernanda. Muy pronto se convirtió en su sede antipadres, antiprofes, antinanas; un espacio de sonidos fantasmales que tenía algo de tétrico y de romántico a la vez. Su belleza descansaba, en palabras de Annelise, en sus horrores insinuados, en lo fácil que era desembocar en abismos o hallar culebras marrones, cadáveres de iguanas y cascarrones rotos por el suelo. A Fernanda le gustaba ver cómo la naturaleza iba cubriendo de vida lo que estaba muerto. «El caos divino se come al

orden humano», les dijo. «La naturaleza viva se come a la naturaleza muerta», tradujo Annelise [...]. Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, *la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito –o de un castillo gótico, según Analía–* [énfasis añadido] que las inquietaba y las enviaba de vuelta a sus casas. (17-18)

Aunque en la novela los espacios son secretos y cerrados, no son completamente oscuros como en el gótico, sobre todo el edificio donde las jóvenes se reúnen a contar sus historias: en este lugar el color que predomina es el blanco (el cual genera miedo, porque se puede manchar). Si en el gótico el castillo es una prisión, en el neogótico el edificio las libera, les provee un sitio libre de cualquier autoridad, les permite desarrollar su animalidad, entrar en contacto con sus orígenes, ver cómo la estructura se doblega ante la naturaleza que reclama su lugar original; ahí narran abiertamente sus relatos, se ponen a prueba con retos peligrosos que evidencian el deseo de poder y control sin supervisión adulta; son juegos que las acercan al borde, al límite, a la muerte.

Finalmente, el tiempo de la novela gótica se ubica en el pasado, el cual es oscuro y remoto; no hay continuidad temporal y se presentan historias aparentemente inconexas que brindan la sensación de un tiempo paralizado (López Santos, 2008: 207-208). Asimismo, en *Mandíbula* las historias sin relación aparente se van conectando para resolver el misterio inicial y explicar más sobre los orígenes de los personajes, así como las razones de por qué se encuentran en el punto relatado. Sin embargo, de igual manera sobresale la sensación del tiempo paralizado: inicia y concluye con la escena donde Fernanda es torturada por su profesora, sin que conozcamos el final de dicha situación (se intuye que Clara continuará con la violencia hasta la muerte de Fernanda, pero sólo se permite la inferencia sin llegar a una respuesta total); es un tiempo como el de la novela gótica: “en un eterno presente que vuelve sobre sí mismo permitiendo, encuentros insospechados entre los que murieron antaño y los que aún habitan en la tierra de los vivos y, contribuyendo a la sensación de obsesión que padecen los protagonistas y, por ende, los lectores” (López Santos, 2008: 209).

La literatura de hoy, al igual que la sociedad, se encuentra envuelta por una serie de cambios que se han desarrollado velozmente debido al cúmulo de situaciones terribles por las cuales se ha visto atravesada la humanidad, de allí que las escritoras contemporáneas reflejen en sus relatos los nuevos horrores de la modernidad como el enfrentamiento con el sí mismo, los conflictos psicológicos internos; la violencia física y mental; el cambio de roles de género; la importancia de la maternidad como una elección más allá de una necesidad; entre otros. Lo anterior surge en espacios cotidianos que antes se consideraban refugios.

Ojeda se encarga de resignificar los antiguos terrores del gótico como el monstruo, la violencia en las relaciones sociales, el erotismo, el Otro, lo siniestro, para situarlos en el contexto actual de Latinoamérica, logrando establecer con ello tanto un lazo como una brecha distintiva entre ambas corrientes; a la vez, sienta las bases de su estética literaria, pues ya no son situaciones o personajes inusuales los que protagonizan las narraciones, más bien son individuos normales, inmersos en una cotidianeidad, la cual se erige como un nuevo cronotopo de lo neogótico. En sus relatos, cualquier persona es capaz de infundir miedo en cualquier sitio de Latinoamérica, e incluso el lector puede hallar terrorífica una tipología en la cual el vecino, la pareja, los hijos, la familia, los amigos, pueden asumir el rol de víctimas o victimarios en sus hogares o sitios públicos.

En este sentido, la deconstrucción del entorno familiar pasa a formar parte esencial de la personalidad narrativa de la ecuatoriana, quien pone en evidencia los conflictos con una de las figuras de máxima autoridad en el ámbito social: la madre. Durante el análisis es notoria la reconfiguración que de este símbolo se lleva a cabo a través de las historias entrelazadas de las estudiantes. El conjunto matriarcal desarrolla una presión extrema que las lleva a querer devorar y aniquilar a sus hijas de variadas maneras, las cuales van desde la repulsión (Elena Valverde), la anulación mediante la indiferencia (madre de Fernanda) y la minimización por medio de la continua descalificación social y los golpes (madre de Anne); donde, a su vez, las hijas intentan devorarlas y destruirlas por la violencia recibida.

La figura materna en esta novela se instaure desde lo que se conoce, en términos psicoanalíticos, como el arquetipo de la Madre Terrible, aquella que devora, hiere, minimiza, causa dolor a sus hijos y, lejos de velar por su bienestar, busca todo lo contrario; su anhelo es devolver al seno materno a los frutos de su propia creación, aun si ello significa tomar de vuelta la vida que les había otorgado previamente. Al mismo tiempo, Ojeda revierte el arquetipo desde el neogótico y brinda a las hijas la capacidad defensiva para comprender su situación y, con ello, devorar a quienes se supone serían sus depredadoras. Lo anterior se observa en el triunfo de Miss Clara al transformarse paulatina y dolorosamente en su madre; se suma la hazaña de Fernanda sobre su mamá al eliminar a su hermano y, finalmente, el triunfo de Anne, quien se torna la artífice del destino de sus compañeras al pervertirlas, manipularlas y conseguir devorar, así, todo obstáculo para sus propios intereses.

No hay cabida en este relato para la maternidad de antaño; las jóvenes, a pesar de ser conscientes sobre el hecho de que en el futuro serán ellas las que pueden asumir el rol de madres, terminan por quebrantar dicha posibilidad; rechazan o ignoran su iniciación sexual, cambiándola por un ansia erótica y devoradora al sentir placer por medio del dolor propio o ajeno.

Una clase de monstruo femenino naciente se trasluce en las letras de la ecuatoriana: la relación sagrada entre madres que pasan la estafeta a sus hijas se ha roto; el lazo puro e inocente entre amigas –casi hermanas– ha sido fragmentado; la violencia del amor se instaure; el ansia por ingerir al gran Otro amado predomina; la represión de las protagonistas por poseer a las mujeres amadas se desborda, al grado de mostrar el lado animalesco que guarda el ser humano en su transición de la niñez a la juventud.

La narrativa de Ojeda se enfoca principalmente en personajes femeninos porque su deseo es dar voz y peso al mundo interno de las mujeres, de allí que los *leitmotivs* tengan resonancia en relación con aspectos relativos como el énfasis en lo blanco, la posibilidad de mancharlo o corromperlo, de tornar en rojo la atmósfera por la transición entre la niñez y la adolescencia de las estudiantes que se abren al despertar sexual; simboliza, asimismo, la llegada de la menstruación, la fertilidad

y la capacidad de dar vida o quitarla; el erotismo se vuelve animal, salvaje y caníbal; si no hay violencia física, la habrá mental. En suma, el miedo en el ámbito femenino es el principal protagonista en *Mandíbula*.

Finalmente, resta decir que la obra de la ecuatoriana aún conserva rincones inexplorados, personajes que aguardan por ser descubiertos, intertextualidades ocultas con otras obras, relaciones del tipo familiar y pasionales, ávidas por ser abordadas. Ojeda abre una puerta, lanza una invitación para adentrarse en las profundidades del universo de lo femenino y, con ello, comprender que dentro de cada mujer existe el deseo de arrasar con los fundamentos preestablecidos sobre los roles de género en cuanto a la maternidad, la amistad, la hermandad, la familia, el amor, la religión, la función social, entre otras preconcepciones que sobre ellas se instauran o pretenden erigirse, en una época donde lo que debe imperar es la reivindicación social y el cambio de mentalidades subyugantes.

Bibliografía

- Bargalló Carraté, J. (1994). “Hacia una tipología del *doble*: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”. En *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, pp. 11-26.
- Bedón Cochancela, M. A. (2021). *Represión y violencia en los personajes femeninos de la novela Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda*. Tesis. Ecuador: Universidad de Cuenca.
- Carretero Sanguino, A. (2020). “Abyección y matrofobia en la literatura ecuatoriana actual: notas sobre *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda”. En *Jornada de estudios: Infancia y maldad en la literatura contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-10.
- Freud, Sigmund (1979 [1921]). “Psicología de las masas y análisis del yo”. En *Obras completas: Sigmund Freud, vol. XVIII. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922)*. Etcheverry, J. L. (traduc.). Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, pp. 63-136.

- García, B. (2020). “La mandíbula de Mónica Ojeda: Carne, adolescencia y horror blanco”. *Al Día*. Recuperado en <https://aldianews.com/es/articles/culture/literature/la-mandibula-de-monica-ojeda-carne-adolescencia-y-horror-blanco/57796>
- Guerra Chío, J. B. (2020). *Análisis del personaje neogótico en la cuentística de Pablo Palacio*. Tesis. Cuba: Universidad Central Marta Abreu de Las Villas. Recuperado en <http://dspace.uclv.edu.cu:8089/handle/123456789/12897>
- Herrero Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, no. 2, pp. 17-48.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan: libro 17: El reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós.
- López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios Humanísticos. Filología [S.l.]*, no. 30, pp. 187-210.
- “Elhorror y el debate que despierta ‘Mandíbula’” (2019). *La Hora*. Recuperado en <https://lahora.com.ec/noticia/1102246232/el-horror-y-el-debate-que-despierta-mandibula>
- Ojeda, M. (2018a). *Mandíbula*. [Versión ePub]. España: Candaya.
- _____ (2018b). “En la violencia también hay belleza”, [entrevista realizada por X. Ayén]. *La Vanguardia*, p. 33.
- _____ (2019). “Supongo que mi escritura es un reflejo de mi mente”, [entrevista realizada por P. Concha]. *Libros & Letras. Revista Cultural de Colombia y América Latina*. Recuperado en <https://www.librosyletras.com/2019/05/supongo-que-mi-escritura-es-un-reflejo-de-mi-mente-monica-ojeda.html> [consulta: 4 de enero 2022].
- Zawady, M. D. (2012). “La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura”. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, no. 12, pp. 169-189.

Muertos vivientes y resignificaciones del mal patriarcal: reescribir la violencia desde el gótico andino de María Fernanda Ampuero

Metztli Donají Aguilar González

¿Soy un monstruo o esto es ser una persona?
Clarice Lispector

La literatura latinoamericana siempre ha estado plagada de seres híbridos, de criaturas que asechan en los relatos orales y que permiten conocer los temores más arraigados de los hombres. Brujas, nahuales, demonios, zombies, vudú; cada pueblo y sociedad ha manifestado su propia representación del mal y, por lo tanto, del miedo. Ante este panorama, las literaturas de esta zona geográfica han diversificado y adaptado la idea del *monstruo* a sus propios intereses recurriendo a imaginarios locales que parecen ser los predilectos para consolidar el gótico latinoamericano escrito por mujeres, corriente que ya se ha apoderado de la producción literaria actual.

En este sentido, el epígrafe de Lispector con el que abre la compilación de cuentos *Pelea de gallos*, evoca a los monstruos que habitan las narraciones de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero, una de las voces femeninas más recientes que ha adoptado esta línea literaria para denunciar las terribles realidades y condiciones sociales que enfrentan las mujeres latinoamericanas del siglo XXI.

El nuevo gótico –también llamado *neogótico* o *gótico latinoamericano*– evoca imaginarios literarios cargados de violencia, terror y horrores sociales que se develan a través de seres que han dejado de ser sobrenaturales y se han convertido en los monstruos de lo cotidiano: violadores, asesinos, que llevan a desapariciones forzadas, feminicidios, inmigración.

Pero, ¿por qué este género mantiene su vigencia en el siglo XXI? ¿Por qué se puede seguir hablando de «monstruos» dentro de las sociedades latinoamericanas actuales? Una de las respuestas más inmediatas a estos cuestionamientos sin duda está en la función cultural que siempre ha perseguido este género literario, pues desde su surgimiento a finales del siglo XVIII y principios del XIX ha servido para exhibir las ansiedades y desesperaciones de los seres humanos.

Con narrativas cargadas de supersticiones e ideas fantásticas, “la ficción gótica rescató la naturaleza de los temores sociales y personales y presentó mundos diferentes y más excitantes en los que las heroínas podían encontrar no sólo la violencia aterradora, sino también la libertad de la aventura” (Sánchez-Verdejo, 2008: 7).

De la cita anterior se puede rescatar otro punto importante que de alguna forma explica la predilección de las autoras latinoamericanas por el género: la violencia. Esta característica funge un papel ambivalente en cuanto a objetivos y efectos del género, pues los actos cometidos por los personajes de los relatos siempre irán empeorando y denunciando atrocidades absolutas en un desvío total del orden y los valores sociales esperados.

Si bien el gótico original recurrió a los monstruos y seres sobrenaturales como el vampiro –*Drácula* de Bram Stoker o *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu–, el licántropo –“El lobo” de Guy de Maupassant o “La marca de la bestia” de Rudyard Kipling–, a figuras como *el doble* –*El extraño caso de Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson– o bien a la creación del “muerto viviente” –*Frankenstein* de Mary Shelly– para enfatizar el temor a la desintegración social y la necesidad de la reconstrucción de los límites y las fronteras humanas, cada uno de estos arquetipos ha sido refigurado en las narrativas latinoamericanas escritas por mujeres que juegan con el gótico, y Ampuero no ha sido la excepción.

La inflexión neogótica

Antes de comenzar con el análisis de la narrativa de Ampuero es necesario delimitar el término neogótico y enfatizar algunas de sus características sin perder de vista que se trata de una reconfiguración de los elementos primigenios insertados en una realidad inmediata actual.

De esta manera:

The contemporary Gothic, drawing on an already fragmented and heterogenic artistic tradition, is less a genre than a vestigial type of writing that resuscitates older horrors and formulas and filters them through the echo chambers of a modern preoccupation with the social value of transgressive literature. (Aldana, 2018: 1)

Para los fines de este artículo, esas preocupaciones modernas tendrán que ver con cualquiera de los países latinoamericanos que enfrentan una crisis social, que de una u otra forma se ha normalizado, y que se subrayará específicamente en el Ecuador que Ampuero retrata en varios de los cuentos que se analizarán más adelante. Asimismo, los viejos horrores y fórmulas clásicas se insertan en un contexto vigente –aún más cruel que el del siglo XIX– para demandar la visibilidad de la crisis de violencia que plaga Latinoamérica.

Con ello se hablaría de un:

[...] mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realizar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual ‘no se puede hablar’ –que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto–. (Becerril, 2019: 6)

Así, los vampiros y el castillo de Transilvania pierden sentido para representar un horror actual y es necesario reubicar estos espacios y personajes en una geografía cotidiana como las calles ecuatorianas, la urbe argentina, la Ciudad de México, o bien, espacios periféricos de las naciones europeas o la estadounidense que reciben a los inmigrantes latinoamericanos que huyen de sus entornos hostiles y agresivos.

Aldana amplía la noción del neogótico más allá de sólo los arquetipos de los monstruos clásicos y explica esta nueva corriente literaria como una “temática” o una “estética” capaz de abarcar múltiples vertientes:

As the fragments of an already atomized type of literature, the contemporary Gothic is marked by its ubiquity: if a certain novel is not Gothic, it is bound to utilize motifs or to include literary aspects that have, at some point, been associated with the Gothic, from graveyards and ruins as memorable settings to rapacious monks, monsters, and ghosts as villains. Since these are very specific and no longer confined to narrative effect, it is possible to find the “Gothic” as an aesthetic or thematic qualifier in further subgenre hybrids (Gothic romance, Gothic science fiction, Gothic noir) or even in methodological subdivisions reliant on the type of cultural work carried out by a text (postcolonial Gothic, queer Gothic, feminist Gothic). (Aldana, 2018: 1)

En el caso de María Fernanda Ampuero, su neogótico cobra vida en un entorno social que violenta, desnaturaliza, nulifica y oprime a la mujer dentro de las fronteras de su natal Ecuador,¹ lo que la ha llevado a convertirse en una de las máximas representantes del *gótico andino* junto a su contemporánea Mónica Ojeda.

El gótico andino y María Fernanda Ampuero

Sobre el gótico andino aún no existen suficientes planteamientos teóricos o conceptuales que ayuden a enmarcar en totalidad esta vertiente literaria; sin embargo, han sido las propias autoras representantes de la corriente las que han establecido una conceptualización más precisa acerca de este tipo de literatura. Por lo tanto, con esta propuesta interpretativa se buscará rescatar los rasgos narrativos que Ampuero desarrolla para plantear su propia definición del horror y así tratar de definir lo que hasta el momento puede percibirse bajo los parámetros de esta vertiente neogótica muy específica de Ecuador.

¹ Aunque, evidentemente, pueda ser leído e identificado desde cualquier ciudad de Latinoamérica.

En torno a esto, Mónica Ojeda menciona que el gótico andino se distingue porque:

tiene que ver con que la literatura gótica y en general es una literatura que trabaja el tema del miedo, pero [...] muy ligado al tema del paisaje. Importan mucho los edificios, la arquitectura, pero también el paisaje y su vinculación con el miedo. Eso es algo que fue esencial para trabajar el concepto de gótico andino [...]. Para mí, el paisaje andino es de donde salen las mitologías, los misticismos, las narraciones orales que están en los cimientos de cada uno de los relatos. Los volcanes, los páramos, los valles, son muy importantes, pero también las visiones ancestrales que subyacen en los relatos. Todo esto ligado al horror, al miedo, a la violencia. (2020)

Otro aspecto importante que resalta esta autora es aquel “miedo muy particular de esa zona de los Andes que proviene de convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también el desamparo que hay en esas áreas” (Ojeda, 2020). Y, por supuesto, los pueblos y las ciudades no se pierden de vista, pues es ahí, en la cordillera de los Andes, donde todo lo terrible puede pasar.

Ampuero comparte los miedos de Ojeda porque ambas son oriundas de Guayaquil, Ecuador, mejor conocido como *Guayakill* según ambas escritoras, y curiosamente las dos han encontrado refugio (o quizá el autoexilio) en la ciudad de Madrid, España. De ahí que su concepto de *gótico andino* pueda ser entendido bajo los mismos rasgos que los planteados por su análoga y, evidentemente, desarrolla algunos otros más particulares respecto de su forma de ver el terror.

María Fernanda escribe sus cuentos “aullando de dolor”² e irrumpe en la institución sagrada de la familia para hablar acerca de los abusos, la perversión, los secretos y las cicatrices que conllevan este tipo de relaciones. Desde *Pelea de Gallos* (2018), esta autora ecuatoriana ya anunciaba su predilección por descubrir espacios íntimos que albergan monstruos; ahora, con su obra más reciente, *Sacrificios Humanos* (2021),

² La autora usa esa expresión durante una entrevista en la librería Gandhi tras la publicación de *Pelea de Gallos* en 2018.

sólo confirma que la violencia de la que habla es universal, sin importar dónde se ubiquen espacialmente los personajes de sus narraciones.

Ampuero ya ha dejado claro que sus textos están escritos desde su perspectiva del mundo y desde la violencia que las otras mujeres han callado, pero que ella no se permite ignorar. Ser mujer en Ecuador, en México, en América Latina y en el mundo parece ser una condición de terror en el siglo XXI.

Permitir que desaparezcan y mueran mientras tú y yo estamos hablando y que esté pasando en este momento, así como la crianza diferenciada por los roles de género (Mira que estoy metiendo con toda la intensidad feminicidios junto a crianza), todas esas diferencias, son actos de violencia cotidianos que todos tenemos asumidos. (Ampuero, 2018)

Firme en la denuncia social que quiere hacer e interesada en exaltar los límites de su propio gótico andino, esta autora guayaquileña ha creado espacios y narraciones en los que los monstruos de lo cotidiano persiguen incluso después de la muerte. Es aquí donde surge el interés por analizar dos de sus cuentos: “Luto” de *Pelea de Gallos* y “Biografía” de *Sacrificios Humanos*.

El monstruo más próximo que nunca

El cuento que podría ser identificado con mayores tintes góticos en la narrativa de Ampuero es sin duda “Luto”, una narración sobre los horrores que ocurren en la intimidad de una pequeña familia que habita un poblado lejano, casi olvidado, donde acontecen situaciones atroces.

Narrado en tercera persona, “Luto” cuenta la historia de María y Marta, dos mujeres subyugadas por la presencia masculina y la pobreza del entorno que las ha convertido en objetos sexuales de los hombres del pueblo, entre los que se encuentra su propio hermano. Cargada de analepsis, la línea narrativa se desenvuelve en un ir y venir hacia los momentos anteriores al luto que, se supone, estas mujeres deben llevar tras la muerte de su hermano; sin embargo, poco a poco se irá develando

por qué aquella muerte significa una fiesta para ellas y cómo es que desde esos acontecimientos del pasado se van configurando los horrores que Ampuero busca matizar como su propia versión del gótico andino.

La descripción que inaugura la narración muestra a las hermanas engullendo alimentos con desesperación y bebiendo vino sin control, olvidando por completo que su hermano ha fallecido. La forma en la que estos personajes tragan la comida pretende mostrar las carencias en las que han vivido, pese a que el hermano tenía los medios para que no fuera así:

Por primera vez en su vida, Marta se sentó en la cabecera de la mesa e hizo sentar a su hermana, limpia, vestida de lino blanco y ungida en aceites perfumados, a su diestra. Trajo más vino antes de que se acabara el botijo anterior y, sin decir las oraciones, se devoró el pollo, las patas gordas del pollo con la corteza crujiente, acaramelada, sabrosa, que nunca habían sido para ella. Miró a María que parecía una bárbara arrasando con los colmillos pechuga, muslos, rabadilla, y le entró la risa floja. [...] Tuvo ganas de decirle a María míranos, míranos, qué poco de nosotras, tan llenas de goce, hoy que deberíamos guardar luto tieso, hoy que la casa debería estar cubierta de liencillo negro. (Ampuero, 2018: 71)

Desde la apertura del cuento con esta cruda imagen, Ampuero prepara al lector para que reconozca que la configuración gótico-andina que ella propone hablará de los personajes rústicos que habitan (o provienen de) geografías limítrofes que se tornan violentas y que, además, son demasiado precarias. Esto sólo se reafirmará más adelante cuando sea la propia Marta quien hable acerca de cómo siempre ha habitado espacios cargados de brutalidad y cómo ha convivido con los monstruos que residen en ellos: un padre alcohólico y violento, un hermano violador, un pueblo lleno de los mismos males que rondan su propia familia.

“Luto” se construye a través de los recuerdos de Marta en los que se irá poniendo en evidencia el ambiente hostil en el que su hermana y ella se desenvuelven. La violencia avasalladora del texto proviene del recordar cada uno de los episodios atribuidos al deterioro físico en

el que se encuentra María y, además, de la perturbación que produce la crudeza con la que se narran los horrores que ahí suceden.³

Los relatos de Ampuero, con un estilo tan específico y característico, forman parte de:

Un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes,⁴ con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto. (Ojeda, 2021)

Para remarcar que el tópico de la violencia es fundamental en su narración, la autora se asegura de cargar el texto con descripciones muy detalladas del cuerpo en descomposición de María, lo que da paso a la creación de una “estética de lo podrido”, derivada del horror corporal, que se convertirá en uno de los elementos más característicos de este cuento:

Alguien había escrito con un objeto punzante la palabra zorra en su estómago, alguien había pisoteado su mano derecha hasta convertirla en un colgajo, alguien había mordido sus pezones hasta dejarlos arrancados, guindando de un trocito de piel de sus pechos redondos, alguien le introdujo aperos del campo por el ano dejándole una hemorragia perene, alguien le produjo un aborto a patadas, alguien, nadie, hizo nada durante esos días que quedó inconsciente y las ratas, con sus dientecitos empeñosos, comenzaron a comérsela por las mejillas, por la nariz, alguien, seguramente su hermano, le dejó la espalda como el mimbre de tantos latigazos. Tchas, tchas, tchas. (Ampuero, 2018: 73)

El cuerpo, tanto el de María como posteriormente el del hermano, se vuelve un espacio desde donde se denuncian los males que se están

³ Este es quizá uno de los elementos más marcados a lo largo de cada uno de los cuentos de la compilación de *Pelea de Gallos*, pues Ampuero no le teme a las palabras ni lo mucho que estás pueden llegar a estremecer al lector y, por el contrario, satura sus textos con ellas para que no se olvide que la ficción no está nada alejada de la realidad.

⁴ La cordillera de Los Andes atraviesa Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y parte de Venezuela.

viviendo y, por otro lado, refleja la relación fatal con *el otro*, que en muchos de los textos de esta autora puede convertirse en la víctima o en el victimario. Además, desde esta mirada hacia la otredad se vuelve posible llegar a una reflexión acerca del daño que un cuerpo es capaz de dar o recibir para que, entonces, entre en juego el miedo a sufrir el mismo horror.

Para exaltar este elemento, Ampuero vuelve lo corpóreo aún más siniestro porque pone sobre la mesa dos situaciones que siempre incomodan al lector, el incesto y la violación, y, además, los liga a un mito religioso:

Ahí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios [sic] [...]. Marta lo sabía porque más de una noche lo había seguido y lo había observado todo con los ojos templados de terror. Y después, cuando los cerraba, volvía a verlos otra vez y otra vez y otra vez. Hermano sobre hermana. (Ampuero, 2018: 76)

El relato entonces es por sí mismo una reescritura de tres figuras bíblicas: Lázaro, Marta y María –hermanas del primero–, a través de las cuales se cuenta una historia de poder y abuso patriarcal en un tiempo impreciso, que bien puede coincidir tanto con los contextos latinoamericanos actuales como con la era de Cristo. Ampuero reconstruye el pasaje bíblico de la visita de Jesucristo a Marta y María, devotas servidoras suyas, y posteriormente el de la muerte del mismo Lázaro, para recordar que es precisamente en la familia donde todo comienza a pudrirse.⁵

En la literatura de Ampuero, la profanación de la idea de familia es necesaria para entender que los monstruos en este siglo se han alejado de lo sobrenatural y ahora forman parte de lo conocido por todos. Por esto mismo, y como otra de las cualidades de sus textos, esta

⁵ Ampuero mencionó en la entrevista en la librería Gandhi su fijación por las relaciones familiares debido a que ella cree que: “falta detonar esa idea de ‘La familia es algo sagrado, intocable, no se puede cuestionar’. De hecho, la gente que mata, que viola, que destruye niños, todos salieron de una casa, no salieron de una cosa espontánea, de una esquina. Yo quiero saber cómo son esas casas, cómo es el proceso de formación de un monstruo, yo quiero abrir todas las puertas y todas las ventanas y verlo” (2018).

escritora guayaquileña une las relaciones filiales con lo corpóreo⁶ para crear esa atmósfera turbadora que siempre ha caracterizado al gótico,⁷ pero que ahora se fusiona con las creencias, cosmovisiones y localidades andinas, para desarrollar una estética neogótica en estos espacios latinoamericanos.

Ahora bien, algo fundamental para entender por qué Ampuero eligió precisamente a esta *familia original*⁸ y cómo se configura la atmósfera gótica en el cuento a través de este mito es ver a lo *ominoso* operar según un principio de *desfamiliarización*, es decir, hacer “que lo familiar sea extraño, [pues esto] desafía nuestras creencias y suposiciones sobre el mundo y sobre la naturaleza de la ‘realidad’” (Bennet y Royle, en Cabrera, 2020: 26).

¿Qué desafía más las creencias de las sociedades que transgredir la religión y sus figuras instauradas? Precisamente por esta razón en el cuento aparece una contraposición de las figuras originales bíblicas con las reconfiguradas por Ampuero. El Lázaro de Betania⁹ que se exhibe en el Nuevo Testamento pierde su significación de “hombre santo” y ahora se reconfigura desde la crueldad y la perversión como un violador, denotaciones que la Biblia jamás confiere (o ha erradicado) cuando se trata de los seguidores (hombres) de Dios. Así, el sentido de lo ominoso que menciona Cabrera entra en juego cuando la figura de Lázaro

⁶ A lo largo de los cuentos que conforman *Pelea de gallos* se pueden identificar estas relaciones filiales de manera muy marcada: Un padre que viola a la niñera de sus hijas, quien tiene la misma edad que ellas (“Monstruos”); una niña abusada sexualmente por galleros y que para evitarlo hace de su cuerpo un lugar pútrido mientras su padre pasa por alto todo aquello (“Subasta”); una mujer que descubrió su despertar sexual con el vecino, que vive entre ratas y cucarachas, y que además equipara sus relaciones con la idea de los hamster comiéndose a sus propias crías (“Crías”).

⁷ En cuanto a la novela gótica, en su libro *Horror y ficción* (2017) H. P. Lovecraft menciona que “la atmósfera es lo más importante, pues el criterio último de autenticidad no es el ensamblado de la trama sino la creación de una cierta sensación” (2017: 25).

⁸ Entendiendo a esta como una familia primigenia que gracias a la religión ha establecido cómo se deben comportar ciertos miembros de este entorno e incluso justificando cierto tipo de opresión hacia la mujer.

⁹ Lázaro de Betania es un personaje bíblico que sólo aparece en el Nuevo Testamento y es hermano de María y Marta de Betania. Vivió en Betania, un pueblo a las afueras de Jerusalén. En su casa se alojó Jesús al menos en tres ocasiones. Es muy famoso principalmente porque según el Evangelio de Juan (11:41-44) fue revivido por Jesús. A partir de esta historia su nombre es utilizado frecuentemente como sinónimo de resurrección.

se vuelve *extraña* debido a su actuar violento, que profana las normas establecidas en el mismo texto bíblico y lo lleva a convertirse en ese *otro* que Ampuero propondrá como el origen de una maldad que traspasa el tiempo, las formas y los espacios. Señala la historia:

Por ahí desfilaban los hombres, jóvenes y ancianos. Allí, sobre ella [María], nacía y moría la sexualidad del pueblo. Allí la había maltratado y penetrado por el ano y la vagina y torturado él, que se hacía llamar puro, que se hacía llamar hombre de dios, que era querido amigo de aquel, el más sano de los santos, ese que cuando venía a casa levantaba una actividad torrencial y al que María lavaba los pies polvorientos y callosos con perfumes exóticos, divinos, suyos. (Ampuero, 2018: 75-76)

Esta idea de una maldad atávica se soporta, además, con la segunda vía que Ampuero ocupa para delimitar su estética podrida: los espacios. Si las sensaciones que provoca un cuerpo en descomposición que fue violado no parecen suficientes para perturbar al lector, los espacios donde se cometen estas acciones vuelven aún más abyecta la atmósfera de lo que se narra:

El catre donde yacía su hermana –casi muerta, apenas viva– era un muladar de excreciones donde los bichos proliferaban y que para algunos hombres, aunque gratis, aunque fácil, ya resultaba demasiado repulsivo. Un cuerpo putrefacto, desagradable, pestilente. María, la dulce y hermosísima María, la de los ojos como gemas de montañas remotas, hija del mar y del desierto, resultaba ahora asquerosa para el más mugriento de los forasteros. (Ampuero, 2018: 76)

La decadencia del espacio y del cuerpo forman hasta aquí una urdimbre necesaria para entender la conformación del monstruo social que se propone como el peor de los males; sin embargo, también existe una inflexión hacia la impasividad de las víctimas, otro de los aspectos que parecen emerger como una constante dentro de esta nueva propuesta del neogótico y que tiene que ver con la idea de *venganza hacia el patriarcado* que persiguen las autoras latinoamericanas.

Para estos fines, Ampuero trasgrede el pasaje bíblico donde Lázaro cae enfermo¹⁰ y sus hermanas lo cuidan devotamente implorando a Jesús que lo salve; aun así, pese a las súplicas, Lázaro muere y las hermanas quedan devastadas por la pérdida. En “Luto” se presenta una transfiguración del personaje de Marta y ahora se guía por el *rape and revenge*,¹¹ otro género de terror cargado de gótico que ha tenido su *boom* en las últimas décadas. Este constructo narrativo sirve para remarcar que Marta y María –aunque esta en la representación de la primera– buscarán deshacerse –o al menos intentarlo– de ese horror porque el Lázaro del cuento es la representación simbólica de un depredador:

Quando el hermano enfermó, Marta, a la que todos alababan su entrega, su disponibilidad, sus habilidades, sus guisos, sus ternuras, sus infusiones, se volcó a cuidarlo. Lo alimentaba, limpiaba, medicaba e incluso aplicaba unguento blanco en sus partes privadas en carne viva. Todo aquello que un observador hubiese podido confundir con cariño, era realizado con un odio profundo. Ante el ojo ajeno, Marta era pura delicadeza, pero a solas lo alimentaba con caldos fríos, gelatinosos, siempre con algo de estiércol fresco, arena o gusanos que recogía en los patios y que metía, cuidándose de que la vean, en una cajita. (Ampuero, 2018: 78)

Este proceso de venganza tan cuidado permite articular un dolor en sentido inverso que no se lamenta y, por el contrario, se disfruta al ser parte del proceso catártico de los personajes, ya que este los conduce a la liberación femenina. De esta manera, el cuidado del enfermo permite la manifestación de lo corporal una última vez, ahora matizado por la abyección,¹² para reforzar la atmósfera gótica:

¹⁰ Juan 11:1-25.

¹¹ El esquema básico que sigue el *rape and revenge* consiste en: 1) presentar a un personaje femenino que es salvajemente atacado, violado, torturado, asesinado o todo junto; 2) hacer que sobreviva milagrosamente y se recupere de sus heridas; 3) para iniciar una precisa campaña de venganza eliminando uno a uno a sus agresores. (Partearroyo, 2018). Si bien el *rape and revenge* tiene que ver con la víctima, la variación que se presenta en la narración no es disruptiva para la reconfiguración del mito bíblico.

¹² Habrá que recordar que Kristeva menciona la suciedad y el cadáver como una de las manifestaciones más evidentes de lo abyecto. “La herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción” (1988: 10) provoca rechazo, asco y el hermano muy pronto se convertirá en cadáver, “el colmo de la abyección. Es la muerte infectando la vida” (1988: 11).

El momento de la limpieza que realizaba al cuerpo del hermano, que se había convertido en una sola llaga púrpura, sanguinolenta y llena de pus, empezaba siendo tierna, con agua tibia, aceite de coco y esponja marina y, de pronto, sin aviso, sin cambios en la respiración, se volvía feroz. Marta cambiaba la esponja de mar por lana de cero y arrastraba los brazos arriba y abajo como se lija la madera. Finalizaba su pulimiento con alcohol de quemar. Era imaginativa, tanto vertía cera caliente en las heridas como alcanfor, ortiga o limón. Después salía de la habitación y se quedaba sentada en una silla al pie de la puerta, con sus manos cruzadas sobre el regazo, piadosas, y los ojos muy cerrados, mientras dentro su hermano se retorció de dolor y hacía ruidos espantosos, sordos, porque ya no podía gritar: la enfermedad le había arrebatado la lengua y en su lugar había dejado una especie de papilla rosa que se movía dentro de la boca desdentada con algo de monstruoso y lascivo. (Ampuero, 2018: 78-79)

El monstruo de la narración se ha convertido en un leproso que no puede salvarse a sí mismo. La emancipación de las hermanas parece asequible, o al menos eso cree Marta, quien reza porque su hermano “muriera lento, con el mayor dolor posible” (Ampuero, 2018: 79). Y es aquí, hacia el final del cuento, cuando se llega a la cumbre del gótico y emerge la fusión de un monstruo clásico antiguo con el monstruo social, porque, recordando a Jeffrey Cohen, “the monster is born [...] as an embodiment of a certain cultural moment –of a time, a feeling, and a place” (1996: 3).

Ampuero finaliza su reescritura del mito bíblico aludiendo al pasaje de resurrección de Lázaro¹³ para convertirlo en el elemento más macabro de la articulación gótico-andina:

A los cuatro días, cuatro, apareció por el pueblo el amigo, el santo hombre. [...] entonces [...] pidió que lo llevaran al sepulcro y ahí lo dejaron, de rodillas, llamando al muerto como se llama a alguien desde el portal de su casa, como si al otro lado de la piedra quedara todavía alguna vida para escuchar. Marta se encogió de hombros ante semejante insensatez y volvió a su casa, a la fiesta de su hermana libre, a la vida. (Ampuero, 2018: 80)

¹³ En Juan 11, 1-45 se menciona: Marta dijo a Jesús: Señor, si hubieras estado aquí, mi hermano no habría muerto. 22 Aun ahora, yo sé que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo concederá. Jesús le dijo: Tu hermano resucitará. 24 Marta le contestó: Yo sé que resucitará en la resurrección, en el día final. 25 Jesús le dijo: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá, 26 y todo el que vive y cree en mí, no morirá jamás.

Esta resurrección será airosa, pero también terrorífica, porque las hermanas se enfrentarán a lo abominable, algo que viene del más allá y que está tanto vivo como muerto:

Esa noche, mientras Marta y María cenaban cordero, un golpe en la puerta las sobresaltó. Debe ser el viento. El viento en esta época, tan terrible. Siguieron comiendo hasta que María y Marta al escuchar el gemido de la puerta levantaron la cabeza y vieron que cedía a la presión de una mano. Se abría. Primero entraron las moscas y enseguida el hermano muerto, rodeado de un olor nauseabundo. Abría y cerraba la boca, como llamándolas por sus nombres, pero ningún sonido, nada más gusanos, salían de su boca desdentada. (Ampuero, 2018: 80-81)

El arquetipo del muerto viviente, entonces, se actualiza para remarcar la maldad que traspasa épocas, pero también para hablar acerca de ese miedo que al normalizarse se repetirá una y otra vez sin importar la zona geográfica a la que aluda. Que el hermano vuelva en esas condiciones, ni vivo ni muerto, implica entonces un terror a repetir lo vivido, un miedo puro a la historia que se hereda si se olvida.

Frente a esto se puede rescatar lo que menciona Alicia Montes en su artículo “Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2001”:

Los muertos vivos producen un quiebre en la linealidad teleológica del cuerpo narrativo de los géneros literarios y masivos haciendo perceptible que el aparente progreso de la acción hacia un final que cierra la historia solo encubre la circularidad de una experiencia que se repite de modo incesante, en cuanto efecto de una biopolítica negativa ficcional que sugiere la destrucción de todo lo viviente y la reproducción incesante de lo mismo. (2020: 25)

La destrucción de lo viviente, entonces, figura aquí como aquellas mujeres, incesantemente subvertidas por una violencia llevada al límite, que seguirán sumergidas en el mismo curso cíclico del monstruo familiar que parece estar destinado a reproducirse una y otra vez, en silencio, en aquellas geografías olvidadas por la mayoría. Ampuero entonces busca que el lector *aülle de dolor* al reconocer que, de hecho, estas

realidades tan feroces no sólo pueden ser ficcionalizadas, sino que están ahí, latentes y como amenaza para cualquier mujer latinoamericana.

El mismo mal, otras formas y fronteras

Una vez analizada la construcción que presenta “Luto”, es evidente que el tópico de lo sacro funge un papel importante en la configuración de la narrativa *ampuereana*; parte importante de ello es que, tal como en el gótico original, los aspectos religiosos que se plantean en estos textos contemporáneos se emparentan con el vicio, lo pecaminoso y el sacrilegio, rasgos que se manifiestan a través de la transgresión en el comportamiento de los personajes masculinos –siempre victimarios de una mujer– que aparecen en el cuento anteriormente referido y en “Biografía”, obertura de la compilación *Sacrificios Humanos* (2021), en la que se distinguen líneas temáticas semejantes.

La narración de “Biografía” se desarrolla en torno a una mujer migrante, escritora –de la que no se conoce su nombre– quien en un momento de desesperación económica y después de un intento de violación por parte de su jefe en un locutorio, se postula en internet como redactora de biografías. No tan segura de su suerte recibe una llamada de Alberto, un hombre que parece dispuesto a pagar la cantidad que sea por aquellos servicios; frente a las deudas que ha dejado en su país de origen, su condición de indocumentada y pese a la desconfianza que le produce la voz de su contratista, la protagonista acepta el trabajo y se dispone a viajar hasta aquel pueblo del norte donde se enfrentará a *presencias oscuras* capaces de desencadenar los peores horrores.

El gótico andino que Ampuero introduce en este cuento está muy alejado de los escenarios de la cordillera¹⁴ que se pueden percibir en “Luto”; sin embargo, los personajes de “Biografía” se configuran a través

¹⁴ Pese a esto, se mantiene la descripción de espacios rurales, lejanos de la urbe, *casi olvidados*, como los presentados en el primer cuento que seguirían definiendo el estilo del gótico andino en esta escritora. La atmósfera y locación donde se desarrolla el cuento soporta la construcción gótica de un espacio decadente en el que se origina el horror: “La casa por dentro era oscura y olía a comida vieja, a algo con col que se cocinó hace mucho y se fermentó, a ventilación pobre, a desaseo, a vicio. Casi no había muebles ni cuadros ni espejos. Parecía una

de creencias –religiosas y míticas– heredadas de la familia, o bien, de sus lugares de origen. Alberto es un hombre *fanático* religioso, que después de una terrible infancia “encontró la palabra” en aquel pueblo donde radica; la protagonista es una mujer que como migrante está conformada por creencias y miedos comunales que la persiguen hasta en sueños y, además, parece haber perdido la fe en Dios.¹⁵

Este choque de creencias establece una brecha necesaria para exponer un *terror religioso*¹⁶ que, muy conexo con la idea del pecado y lo profano, se manifiesta a través de la trasfiguración que tendrá Alberto durante el desarrollo del cuento. En este sentido, la autora presenta ciertas “anunciaciones” de que el viaje –y la estancia en el destino– de esta mujer migrante, será una pesadilla llena de horror; por ello no es fortuito que ella tenga un sueño cargado de símbolos –arraigados en la oralidad de los pueblos andinos– que le advierten el mal que se avecina:

Por la noche me subí al autobús rumbo al norte. En el camino, no sé a qué hora, me dormí. Soñé que un pavo se había colado en el cuarto de mi hija y le estaba picoteando la mollerita. Supe de inmediato que el pavo era un demonio y que los demonios se alimentan de los pensamientos puros de los bebés. Quise gritar, pero no tenía boca. [...] No tenía piernas. Tampoco tenía brazos para agarrar a mi bebé y llevármela lejos del pavo. (Ampuero, 2021: 16)

La mención del pavo¹⁷ es el primer acercamiento a un *mal* conectado con lo *sobrenatural*; que la protagonista lo identifique como tal, permite evocar una configuración terrorífica que se liga a otro de los

casa abandonada, una guarida. Le pedí a Alberto el teléfono y me constestó que no lo había pagado y lo habían cortado. También la electricidad” (Ampuero, 2021: 21).

¹⁵ Esta percepción se da a través de afirmaciones como “Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados, el sol blanquea los huesos” (Ampuero, 2021: 19), que dictan la dirección que tomará el relato.

¹⁶ Directamente ligado al cine y la cultura pop –punto de origen de este nuevo gótico–, esta corriente del terror refiere a que, “hasta cierto punto, terror y religión han estado siempre indisolublemente unidos. Una de las armas que ha usado la religión (centrémonos en la cristiana, que es la que mejor conocemos) ha sido el terror implantado al creyente, el miedo al castigo divino o a la representación del Mal que ha ofrecido la Iglesia a través de sus siglos de existencia” (Maroto, 2010).

¹⁷ Tan sólo en las leyendas de México, el pavo negro o las aves grandes se relacionan con una de las formas en las que se manifiestan *las brujas*.

episodios que proclama la venida de algo terrible y en el que, además, se reafirma el tópico de lo *religioso* –fanático– como base de la construcción del relato:

Nos sentamos alrededor de una mesa de madera bruta, él en la cabecera. Saqué mi grabadora, mi cuaderno y mientras hacía algo que interpreté como rezar: ojos muy cerrados, brazos abiertos, palmas al cielo, miré alrededor. Había pintadas en la pared. Gordos brochazos de pintura roja y brillante con palabras de la Biblia:

¡Arrepentíos!

Yo reprendo y disciplino a todos los que amo.

¡Hemos pecado! ¡Hemos obrado perversamente!

¡El fin está cerca!

¡Él volverá! (Ampuero, 2021: 22)

Presentar a Alberto como un *siervo devoto*¹⁸ es necesario para que la concepción sacramentada y pura se convierta en el núcleo del disturbio obligado donde se revelen los verdaderos fines de aquel *monstruo* que habita en esa casa del terror a la que ha ido a parar la migrante. Este personaje entonces se cimenta en dos puntos fundamentales: *a)* según su propia narración, Alberto es un “adicto” que fue capaz de librar a su madre de la violencia del padre *asesinando* a este con ayuda de su –supuesto– hermano, cuestiones que se vuelven ambiguas –adicción y presencia del gemelo– mientras los tintes sobrenaturales se intensifican a lo largo de la historia; *b)* la visión de *redentor* que mantiene sobre sí mismo –ya evidente con lo escrito en la pared– que, muy semejante a “Luto”, funcionará como el *arma* que justifique las acciones aberrantes que se exponen a medida que avanza la narración.

Delimitado lo anterior, es fundamental prestar atención a la manera en la que Alberto se relaciona con los personajes femeninos del relato siguiendo una vez más el vínculo que existe entre lo religioso y la violencia que se ejerce, de ahí que no sea fortuito el “*Yo reprendo y disciplino*

¹⁸ Durante la instauración del género gótico, la religión se convirtió en el *leitmotiv* para hablar de los temas “oscuros” que hasta entonces se habían mantenido en la sombra (la sexualidad, la pasión femenina y la represión de los placeres o vicios), de ahí que muchos de los personajes góticos clásicos del movimiento fuesen trasgresores de los límites sociales correctos.

a todos los que amo” (Ampuero, 2021: 22) y la idea de *la dolorosa*¹⁹ (Ampuero, 2021: 22), madre del protagonista y víctima del mismo, para anunciarle al lector que volverá a ser testigo de un juego de reconfiguración bíblica como el que apareció en “Luto”.

Tal como Marta y María al momento de su reescritura, la relación que esta madre establece con su hijo se desvincula del mito original donde La Virgen María sufre por el destino de Jesús en sus múltiples etapas de vida –desde la profecía de Simeón hasta el viacrucis y la crucifixión–, y se centra en la violencia de la que ha sido víctima mientras se evoca una serie de eventos ominosos que anunciarán su retorno de ultratumba.

El primero de estos eventos se da cuando la madre muere en soledad mientras su [sus] hijo[s] se encuentra[n] *poseído[s]* por una aparente locura.

La mujer estaba ya muy enferma cuando él y su hermano decidieron robarle, una vez más, los poquitos billetes que le daba la beneficencia y las medicinas que tomaba para el dolor. [...] Esa noche, sola, sin medicación, en medio de unos dolores que le hacían dar alaridos de ultratumba, agitándose como poseída, masticándose la lengua, los ojos salidos de las órbitas, las manos crispadas como ramas, la madre murió. (Ampuero, 2021: 23)

Dentro del mismo episodio aparece otra reticencia acerca de la reescritura de *la dolorosa* y se alude a la iconografía de la Virgen de los Dolores redirigiendo el significado de esta manifestación divina hacia las muecas del suplicio,²⁰ que quedan capturadas en el cadáver de la madre, cuerpo inerte que más adelante será profanado por Alberto:

Volvieron a casa surcando cielos púrpuras, goteando sangre de los brazos, cantando nanas para niños muertos. [...] Todo les resultaba graciosísimo,

¹⁹ La Virgen de Dolores, de Los Dolores o la Dolorosa, es una advocación de la Virgen María que trajeron los españoles a México a comienzos del siglo XVII y también se le conoce como Virgen de Soledad. “Tradicionalmente la llamamos Dolorosa a la que va camino al Calvario y Soledad a partir de la muerte de Jesús hasta el Sábado Santo” (Martínez, 2017).

²⁰ En la iconografía católica, la Virgen Dolores se representa con las manos abiertas con las palmas hacia arriba, va llorando, lleva un resplandor de siete estrellas, que son los siete dolores, y una daga que simboliza que uno de sus dolores le atravesaría el corazón. La variante de la Virgen Dolorosa de la Soledad también porta una corona de espinas y tres clavos (Martínez, 2017).

sobre todo el gesto de la madre muerta con la mandíbula desencajada y los ojos abiertos. [...] Mientras llegaba la policía a tirar la puerta abajo la vistieron con un vestido de florecitas, bailaron con la madre muerta, le pusieron una flor de plástico en el pelo, le movieron los brazos para que danzara con coquetería, le dieron vino y cigarrillo. (Ampuero, 2021: 24)

La narración deja claro que hay algo *maligno* en este hombre, pero también proclama que actos de esa calaña deben ser castigados invocando así el retorno de *la muerta* para expiar la perversidad y erradicar el mal de raíz.²¹

Entonces la madre muerta les agarró los brazos con tal fuerza que les dejó unas marcas moradas por varias semanas. Alberto se apretó las muñecas como si aún le dolieran y después de un largo silencio le salió un hilo de voz. —Nos miró y nos dijo que si nos volvíamos a drogar vendría a matarnos. En ese instante los embistió la sobriedad y se dieron cuenta de que habían estado profanando el cuerpo decadente de la madre. (Ampuero, 2021: 24).

El cadáver que vuelve declara entonces que Alberto y el hermano no pertenecen a la “configuración” de *adictos* y *gemelos* con las que el mismo personaje se ha presentado y, por el contrario, da apertura a una percepción de algo más siniestro que se presenta cuando, después de haber contado su historia familiar, este hombre acorrala a la mujer inmigrante:

Le cambió la cara, una mueca horrorosa como si estuviera padeciendo de dolores insoportables lo transformó en otra persona. Los ojos se convirtieron en dos carbones al rojo vivo muy atrás de las cuencas. Gritó con la boca tan abierta que pude ver los huecos donde debían estar los dientes, las manchas negras de las caries, la lengua puntiaguda. (Ampuero, 2021: 25)

El cambio tan abrupto suscita la idea de que en realidad nunca ha existido un hermano *de carne y hueso* y, por el contrario, hay una *fuerza*

²¹ Es interesante la contraposición de “muertos vivientes” que crea Ampuero. El retorno en “Luto” está cargado de una idea de violencia milenaria que no se puede erradicar y por ese mismo motivo el hermano ha de volver a seguir el ciclo denunciado aún después de muerto. Por el contrario, en “Biografía” se verá un episodio completamente opuesto donde la madre es la única capaz de terminar con el mal que ella misma parió y, entonces, se convertirá en una especie de salvadora sobrenatural.

del más allá que se adueña del cuerpo de Alberto para tomar la palabra. La “transformación” del personaje se da en el plano físico con todas las alteraciones faciales descritas por la mujer, y en el psíquico cuando ese *hermano* habla por sí mismo anulando la presencia de Alberto:

—Dile que estoy aquí a la muy zorra. Háblale de mí, hijo de puta. Trajiste a este pedazo de mierda extranjera a escuchar nuestra historia, ahora cuéntala, pero cuéntala bien, hermanito, no te dejes de nada.

Me miró por primera vez en toda la tarde.

—¿Qué te pasa puerca? ¿Quieres que te cuente la verdad, lo que el cobarde de mi hermanito no es capaz de decirte? ¿Quieres que te hable de Nuestro Señor de la Noche? (Ampuero, 2021: 25)

Aquella lengua puntiaguda y los ojos como carbones al rojo vivo exteriorizan una entidad demoniaca²² que *habita* la casa del terror –rústica y abandonada en medio del bosque, muy a las afueras de la ciudad– donde, a la manera cinematográfica,²³ existirá una batalla entre sus habitantes –la mujer migrante y las *otras muertas* que la antecedieron, incluyendo a la madre– y ciertas fuerzas malignas. La alusión al *hombre poseído* por una entidad maligna –un aspecto más que desacraliza la concepción de *salvador* y que reafirma la disrupción del sentido religioso– figura como otra de las representaciones *del mal* de las que se auxilia Ampuero para *nombrar* lo que se mantiene en la sombra [la violencia hacia la mujer] y *visibilizar* que no importa *la forma*, siempre hay (y ha habido) un monstruo al asecho.

En este punto habría que hablar de la construcción simbólica del *mal* presente en todo cuento –que en muchos puntos converge con el revisado en “Luto”–, sobre todo aludiendo a la *religiosidad* del personaje como *el origen* de su caracterización diabólica y, por lo tanto, negativa en todo sentido. Dicha simbología siempre se ha ligado a los mitos de

²² En demonología los seres “diabólicos” tienen su origen con la caída de Lucifer. Con el paso del tiempo, estos seres fueron adquiriendo formas humanas, pero siempre existían en ellas características de bestias o animales: garras, lenguas prominentes, orejas puntiagudas.

²³ Ampuero menciona en una entrevista para *Nexos* que “Biografía” es “un homenaje a todo el cine y literatura de terror con la que me formé” (2021). En este pasaje muy específico, se vuelve inevitable recordar películas como *Poltergeist* (1982), *Los otros* (2001), *Wendigo* (2001) e incluso un filme más reciente como *Hereditary* (2018).

creación y a la ideología judeocristiana: “dentro del monoteísmo el tema del origen del mal ha planteado explicaciones disímiles. Para unos, el mal proviene en definitiva de Dios o de la causa primera; si Dios es la causa de todo, y consecuentemente también del mal, éste sería inherente al creador” (Moya, 2006: 26), entonces Lucifer y la serpiente del Génesis serían dos ejemplos de este tipo de fallas.

La *posesión* de Alberto por ese *algo* desconocido y la primera mención del Señor de la Noche constata que existe un *fallo* en este sujeto religioso, una anomalía en *la creación divina* que se dirige hacia el “pacto macabro”, que parece guiar al protagonista en su camino por la búsqueda de purificación, acto que se “desvía” de la idea original bíblica e introduce algo más siniestro al actuar de este *salvador maligno*:

—¿Crees que tienes puto derecho de entrar a nuestra casa así como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro. Todo queréis, todo: nuestro dinero, nuestras historias, nuestros muertos, nuestros fantasmas. Ya verás lo que el Señor y yo tenemos para ti y todas esas perras que venís a ensuciar nuestras calles.

Los perros ladraron enloquecidos.

—¿Sabes de qué se alimentan mis perritos? De putas extranjeras como tú. (Ampuero, 2021: 25)

El ente *poseso* que encarna Alberto es ese monstruo primigenio del que Ampuero se vale para actualizar el concepto de horror y resignificarlo hacia otro de los males vigentes que pide a gritos ser proclamado: las desapariciones de mujeres dentro y fuera de sus países de origen. En este juego literario la inmigrante será quien se enfrente a la posesión que esta vez no busca quedarse en el cuerpo de Alberto y *destruirlo-corrromperlo*²⁴ y, por el contrario, sí pretende *alimentarse* de esta mujer a la

²⁴ En las películas del cine de terror que aluden a exorcismos y a posesiones, las entidades malignas “destruyen” los cuerpos a través de la posesión llevándolos a suicidarse o a una muerte lenta y agonizante. Ampuero, con su fascinación por el terror cinematográfico, reestructura la idea de la posesión y la redirige a ser el *medio* por el cual se llevan a cabo las acciones perversas *hacia otros* y, por tanto, Alberto no morirá al final del cuento a causa de *lo que le posee*.

que su condición marginal la ha llevado a confrontarse con las entidades malignas que habitan aquel lugar *olvidado por Dios*.

La batalla para salvar su vida y no ser asesinada, *desaparecida*, como las otras que han estado ahí –situación que se conoce al final del cuento– ahora es definitiva. Pero, ¿realmente se puede huir de un monstruo de este “tipo” estando tan lejos del lugar de origen? Ampuero propone que *el mal* acecha más de cerca a aquellos con una condición vulnerable –ser mujer–, pues –y siguiendo la línea vista en “Luto”– la violencia es un horror heredado que traspasa espacios geográficos y llega hasta los lugares más remotos donde se busca un refugio que en realidad no existe. En este hilo narrativo se encuentra una de las consignas más importantes que persigue el texto y, a su vez, una de las razones por las que el *terror* que se provoca en el lector va más allá de la propia figura del poseso y se aproxima a la crudeza de un entorno actual en el que *las mujeres nunca están (o han estado) a salvo*.

De esta manera, se establece una instauración de la *cotidianidad* como un espacio frágil desde el cual se puede asomar el terror en las acciones más ordinarias –buscar un trabajo a las afueras de la ciudad o viajar para redactar una simple biografía–. Y es precisamente en esa fragilidad en la que el cuento encuentra la directriz para hablar de los *verdaderos horrores* que persiguen a la(s) mujer(es) en su entorno inmediato. Mientras más avanza la narración, la atmósfera escalofriante no proviene precisamente *del monstruo* que la narradora describe, sino de las acciones que se han cometido dentro de aquellas paredes y el *tiempo* que llevan ejecutándose:

Le pregunté por el baño. [...] Cuando abrió la puerta [...] el olor se escapó como un animal salvaje. Se me metió por las fosas nasales como una violación y me empujó para atrás. Olía a amoníaco puro, a mortecina, a pus, a sangre podrida, a fuga de gas. Iluminado por la luz roja de la vela, el lavabo, la bañera, todo era un color amarronado que parecía vivo, orgánico. Tuve que hacer un esfuerzo inmenso para no vomitar.²⁵ (Ampuero, 2021: 27)

²⁵ El amoníaco se emplea para eliminar olores fuertes de cualquier tipo. El término *mortecina* refiere a estar moribundo, a un animal que ha muerto por causas naturales y a su carne

Atrapada en una casa sin comunicación, carente de luz eléctrica y con nula posibilidad de escapar después de que aquel hombre se negara a llevarla a la estación, la mujer intuye qué tipo de sucesos han ocurrido en ese lugar pútrido y le confirma al lector que, en realidad, a ella le espera –o por lo menos hasta ese momento así lo deja ver la autora– el mismo final.

En este episodio de tensión tan crudo, la cuestión sobrenatural vuelve a juego durante el *debate* que Alberto mantiene con la presencia demoniaca: “Escuché una voz susurrando que no, que no y otra, esa otra voz diferente, monstruosa, que decía mariquita, puto marica, no haces nada bien, puto enfermo, subnormal, ¿para qué la has traído entonces?” (Ampuero, 2021: 28), acciones que el personaje femenino sólo puede percibir detrás de la puerta que separa el baño de la habitación mediante el reflejo de “la sombra de su cabeza cada vez más grande” (Ampuero, 2021: 28) –una alusión más a la tradición cinematográfica de terror con la que carga Ampuero–. Este motivo se ratificará hasta el final del cuento y servirá como la raíz de la incertidumbre, causada por la omisión, tan característica del relato gótico tradicional.

El juego que se establece con la idea de *lo que pasa más allá de la puerta* permite que, incluso aunque las acciones no sean perceptibles, el miedo se avive a partir de dos vertientes: lo sobrenatural –que será lo que paradójicamente le permita a la mujer emanciparse del mal que la persigue–, y las atrocidades cometidas que han quedado documentadas en *la colección*, que el hombre mantiene guardada en la habitación que le ha preparado a la mujer para que pase la noche, estancia que además perteneció a su difunta madre:

En un cajón encuentro pasaportes, pasaportes azules, rojizos, verdes, de chicas de todas partes. Como el mío, casi el de todas ellas es el primer pasaporte de sus vidas. Sonríen con la mandíbula apretada. Así sonreí yo también. Saco la grabadora y repito sus nombres como si estuviera rezando un rosario. [...] Ellas también fueron inmigrantes. Cierro el cajón de los pasaportes y en otro encuentro cepillos de dientes, agendas telefónicas, desodorantes, cremas,

en descomposición. En conjunto, aparece un guiño evidente de cómo, en cualquier geografía, se desaparecen los cuerpos de las mujeres.

uñas postizas [...]. En un tercer cajón encuentro mechones de pelo: pelo oscuro y rizado, pelo liso pintado de rojo, pelo rubio como paja seca, pelo que perteneció a alguien, que brilló bajo el sol de la cabeza de una mujer viva. (Ampuero, 2021: 30)

Ampuero da un giro necesario en la narración para anclar el miedo de la protagonista en un territorio de lo real que no hace falta explicar porque, como inmigrante, *se reconoce* en todos aquellos *restos* de las que la precedieron, de las que, como ella, fueron “imprudentes”, “locas” (2021: 30). Es entonces cuando, completamente segura de que hay un monstruo al acecho, y en más de un sentido, la mujer manifiesta su vulnerabilidad a través del desdoblamiento que proyecta en el oso de peluche que se encuentra sobre la mecedora de la madre muerta.

Ese objeto inerte que en medio del caos parece estar vivo con sus ojos brillantes y unas “garras que se estiran” (Ampuero, 2021: 29), se convierte en la prolongación de los miedos de la mujer y, a su vez, en el reflejo de la condición de *presa* a la que “*por fin han dado caza*” (Ampuero, 2021: 30). La fragilidad del peluche es también la vulnerabilidad que siente aquella mujer al estar encerrada en la habitación de *las muertas*; sin embargo, también se enuncia como un ente protector²⁶ que la acompaña en aquella tétrica travesía para recordarle que debe *intentar salvarse* de lo que parece inevitable.

Me quedo en el suelo mirando al oso que me devuelve la mirada. Saco una tablilla floja de debajo de la cama, me aferro a ella como si en vez de una inmigrante fuera, quién sabe, una bruja, una amazona. Imagino el festín de palazos, imagino a Alberto zozobrando en un mar de sangre, sesos y dientes, pidiendo por favor. (Ampuero, 2021: 31)

²⁶ Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier, los pueblos originarios siberianos consideraban que “el oso oye todo, recuerda todo y nada olvida. [...] Ciertas partes de su cuerpo, como las patas, las garras y los dientes se utilizan para fines de magia protectora; la pata de oso, clavada cerca de la puerta de la casa o de la yurtta, aparta los malos espíritus, según los tungus, los chore y los tártaros de Minoussink” (1986: 790). En un sentido más próximo, el oso de peluche está relacionado con la infancia y el confort, por ello, en medio del miedo, el oso de peluche es capaz de otorgar calma al aferrarse a él en un abrazo.

Querer ser como una bruja, como una amazona en aquel momento de amenaza y quiebre es resignificar su condición de mujer, de guerrera en la batalla por su vida –y, en un plano más cercano, de la ruptura con las violencias patriarcales–. Estas dos figuras mitológicas y folclóricas –la primera muy andina– son evocadas para poder *luchar* contra aquellas fuerzas sobrenaturales que la mantienen presa, pero a las que en realidad no se puede vencer *sola*. Y es precisamente superponiendo la idea de que ese mal que acecha está demasiado arraigado como para erradicarse con “una tablilla floja” de la cama, cuando el regreso *prometido* de la madre comienza a percibirse más próximo que nunca.

La inmigrante, que no ha pasado por alto la advertencia de Alberto cuando este le dijo “—No te olvides de poner el seguro” (Ampuero, 2021: 29), se aferra al oso de peluche mientras al otro lado de la puerta el debate entre Alberto y el enviado del Señor de la Noche tiene lugar por última vez. La atmósfera de horror crece mientras el pasaje sobrenatural se intensifica haciendo chocar las imágenes de la mujer atormentada, el hombre que, sin poder controlar lo que le posee, pide auxilio y la entidad demoniaca que está dispuesta a terminar con lo que ya ha comenzado desde hace mucho tiempo:

Escucho la voz de Alberto. Pide calma, pide respeto. Empieza a rezar a los gritos y a los gritos llama a su mamá.

—Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga a nosotros tu reino, hágase tu voluntad. Madre, por favor, madre.

La otra voz, la que parece salirle a Alberto de las tripas le dice que es inútil que reze, que esa puta ya está muerta, que para que la ha traído si no es para la ceremonia.

Alberto sigue rezando.

—Líbranos del mal, líbranos del mal. Madre, te lo ruego, madre. No más. (Ampuero, 2021: 31-32)

El retorno de la madre como *la verdadera salvadora* dispara una idea de erradicación del mal a través de su *propio origen*. La reapropiación monstruosa del muerto viviente se trabaja para crear un contraste donde sólo *la madre* puede “redimir” al hijo de sus fallas; sólo ella puede *liberar*, en su condición de *dolorosa*, porque conoce ese mismo

sufrimiento, a otras de su categoría de ese horror que ella misma parió, imagen totalmente subversiva al mito original bíblico de *amor incondicional* entre Jesús y María.

Y entonces, en una intención por explotar la condición neogótica del constructo narrativo, Ampuero mantiene el carácter ambiguo del relato e interpela al sobrentendido de que *algo*, el ajuste de cuentas, se está viviendo detrás de aquella puerta. Una vez más, los personajes femeninos, que hasta ahora siempre han sido la víctima o el monstruo, dejan atrás su condición pasiva y buscan, por cualquier medio, erradicar las violencias que las oprimen.

De pronto un grito terrible, insoportable, inhumano: el alarido de alguien que no cree lo que está viviendo porque lo que está viviendo no es posible.

El oso y yo imaginamos: 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 presión de los dedos, el borboteo de la sangre saliendo del cuello abierto, el ronco estertor de una última vez. (Ampuero, 2021: 32)

No es necesaria la confirmación de lo que ha sucedido, tampoco resulta extraño que no se narre si la protagonista se encuentra o no con el cuerpo inerte de Alberto horas después porque, como en todo relato gótico: “el monstruo es destruido, pero este mundo es tan subversivo que se resiste a un final cerrado [...] el victimario termina como víctima y el orden es restablecido, cumpliendo las formas y las normas, luego de transgredirlas” (Verdejo-Sánchez, 2008: 6).

Las imágenes siguientes al *exterminio* del mal permiten vislumbrar la idea de la *reaparecida* como un actante del *rape and revenge*, una representación generacional de la víctima de aquel mismo mal que persiguió a Marta y María, pero que ahora porta un nuevo rostro, existe en una nueva geografía y abre el comienzo de una era. Articular a la muerta en el mismo nivel de *monstruo* que el ente poseso, crea un choque en el plano sobrenatural y lleva a cuestionar la identidad de los monstruos o, mejor dicho, a preguntarse quiénes son los verdaderos monstruos, en qué *forma* y qué tan próximos de *toda[os]* se encuentran.

Hay entonces un momento de reivindicación de todas *las muertas* que surcaron la misma travesía de la mujer migrante a través de la encomienda que estas le otorgan a la protagonista: es momento de nombrar y compartir con el mundo *la tragedia* para que el mal no siga persiguiendo a *las vivas*.

El viento me seca las lágrimas mientras corro hacia esa grieta morada en el horizonte. El día cruzando la frontera negra de la noche.

Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonríen, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia.

Véanla, véanla. Apenas un reflejo de cabeza blanca y vestido de florecitas que me bendice como todas las madres: haciendo con sus manos la señal de la cruz. (Ampuero, 2021: 33)

Con la mención de aquel *vestido de florecitas*, Ampuero no sólo ratifica que el retorno de la madre es *real*, sino que también encuadra una imagen desgarradora donde se le da voz a *esas muertas* –pintándolas erguidas y orgullosas– en nombre de todas aquellas que no pudieron *escapar* de los monstruos que las persiguieron. Ese gesto de *sororidad* en la sonrisa de las desaparecidas cierra –utópico, pero anhelante y necesario– un ciclo longevo y martirizante de terror que, muy lastimosamente, sigue existiendo en otras fronteras –urbanas o rurales– donde los monstruos tienen poco de demoniacos y mucho de cotidianos.

Conclusiones

Frente a dos cuentos con una brecha mínima de publicación (2018 para “Luto” y 2021 para “Biografía”) se hace evidente que el volver a las formas originales del terror clásico es una de las maneras en las que María Fernanda Ampuero persigue la delimitación de la narrativa del gótico andino. Con un estilo crudo y sobrenatural, la maldad que esta escritora plantea surge *desde* espacios que atemorizan por la periferia en la que se encuentran, sitios que aún son desconocidos para muchos porque sus realidades *no se han querido ver*.

El terror expuesto por Ampuero se vuelve universal porque, si bien la cordillera andina emerge como imagen física donde se localizan esos horrores a los que tanto se temen, el espacio-tiempo de las narraciones funciona para ser trasladado a localidades de toda Latinoamérica. Los personajes rústicos, los ambientes decadentes, la conexión con las creencias ancestrales y las figuras religiosas son, a fin de cuentas, símbolos desde los que se puede resignificar y reapropiar la forma en la que el mal se presenta a la puerta.

“Luto” y “Biografía” comparten con sus cuentos hermanos perspectivas donde las corazas sobrenaturales se rompen y dan paso a acosadores, violadores y asesinos que *habitan* las familias (“Monstruos”, “Ali”), las relaciones de pareja (“Edith”, “Lorena”), las ciudades extranjeras (“Nam”), la casa del vecino (“Crías”, “Creyentes”), los pueblos (“Pelea de gallos”) y muchas otras geografías de lo conocido. Enfrentarnos a estos monstruos, siempre *hombres* que se enmascaran detrás de una idea, creencia o figura del heteropatriarcado, evoca preguntas que se han callado –o no se han querido hacer– por mucho tiempo: ¿por qué la monstruosidad de los feminicidios ha pasado desapercibida cuando los cuerpos se amontan, cuando los cuerpos flotan en los ríos, cuando amanecen tirados en las carreteras? ¿Entre cuántos seres horribles vivimos día a día sin darnos cuenta? ¿De cuántos monstruos hemos estado huyendo desde que hay memoria?

En un mundo sin justicia, sin *salvadores*, *sin muertas que vuelven para vengarse*, la escritura subversiva de María Fernanda Ampuero habla de la condición vulnerable y la desgracia –casi crimen– que implica haber nacido mujer en Latinoamérica. Los relatos de *Pelea de gallos* y *Sacrificios Humanos* son un rompecabezas de violencias donde el *crimen* se denuncia desde el cuerpo, la psicología de los personajes femeninos, la sexualidad reprimida, la sangre y la desidia.

El gótico andino, igual que el argentino o el colombiano, a través de sus *narrativas de la violencia*, presenta una nueva concepción de la mujer que la posiciona como la víctima del horror moderno y rectifica que siempre ha sido ella la que recibe, atrae, merece o “provoca” el mal. La monstruosidad prolifera con múltiples máscaras porque la violencia

de género se ha instaurado en la sociedad desde tiempos míticos; sin embargo, ha llegado el momento del *rape and revenge*.

Bibliografía

- Aldana, X. (2018). “The Contemporary Gothic”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. Recuperado de <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>
- Ampuero, M. (2018). *Pelea de gallos*. México: Páginas de Espuma.
- _____ (2021). *Sacrificios humanos*. México: Páginas de Espuma.
- Becerril, S. (2020). *Terror y gótico en Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez. Una historia de vida y muerte*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/145644/BECERRIL%20MAT%c3%8da%2c%20SARA%28TFG-1%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Boccuti, A. (2021). “«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe”. *América sin Nombre*, no. 26, pp. 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>
- Cabrera, J. (2020). “Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis”. *Revista Atenea (Concepción)*, no. 521. Recuperado en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622020000100025&lang=pt
- Cohen, J. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- De Partearroyo, D. (2018). “Violadas y vengativas: pequeña guía de campo de ‘rape and revenge’”. *Cinemanía*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/violadas-y-vengativas-pequena-guia-de-campo-de-rape-and-revenge-113002/>
- Escalante, J. (2018). “‘Escribí este libro aullando de dolor’: María Fernanda Ampuero”. [Entrevista]. *Gandhi*. Recuperado de <https://mascultura.mx/entrevista-maria-fernanda-ampuero/>

- González, A. (2021). “Yo siempre he querido ser una escritora de terror: María Fernanda Ampuero”. [Entrevista]. *Nexos*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/yo-siempre-he-querido-ser-una-escritora-de-terror-maria-fernanda-ampuero/>
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Madrid, C. (2020). “Mujeres con alas, incesto, violencia: el gótico andino de Mónica Ojeda”. [Entrevista]. Recuperado de <https://elasombrario.publico.es/mujeres-alas-incesto-violencia-gotico-andino-monica-ojeda/#:~:text=Para%20m%C3%AD%20tiene%20que%20ver,su%20vinculaci%C3%B3n%20con%20el%20miedo>
- Maroto, C. (2010). *Terror religioso*. Cinefania. Recuperado de <http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=196>
- Martínez, F. (2017). “La virgen del dolor y el sufrimiento”. *Revista D* [en línea]. Recuperado de <https://www.prensalibre.com/revista-d/la-virgen-del-dolor-y-el-sufrimiento/>
- Montes, A. (2020). “Los muertos vivos como figuración literaria y política de lo excluido que retorna. El género zombi en la narrativa argentina posterior a la crisis del 2001”. *Itinerarios*, no. 32. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7947558>
- Moya, S. (2006). “La exterioridad del mal en Paul Ricoeur”. *Revista Espiga*, no. 13, pp. 23-40. <https://www.redalyc.org/pdf/4678/467846086002.pdf>
- Ricoeur, P. (1990). *Freud: Una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Sánchez-Verdejo, F. (2008), “Fundamentos teóricos-formales del gótico literario”. *Revista Polifonía*, vol. 2, pp. 3-22. Recuperado de <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e1.pdf>

Entre profecías, desastres ambientales y corporalidades desobedientes. Aspectos del neogótico latinoamericano en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana

Ayelén Medail

Cuando pensamos en un paraíso terrenal, muchos de nosotros nos imaginamos un mar claro, casi cristalino y calmo, arena fina y blanca, sol y naturaleza. Sin embargo, ¿qué pasa si ese mar se convierte en una masa asquerosa de desechos y muerte? El paraíso desaparece, claro. Pero, pensemos más, ¿qué pasa con los habitantes que nacieron en ese paraíso? ¿Y si ese paraíso es una isla, como las tantas del mar Caribe? Es sobre esta posibilidad, no tan lejana ni distópica, y el miedo que ella implica, que Rita Indiana se explora en *La mucama de Omicunlé* (2015).

La novela fue celebrada por la crítica como la consagración de su autora como narradora, tanto que recibió el Gran Premio de Literatura de la Asociación de Escritores del Caribe. Sobre esta nominación, la misma Indiana dijo, en una entrevista de 2016, que fue para ella una gran sorpresa al mismo tiempo que una “anomalía ser la única mujer y encima gay que está dentro de los finalistas incluyendo la Bienal anterior”.¹ Y es también sobre este aspecto que la novela trata: sobre los

¹ Agencia EFE (2016), Rita Indiana: “Mi literatura es una bomba de temas urgentes del Caribe” [en línea] disponible en <https://www.efe.com/efe/america/cultura/rita-indiana-mi-literatura-es-una-bomba-de-temas-urgentes-del-caribe/20000009-2904136>

cuerpos y sus sexualidades disidentes, sobre lo *queer*,² sobre el deseo individual en aras del devenir colectivo. Y digo también porque el tema central es la destrucción del mar, como ya lo hemos anticipado. Es por eso que no es arriesgado inscribir el texto de Rita en la categoría de “ciencia ficción eco-queer” (Duchesne-Winter, 2015), pero tampoco es osado decir que el mismo texto presenta un carácter híbrido que mezcla exitosamente varios géneros, como la ciencia ficción, la distopía y el horror, tal como muchos otros textos que forman parte del denominado neogótico latinoamericano (Casanova Vizcaíno, 2021).

Con una fluidez extraordinaria, los acontecimientos de la novela se desencadenan en diferentes espacios y tiempos históricos, situados alrededor de dos protagonistas Acilde, la mucama referida en el título, y Argenis, un talentoso pintor frustrado, de origen pobre y afrodescendiente. Lo que une a ambos protagonistas es una mutación corporal a partir de la picadura de una anémona, que también les permite un desdoblamiento físico y temporal. Sin embargo, estos personajes principales comparten además el escenario paradisíaco de la playa de Sosúa, antes del accidente ambiental ocurrido en 2024, que acaba por destruir el mar del Caribe y, por consiguiente, toda la vida que allí habitaba. Esta catástrofe será la bisagra de la narrativa de Indiana. A partir de este punto de inflexión, se organiza toda la trama de la novela. La catástrofe divide en dos el relato: el antes y el después. Pero, al mismo tiempo, se sitúan otros dos tiempos cronológicos, necesarios para poner el foco en la crítica incisiva que permea toda la obra: el colonialismo, el neoliberalismo y el patriarcalismo. Estas cuatro líneas narrativas (el siglo XVII, la década de 1990, el año 2001 y el de 2027) están hiladas de una forma consistente; al principio, la transición de una a otra es más lenta, pero adquiere un ritmo vertiginoso hacia el final que obliga al lector a permanecer a la expectativa.

Como lectores podemos hacer múltiples lecturas de la novela e inclusive existen varios trabajos académicos que han logrado un análisis

² Según Ángela Sierra González: “La propuesta *queer* surge como un proceso de cuestionamiento de la sexualidad dominante que se amparaba en categorías binarias, mutuamente excluyentes, tales como, hombre/mujer, heterosexual/homosexual, entre otros” (2008: 30).

pertinente a partir de diferentes puntos de vista. Aquí buscaremos destacar algunos elementos del neogótico que están visibles en esta obra de Rita Indiana, al establecer relaciones con diferentes campos del saber ajenos a la literatura entendida en su sentido más estricto.

Lo neogótico como gesto caribeño

Como bien apunta Inés Ordiz Alonso-Collada, la literatura gótica evoluciona y “Las variaciones del modo gótico vienen determinadas por el esencial devenir de los tiempos: este tipo de literatura se configura, en este sentido, como un reflejo distorsionado de los miedos de las sociedades en las que aparece” (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 21). Si pensamos en *La mucama de Ominculé*, el miedo de las sociedades caribeñas está vinculado al peligro que corre el mar, pues para estas sociedades el mar es una forma de vivir, es de donde se saca el sustento diario, sea este la pesca o inclusive el turismo. Así, como ya mencionamos, perder el mar es perder la vida para los habitantes del Caribe. Pero también, para los ciudadanos de las islas caribeñas, este puede significar una amenaza para la vida en la isla si se piensa la posibilidad de maremotos, tsunamis, marea roja y tantos otros fenómenos naturales marítimos. Deviene de esto la importancia del eje argumental de la obra de Rita Indiana y la relación de esta con el terror.

Por otro lado, para José Bárbaro Guerra Chío (2020), esa evolución de la literatura gótica, cuando la pensamos en América Latina, adquiere rasgos específicos y responde:

a las aspiraciones del hombre³ [*sic*] latinoamericano que intenta emerger en un mundo que lo oprime y lo discrimina por su condición. Rasgos que se encuentran conectados con el espíritu nacionalista de los pueblos y su rica y variada cultura; víctima de los procesos colonizadores de distintas potencias europeas, sumado a las preocupaciones sociales, genéricas y sexuales que ha generado el subdesarrollo. (Guerra Chío, 2020: 12)

³ Entendemos que, a pesar de escribir desde el siglo XXI, el autor utiliza el término “hombre” para referirse a la humanidad.

Es en este sentido que entendemos que la novela aquí analizada se circunscribe a la categoría de neogótico y es en estos rasgos o gestos que nos detendremos para indagarlos y tender puentes con posibles interpretaciones.

Un eje catastrófico

La sociedad dominicana descrita en la novela, para el año 2027, ya había pasado por tres catástrofes “los tres desastres habían acabado con prácticamente todo lo que se movía bajo el agua” (Indiana, 2015: 20). Si bien la autora no presenta detalles de cada uno de los desastres, se puede rastrear en las primeras páginas un fenómeno llamado “La Llorona”, que trajo dos años de lluvias y destruyó varias de las tierras cultivadas, el maremoto de 2024 y las armas biológicas venezolanas derramadas en el mar. Así, si hay algo que queda evidente en la narrativa, es la sociedad dominicana devastada. Pero al mismo tiempo y debido a los desastres, las diferencias de clases se agudizaron y también otros problemas sociales, como las drogas y la prostitución, e inclusive comienza a organizarse una oposición política al gobierno que, por su parte, busca llevar adelante una limpieza social. En la descripción, no se escatiman palabras:

Este nuevo malecón, con su playa contaminada de cadáveres irrecuperables y chatarra sumergida, parecía un oasis comparado con algunos barrios de la parte alta, donde los recolectores atacaban no solo a sus blancos usuales, sino también a indigentes, enfermos mentales y prostitutas. (Indiana, 2015: 15-16)

De este fragmento inferimos que hay una parte alta que es considerada un territorio limpio de personas marginadas, donde no todos pueden circular y comprobamos el aporte de Casanova Vizcaíno cuando dice que en los textos del gótico transmigrado,⁴ “la ciudad adquiere características de una ciudad gótica: laberíntica, misteriosa y con márgenes (tanto geográficos como socioeconómicos) en donde reside lo ‘diferente’ y lo

⁴ El concepto de *gótico transmigrado* propone que, cuando el gesto gótico migra hacia el escenario latinoamericano, es obligado a referirse a elementos fantásticos y mágicos de este lado del planeta.

abyecto, expresado en el crimen, en los personajes criminales o, incluso, en algunas de las víctimas” (Casanova Vizcaíno, 2020: 11).

En la narrativa, el gobierno de República Dominicana estaba dirigido por Said Bona, una figura política peculiar, muy cercana a un *influencer*, y especialmente carismático. Sobre sus orígenes en la política, la narradora destaca “las masas que había seducido a golpes de videos en *youtube* en los que criticaba al gobierno y usaba el español dominicano que se hablaba en la calle” (Indiana, 2015: 113). Sin embargo, este tipo de gobierno no existía solamente en Dominicana, sino en todo el territorio latinoamericano y, gracias a este equilibrio político, tuvieron lugar varios intercambios de favores para reforzar el bloque frente al imperialismo del Norte. Uno de esos favores acabó por originar la tragedia, pues Venezuela le pidió a República Dominicana que almacenase armas biológicas en la isla, pedido que fue aceptado por la proximidad política. No obstante, el problema vino de la mano de un tsunami que destruyó el lugar de almacenamiento y, como consecuencia, el mismísimo y paradisiaco Mar Caribe. Podemos hasta pensar que se trata de una especie de futurología geopolítica, pues circulan también en la narrativa algunas menciones a la posibilidad de que el tsunami haya sido originado a propósito por los países imperialistas: “Mientras su gestión perdía puntos, Said se esmeraba en culpar a los Estados Unidos y a la Unión Europea de haber fabricado el tsunami con el fin de desestabilizar la región” (Indiana, 2015: 113).

Vemos, entonces, que la personalidad carismática del joven Bona fue lo que le brindó el éxito necesario para acceder a la presidencia, un carisma muy próximo a nuestra generación que se informa por redes sociales, que considera los influenciadores como personas de autoridad para opinar sobre determinados asuntos, desconfiando de las instancias científicas y profesionales de la información. Otra situación que se asemeja mucho a nuestra realidad latinoamericana es la búsqueda de un bloque continental que dé cuenta de un cambio en la escena política del sur global. Así, en la novela de Rita Indiana, la Patria grande es una realidad y es una de las causas de la tragedia.

Destacamos que el presidente Said Bona cuenta con un papel bastante importante en la trama de la novela; ya que es la persona indicada para cambiar el rumbo de las cosas, es el objetivo de la profecía. Pero, expliquemos mejor la trama: la mucama de Ominculé, Acilde, trabaja en la casa de la santera Esther Escudero, cuyo nombre santo es Ominculé: “Omidina me puso Ominculé, el manto que cubre el mar, porque también me profetizaron que mis ahijados y yo protegeríamos la casa de Yemanyá” (Indiana, 2015: 23). Es por esta razón, la de proteger el mar, que Esther contrató a Acilde sabiendo que era la elegida, pues así había sido informada por su amigo y también ahijado espiritual, Eric Vitier, un médico cubano residente en Dominicana. Acilde y Eric se encontraron cuando ella estaba trabajando como prostituta en el nuevo Malecón, una parte de la ciudad donde todavía era posible circular sustancias ilegales y también practicar la prostitución, ya que no se encontraba en la parte alta de la ciudad, la región higienizada en sentido literal y social. Eric contrató los servicios sexuales de Acilde, pensando que era un hombre, y así pudo verle una marca circular que algunos lunares formaban en su coronilla. El médico en su iniciación a la santería cubana había sido advertido sobre su papel en el devenir de los acontecimientos: “En la profecía que se hace al iniciado, se le reveló que él encontraría al hijo legítimo de Olokun, el de las siete perfecciones, el Señor de las profundidades; y por esto su padrino le puso Omioloyu, los ojos de Yemanyá” (Indiana, 2015: 68). Fue así que, consciente de que había encontrado al elegido, le propuso trabajar en la casa de su madrina como mucama, ya que Acilde le comentó que estaba buscando trabajo para poder realizar sus dos sueños: un cuerpo de hombre, posible gracias a la inyección *Rainbow Bright*, y llegar a ser un chef italiano exitoso. Con esta promesa empieza la relación entre los tres personajes. Sin embargo, Acilde se muestra ambigua con Esther, por momentos siente un afecto por la madrina y en otros no le importa nadie más que ella misma. Esther sabía que su destino era la muerte en manos de un amigo de Acilde, Morla, para robarle la anémona *Condylactis gigantea*, por eso prepara a Eric para que pueda iniciarla en su camino de salvación.

Una vez que Acilde tuvo el cuerpo masculino tan deseado, Eric le dice: “Esther sabía todo lo que iba a pasar. Yo ya estoy pago, te dimos el cuerpo que querías y ahora tú nos has dado el cuerpo que necesitábamos” (Indiana, 2015: 70). De este fragmento se desprenden dos ideas: por un lado que la transformación fue un éxito y, por otro, que el cuerpo del nuevo joven hombre será fundamental para salvar al mar. La iniciación le otorgó a Acilde el poder de desdoblarse en el tiempo y en el espacio, con esto podría advertir a Bona, aún antes de ser presidente, sobre el acontecimiento de 2024. Así en 2027 Acilde, luego de su cambio de sexo y su iniciación, está preso por ser el principal sospechoso de la muerte de Esther, pero cuenta con la protección de Bona porque su consejera, Ominculé, le había avisado de la llegada del elegido y le pide que proyecte un holograma suyo delante de Acilde para informarle de su misión. Citamos el fragmento de la obra:

Si estás viendo esto significa que todo salió bien. Eric te inició y ya sabes que eres el Omo Olokun: el que sabe lo que hay en el fondo del mar. Said cuenta contigo, utiliza los poderes que recién empiezas a descubrir para el bien de la humanidad. Salva el mar, Maferefún Olokun, Maferefún Yemanyá. (Indiana, 2015: 114)

Todas estas profecías se dan en el horizonte de la religión afroantillana y aparecen justificadas en la novela por la decisión del presidente de adoptar, tras un año de mandato, como religión oficial del país a las 21 Divisiones y su mezcla de deidades africanas y católicas. Asimismo, por tratarse de una sociedad isleña, rodeada por un mar devastado, la importancia de Yemanyá es primordial. Ominculé, o Esther, es el manto que cubre el mar; Omioloyu, Eric, son los ojos de Yemanyá; y Olokun, Acilde, es el Señor de las profundidades, muchas veces entendido como una parte dual de Yemanyá (Águila de Ifá Foundation, 2017: 21). En la tradición afrocubana, practicada por Esther y Eric, Olokun:

está relacionado con los secretos profundos de la vida y de la muerte. Olokun proporciona salud, prosperidad y evolución material. Es el Orisha del océano, representa el mar en su estado más aterrante, es andrógino, mitad pez mitad hombre, de carácter compulsivo, misterioso y violento. Tiene la capacidad de

transformarse. [...] Representa los secretos del fondo marino, ya que nadie sabe qué hay en el fondo del mar. (Águila de Ifá Foundation, 2017: 33)

Es curioso que el salvador sea un Orisha temido, pero al mismo tiempo se justifica por su conocimiento de los secretos más profundos del mar. Solamente él es capaz de cambiar las circunstancias; sin embargo, esto no se da en el nivel mágico sino a través de este. En otras palabras, no es por el conocimiento del mar que Acilde Olokun podrá salvar al mar y a la sociedad dominicana, sino por su poder de desdoblarse en tiempos y espacios diferentes, lo que coloca a Acilde en un lugar impredecible, ya que sólo depende de él y sus actos en estos desdoblamientos. Nos encontramos, entonces, delante de un salvador que se escapa de la caracterización clásica, lo que se hace más complejo cuando sabemos que, según la historia de los Orishas afrocubanos, “En un momento de ira, Olokun intentó destruir a la humanidad, por su propensión a mentir” (Águila de Ifá Foundation, 2017: 33). Las mentiras serán un comportamiento asiduo del protagonista, en lo que nos detendremos más adelante.

Destacamos la decisión de la autora de utilizar en el texto la lengua yoruba cada vez que narra una iniciación, una tirada de caracoles o una profecía. Esto demuestra un profundo conocimiento de la escritora sobre las tradiciones religiosas afroantillanas, lo que es posible verificar en una entrevista televisiva cuando el conductor le toca el collar que llevaba en el cuello y ella no se lo permite argumentando que es su sistema de creencias.⁵ Además, esta decisión de usar la lengua yoruba provoca en el público lector una gran curiosidad, pues muchas veces se trata de largos párrafos donde alguno de los personajes mencionados anteriormente reza o se comunica con los Orishas. Otro efecto que puede causar es el miedo a lo desconocido, si entendemos que este público no es practicante de esta fe ni está familiarizado con ella, como acontece con gran parte de la América Latina católica colonizada.

⁵ Yinyangonline (2009) *Yin Yang entrevista Rita Indiana*, ver en https://www.youtube.com/watch?v=p428v_61FxY

Sin embargo, la narradora da un paso más allá cuando materializa este miedo en las comunidades evangélicas que viven en las periferias de la ciudad, específicamente en Villa Mella, y se encuentran organizadas en un frente de oposición al gobierno llamado “Siervos del Apocalipsis”. Es en esta parte de la ciudad que Acilde se refugia cuando Esther es asesinada y ella se roba la anémona, ya que sabía que los terroristas evangélicos “veían en Esther Escudero a una adoradora de demonios que merecía la muerte” (Indiana, 2015: 60). El calificativo de terroristas es dado también por la narradora que añade que “les gustaba poner explosivos y matar gente” (Indiana, 2015: 59).

Pero no es un gesto únicamente de Indiana este de rescatar las tradiciones religiosas africanas para, de alguna manera, despertar el terror en los lectores, y sí una constante de los textos neogóticos caribeños. Esa visión del Caribe “Se acerca más, en cambio, al Caribe de las supersticiones y de las religiones afroantillanas que es descrito como un infierno tropical en los relatos europeos del siglo XIX y principios del XX” (Casanova Vizcaíno, 2020: 242). La tradición literaria caribeña, según la autora, cuando busca trabajar la violencia de las condiciones coloniales y por lo tanto el terror, se centra en los sistemas de creencias de origen africano, sean estos el Vudú o la Santería cubana que cuentan con relatos brutales, sacrificios raros, realidades amenazantes de las islas e incluso aberraciones sexuales, como puede ser Olokun, un dios andrógino, mitad pez y mitad hombre, y la propia Acilde, que pasa por una transformación completa de su cuerpo para llegar a ser un hombre.

Otra de las tradiciones religiosas que está presente en la novela es la taína. Cuando Acilde se desdobra, uno de los ejes temporales que visita es el comienzo de la década de los 90, en la paradisíaca Playa Bo, en el municipio de Sosúa. Es el principio de su *alter ego* Giorgio Menicucci, un ser divino, según las creencias taínas, que llegó a la casa de una familia indígena, dueña del terreno de la playa. Esta familia cuidaba con celo una especie de hoyo formado entre los arrecifes de donde surgiría el hombre del agua que, según las creencias taínas, brotaría de la anémona central y llegaría a ser un hombre completo. Esta creencia era prácticamente el eje de esta familia taína formada por el matrimonio de Nenuco

y Yararí, y sus dos hijos, que estaban unidos por “el cuidado de la playa del Gran Señor, Playa Bo, donde vivía la criatura más preciada y sagrada de la isla, la puerta a la tierra del principio, de donde también surgen los hombres del agua, los cabeza grande, cuando el tiempo los necesita” (Indiana, 2015: 105).

A pesar de que la autora no le pone un nombre a este enviado divino, como lo hace en el caso de la tradición religiosa afrocubana, al entrar en contacto con informaciones sobre el sistema de creencias taíno nos encontramos con que el mar compone la pareja de cemíes de la creación mítica de este pueblo, según el cacique Ca Ciba Opil. Para los taínos existe un dios creador, Yaya, y los cemíes, especie de ídolos que personificaban divinidades abstractas, elementos y espíritus de la naturaleza, y espíritus familiares. En el Concilio Taíno Guatu-Ma-cu A Borikén de 2000, el cacique Ca Ciba Opil comentó: “Los cemíes que obedecen a manifestaciones superiores no pueden ser Dios, pues dependen de Dios para hacer el trabajo que le corresponde, nadie puede estar por encima del Jefe”.⁶ Esto permite inferir que la llegada del Cabeza Grande puede estar relacionada a un cemí llamado Faraguvaol, que representa la regeneración de la naturaleza y en cuyo orden inverso se encuentra Corocote, que representa la virilidad sexual y el amor carnal. Inferencia que se vuelve factible si la relacionamos con la esperanza que depositaba el matrimonio taíno en Giorgio: “Te estábamos esperando, viniste de muy lejos a salvarnos, lucero del agua, ahora te voy a ayudar a recordar” (Indiana, 2015: 107), y la actitud de este cuando despierta y tiene sexo con la hija de la pareja.

La narradora vuelve a mencionar lo terrorífico que puede ser un rito de esta envergadura para las personas que no lo conocen: “Si el cabo entra aquí se espanta, tan pendeja que es la gente” (Indiana, 2015: 101). La imagen que nos describe es la del Cabeza Grande ya fuera del agua, acostado en una cama improvisada y cubierto por una sábana blanca, sobre él un cemí de algodón amarillento y un dibujo a tiza blanca de

⁶ Pueblos Originarios Cosmogonía (n.d) *Cosmología y Religión Taína*. Ver en <https://pueblosoriginarios.com/centro/antillas/taino/cosmologia.html>

una cruz encerrada en un círculo. Nada muy lejano de un Frankenstein antes del rayo que le dio la vida, sin olvidar el color “aceituna” que la voz narradora utiliza para caracterizar al pene de este ser recién creado. Luego, para despertarlo, lo llevan a una piletta llena de agua mientras le echan leche de coco en la coronilla, marcada por el mismo círculo de lunares que tiene Acilde. Esta es la primera pista que se da sobre el desdoblamiento de la protagonista.

Es interesante el rescate que se hace de las tradiciones taínas, incluso llega a denunciar el intento de apagamiento que se viene haciendo desde el discurso oficial colonialista cuando se comenta en la voz de Yararí que los libros de la escuela decían que “para 1531 quedaban menos de seiscientos taínos y que pocos años después habían desaparecido por completo” (Indiana, 2015: 103). Pero esa no es la única denuncia, son recurrentes las menciones que se hacen sobre la historia dominicana, marcada por dictaduras y cómplices de esta, no sólo en *La mucama de Ominculé*, sino también en otras obras precedentes.

De todos modos, no sabemos cómo quedó la playa de Sosúa después de la tragedia, ni qué pasó con la familia taína, pero sabemos que la religión taína no fue considerada oficial en el nuevo Estado socialista ni tampoco se organizó como resistencia, como sí pasó con los evangélicos de Villa Mella.

Villa Mella, como ya dijimos, es un lugar al margen de la parte alta de la ciudad, que era el único sitio donde se podía vivir dignamente después del maremoto; era constantemente vigilado, ya fuera por cámaras de seguridad instaladas en el metro y en los taxis, o por las torres de seguridad que lanzaban gases letales a las personas no deseadas –como es el caso de los haitianos retratados como portadores de un virus por lo cual eran eliminados–, o también por la existencia de recolectores automáticos que patrullaban las calles y recogían los cuerpos para desintegrarlos como si fueran basura. Todas estas son imágenes tenebrosas de una sociedad futura que se basa en criterios racistas y clasistas de exterminación. Pero los recolectores que provenían de China y “fueron donados por la potencia comunista ‘para aliviar en algo las terribles pruebas por las que pasan las islas del Caribe tras el desastre del 19 de

marzo” (Indiana, 2015: 12), no llegaban a Villa Mella. La descripción que se hace de esta parte marginada de la ciudad es igualmente terrorífica, pero, al mismo tiempo, para cualquier ciudadano latinoamericano puede parecer familiar: “La comuna ocupaba varias cuadras pobladas por viviendas improvisadas de madera, zinc y a veces cemento, a las que el agua y la luz llegaban de manera irregular como todos los barrios excluidos del circuito central y donde ni siquiera los recolectores se preocupaban por entrar” (Indiana, 2015: 61).

Con esto, podemos ver que la tragedia acaba también agudizando las diferencias sociales. Según la doctrina del *shock* (Klein, 2005), el capitalismo se aprovecha de los desastres –sean estos naturales o intencionales– para aplicar cambios que de otra forma no serían posibles. Dentro de las transformaciones que se evidencian en la obra encontramos el establecimiento de “una ciudad más pequeña y más segura” (Klein, 2005: 10), supervisada y vigilada constantemente, incluso, por potencias extranjeras como China, como se mencionó anteriormente. Una ciudad que tiene, a su vez, un circuito marginal para ofrecer servicios ilegales, como las drogas y el sexo, pero donde circulan específicamente personas habilitadas por la raza y la clase para hacerlo: “los blanquitos de clase media que se prostituían para comprar tuercas, las pastillas a las que eran adictos” (Indiana, 2015: 14). Esa misma ciudad no acepta extranjeros cuando estos son personas racializadas, principalmente los vecinos haitianos, que también es una constante en otras obras de la autora, como *Papi* (2005) o *Nombre y animales* (2013). La escritora, como ciudadana dominicana, convivió con esta situación y, como ella misma lo explica en una entrevista, por su color claro al principio no notaba las injusticias y el racismo por el que pasaban las personas haitianas en Santo Domingo.⁷

La cuestión de la raza, por otro lado, se hace presente en el lenguaje que la narradora utiliza cada vez que presenta a una persona con fenotipos no hegemónicos. Dedicar largas descripciones del tipo de

⁷ Feria del libro de Bogotá (2015) *Caribbean power* [vídeo online], ver en <https://www.youtube.com/watch?v=xxVKilkX0Cg>

cabello heredado de las familias taínas, también adjetivos para calificarlo cuando se trata de personas mestizas, como el caso de la madre de Acilde: “Jennifer, su madre, una trigueña de pelo bueno que había llegado a Milano con un contrato de modelo, se había enganchado a la heroína y terminó dando el culo en el metro de Roma” (Indiana, 2015: 18). Por la descripción, el “pelo bueno” significó una puerta de posibilidades para la madre más allá de Dominicana.

Además de la sociedad devastada, la agudización de las diferencias sociales, la vigilancia y supervisión constante de ciudad pequeña, en esta nueva sociedad la tecnología es un otro mecanismo que puede invocar lo terrorífico. Una de las ansiedades que como sociedad del siglo XXI venimos transitando es el avance tecnológico, que se intensificó en las primeras décadas de este siglo y amenaza, muchas veces, con dominar nuestra vida. En la novela, la tecnología ya está insertada en los cuerpos. Las personas acceden a un sistema operativo de datos a través de gestos y movimientos con las manos. Este sistema operativo permite el acceso desde a una *playlist* de música organizada por su dueño, o ingresar en su correo electrónico, hasta acceder a otros sistemas con los que están conectados –como cuando Acilde, ya siendo la mucama de Ominculé, puede ver por las cámaras de seguridad del edificio de su patrona quien ha tocado el timbre del apartamento: “Juntando meñique y pulgar, Acilde activa en su ojo la cámara de seguridad que da a la calle” (Indiana, 2015: 11).

También el sistema de datos permite conectarse a aplicaciones instaladas como el *PriceSpy*, a la cual ingresa por un toque con su pulgar derecho en su muñeca izquierda. El *PriceSpy*, como su nombre lo indica, espía los precios y el origen de todos los objetos de esa sociedad, incluso de aquellos que se venden en el mercado ilegal: “Frente al animal el *PriceSpy* se quedó haciendo *loading*. Los precios del mercado negro no aparecían con facilidad” (Indiana, 2015: 26). Además, este sistema de datos posibilita que su propietario se comunique con otras personas, sea de forma remota “flexionando el índice fotografió la criatura, flexionó luego el dedo corazón para enviar la foto a Morla. Susurró la pregunta que la acompañaría: ‘¿Cuánto nos daría por esto?’. La respuesta de Morla

fue inmediata” (Indiana, 2015: 26-27). O de manera presencial: “Acilde juntó los dedos índice y corazón para abrir su correo, extendió el dedo anular y Eric lo tocó con el suyo para ver en su ojo el archivo que compartía con él” (Indiana, 2015: 16). Pero también el sistema implica vulnerabilidades, ya que otras personas pueden “accederlo” presionando en la clavícula con todos los dedos; gracias a esta intervención, por ejemplo, Acilde es inmovilizada cuando Morla asesina a Esther Escudero.

No obstante, es importante destacar que dicho sistema de datos no es gratuito, y ya que es considerado una necesidad, los personajes buscan formas de generar ingresos para pagarlo, como es el caso de Acilde que, antes de emplearse como mucama en la casa de Esther, se prostituía en el Mirador: “Sus rondas en el mirador apenas le daban para comer y pagar su servicio de datos, sin el que no hubiese podido vivir” (Indiana, 2015: 17). Percibimos que la narradora iguala la necesidad de alimento a la necesidad de tecnología, ambas son necesidades vitales para el personaje que incluso se vale del mismo sistema tecnológico para poder medir el nivel de riqueza de sus clientes y así cobrarles sus servicios sexuales según sus ingresos. Este manejo tecnológico de Acilde en busca de saciar sus propios intereses se repetirá cuando empiece a desdoblarse en el tiempo.

Conforme explica Casanova Vizcaíno (2020: 241) y Ordiz Alonso-Collada (2014: 94), una de las capacidades del gótico y, por lo tanto, del neogótico, es adaptarse a diferentes contextos históricos para emplazar realidades tecnológicas alienantes y desesperanzadoras, que se muestran claustrofóbicas y represoras. Así, las narrativas neogóticas que trabajan de modo híbrido con la ciencia ficción se valen de la producción científica y de la tecnología para producir horror y miedo, mostrando o inventando un mundo imaginario que podría llegar a ser real en un futuro más o menos lejano (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 67). En estas obras, el cuerpo y el espacio están sujetos a alteraciones siniestras –como el método de vigilancia a través del mismo sistema de datos– y monstruosas –como es el caso de la inyección de cambio de sexo sobre la que comentaremos más adelante–. De esta manera, la tecnología en *La mucama de Ominculé* es más que una simple herramienta que vuelve

la vida más cómoda, es un modo de pertenecer y, al mismo tiempo, de estar dispuesto a ser controlado a cambio de esa inclusión. Es ahí donde se encuentra el horror en esta narrativa, en los cuerpos vigilados, en la posibilidad de manejar a otro cuerpo a gusto, de interferir en la vida de otra persona y, todo esto, siempre en relación con la capacidad de “hacer parte” de un círculo privilegiado que cuenta con ingresos suficientes para pagar un plan de datos. En este sentido, como explica Casanova Vizcaíno (2020: 11), una característica de estas nuevas narrativas góticas, principalmente caribeñas, es que para los personajes el horror muchas veces es invisible.

Entre la normativa y la desobediencia: los personajes

A diferencia del gótico clásico, los personajes de esta nueva adaptación gótica no se organizan en la dicotomía de villanos y héroes. Más bien, tal división se diluye en la propia psicología compleja de los personajes. En *La mucama de Ominculé* no existe una lucha entre el bien y el mal, es la misma humanidad que, rendida a sus deseos individuales, acaba por destruir la vida en el mar. Por lo tanto, coincidimos con Ordiz Alonso-Collada cuando argumenta que las obras posteriores al gótico clásico, y en continua adaptación de sus condiciones de producción, buscarán “dibujar personajes a medio camino entre el heroísmo y la villanía que desdibujan estas dicotomías iniciales, para sugerir la inherente presencia del mal en el ser humano” (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 26-27). Es en este medio camino que se encuentran los dos personajes protagonistas de *La mucama de Ominculé*, Acilde y Argenis. A continuación, buscaremos evidenciar algunos trazos por los que es posible entender a estos personajes dentro del gesto neogótico latinoamericano.

Acilde, como ya se anticipó, en el año 2027 es una muchacha que tiene dos deseos en mente: tener un cuerpo de hombre y ser un chef italiano internacional. Este último anhelo viene de su filiación paterna, ya que es hija de un hombre italiano con quien su madre se relaciona cuando pasa una temporada en tierras romanas y, a pesar de no saber quién es, Acilde fantasea con encontrarlo y mostrarle su interés y conocimiento sobre

parte de su ascendencia cultural a través de la culinaria. Sin embargo, la relación de la madre de Acilde, Jennifer, con el padre fue fugaz y la hija lo sabe, esas fantasías son sólo “paja intelectual” (Indiana, 2015: 18), tal como lo expresa la narradora. Durante el tiempo que su madre pasó en Italia tuvo que recurrir a la prostitución y, cuando Acilde llegó, ya se había hecho seis abortos, por lo cual volvió para Dominicana y entregó a su pequeña en manos de los abuelos, “dos campesinos mocosos” (Indiana, 2015: 18), que fueron quienes la criaron.

Ahora bien, el deseo de un cuerpo masculino viene desde la infancia y le trajo diversos problemas con su familia, tal como es narrado en la obra: “A Acilde le daban golpes por gusto, por marimacho, por querer jugar a la pelota, por llorar, por no llorar” (Indiana, 2015: 18). Esta violencia que sufrió en la infancia acabó por detonar también su lado violento, desquitándose con sus compañeros de escuela a los golpes. Y, como si esa violencia no fuera suficiente, la narradora nos cuenta que “Los viejos [sus abuelos] aborrecían sus aires masculinos. El abuelo César buscó una cura para la enfermedad de la nieta, y le trajo a un vecinito para que la arreglara mientras él y la abuela la inmovilizaban y una tía le tapaba la boca” (Indiana, 2015: 19). Destacamos esta escena ya que lleva a pensar que se trata de una familia tradicional que no puede entender la autopercepción de la niña. Debido a este episodio, Acilde decide huir de casa y refugiarse en la casa de un compañero de la escuela, que también era homosexual y de clase media, Peri. En casa de él se juntaban chicos de clases acomodadas para drogarse y jugar a juego-experiencias que les permitían participar de fiestas temáticas de las décadas pasadas. Fue en casa de Peri que Acilde conoció a Morla, quien asesinará a Esther Escudero y le comentará sobre el *Rainbow Bright*, y donde se inició en la prostitución como un camino fácil para empezar a ahorrar dinero y pagar la inyección.

Ordiz Alonso-Collada argumenta que “La literatura gótica, en su afán por evocar el miedo, se nutre de los miedos atávicos de las sociedades para crear estas realidades terroríficas que proceden, según el acercamiento psicoanalítico, de sus sueños, sus errores y sus culpas” (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 75). Sin embargo, estos miedos atávicos

también pueden ser individuales, según apunta el teórico Leslie Fiedler (en Ordiz Alonso-Collada, 2014), pues la relación entre literatura y psicoanálisis se da desde el inicio de esta teoría psicológica que entiende que los universos ficcionales creados en los textos escritos reproducen los deseos del escritor y de los lectores, así como también sus pesadillas. Si cruzamos estas informaciones teóricas con algunas declaraciones de la autora,⁸ veremos similitudes en los relatos de infancia, aunque sin tanta violencia, como ella consigue narrar en la obra.

No obstante, Acilde no es el único personaje de la novela que tuvo problemas con su orientación sexual. Esther Escudero también pasó por una situación difícil cuando se autopercebó lesbiana y tuvo una relación con otra mujer a sus treinta años. Como su amante era casada, el marido buscó vengarse y, según afirma el personaje, “el tipo pagó para que me hicieran un trabajo, brujería mala, y la menstruación no se me quitaba” (Indiana, 2015: 22). Fue en busca de la sanación que Esther entró en contacto con la santería cubana, cuando Bélgica, una mujer negra cubana que había sido su niñera, la llevó hasta Cuba para iniciarla en la religión afrocubana.

La situación de represión sexual infantil también está presente en la vida de Argenis, el pintor frustrado –pero con una técnica impecable–, fanático de Goya y de origen humilde que trabajaba en un *call center* de adivinación en línea para clientes de los Estados Unidos. La narración ofrece el siguiente pasaje: “Cuando su papá lo levantó, él le agarró la cabeza con las dos manos y lo besó en la boca. Su papá lo tiró al piso con violencia, mirando a todos lados, diciendo: ‘¿Tú eres pájaro, eh?’” (Indiana, 2015: 92), que llega en forma de recuerdo a Argenis cuando Giorgio Menicucci le estaba haciendo masajes en el cuello. Cualquier situación que implique afecto o contacto con otros hombres será rechazada por el protagonista por pensamientos homofóbicos como “*Me van a violar estos maricones*” (Indiana, 2015: 92; las itálicas son originales). Pero, por otro lado, esta actitud de repudio a lo no heterosexual lo lleva

⁸ Lamaskeproduce (2011) Rita Indiana, entrevista exclusiva 1/3. Vídeo *online* disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=JMvOJwTUY5A>

a endurecer un pensamiento machista que el personaje desvela desde el inicio. Así, frente a mujeres con cuerpos hegemónicos o de estilo patrón, Argenis no consigue evitar pensamientos de los más vulgares en su cabeza, se imagina penetrándolas siempre de una forma violenta. Incluso fue en un desbaratamiento mental de estos que tenía frente a las mujeres, que se produjo su accidente con la anémona de mar. Y es aquí donde las historias de Acilde y Argenis se cruzan.

Como ya adelantamos, el eje espacio-tiempo de la novela se da a partir del desdoblamiento que sufren los dos personajes principales, Acilde y Argenis, cuyo origen está en el sistema de creencias que aparece como un sincretismo entre las tradiciones afroantillanas, como la sante-ría y el vudú, y las tradiciones taínas, o sea, precoloniales. Es importante aclarar que no se trata del origen de un *doble*, uno de los personajes recurrentes en la literatura gótica y neogótica, pues los dobles habitan en la misma realidad y pueden representar una amenaza para el original (Guerra-Chío, 2020: 45). En el caso de la novela, el desdoblamiento se da en tiempos y espacios diferentes.

Así, a través de la picadura de la anémona de mar mágica que guardaba Esther en su casa para cumplir con su profecía, Acilde se desdobra en dos tiempos: la década de 1990, ya como un hombre que busca el éxito material y amoroso heteronormativo (Giorgio) y, al mismo tiempo, el siglo XVII, como un jefe de bucaneros que vive de la compra y venta de artículos a barcos piratas (Roque). Acilde, desde su celda de 2027, consigue manejar el comportamiento de estos dos nuevos hombres. El espacio de los desdoblamientos, sin embargo, continúa siendo el mismo, la paradisíaca Playa Bo en Sosúa.

Argenis se desdobra desde el año 2001 hacia el siglo XVII, conviviendo con Roque. Pero, el caso de Argenis es diferente, ya que su desdoblamiento se da de forma accidental cuando decide perseguir en el mar a Linda, esposa de Giorgio, e ingresa en el pozo de corales donde estaba la anémona central que originó al cabeza grande de la tradición taína. Con la picadura de la anémona, Argenis empieza a transitar estos dos tiempos sin entender lo que está sucediendo y se pregunta: “¿Era una encarnación pasada? ¿Era esquizofrenia? ¿Brujería?” (Indiana, 2015:

90; *itálicas en el original*), todas opciones posibles en el contexto de la obra. Sin embargo, esta experiencia lo lleva a dos situaciones: por un lado, experimenta un momento de inspiración y vuelve a pintar en los dos mundos y, por otro, deja de tener sentimientos libidinosos por las mujeres que lo rodean y tiene una experiencia homosexual con Roque en la playa de los bucaneros del siglo XVII.

A simple vista, este encuentro de los dos personajes en el siglo de los bucaneros parece pura casualidad, pero, a pesar de que el desdoblamiento de Argenis fue accidental, Acilde sabe muy bien lo que hace con sus desdoblamientos y se aprovecha de este accidente para sacarle provecho. Estamos entonces frente a la complejidad del protagonista que, a pesar de ser el héroe que puede salvar el mar Caribe y sus islas, decide obtener provecho individual de la situación para alcanzar su deseado éxito material y amoroso heteronormativo. Pero, para entender mejor este comportamiento, precisamos explicar con detalle los acontecimientos.

Argenis llegó a Sosúa en 2001 por una invitación de Giorgio Menicucci para hacer parte de una residencia artística en pro de un proyecto ecológico (Sosúa Project) llevado a cabo por su esposa, Linda. Dicha empresa buscaba convertir a Playa Bo en una reserva natural de protección de los arrecifes donde habitaba la anémona *Condylactis gigantea*; sin embargo, se ocultaba un trasfondo neoliberal involucrado que se hace evidente en la voz narradora:

La Playa Bo, a la que Argenis llegó en el 2001, había pasado por un proceso de reconstrucción ecofriendly. Donde antes había un bosque de cambrones y guasábaras, se erigía ahora una casa de cemento y madera de estilo moderno, de un solo piso y con una enorme terraza de ladrillos que miraba hacia el mar. (Indiana, 2015: 51)

Nuevamente, en este trecho estamos frente a uno de los gestos narrativos del neogótico latinoamericano que busca, entre otras cosas, deconstruir y problematizar discursos absolutos (Guerra-Chío, 2020: 11), como es el caso de la prédica ecologista que esconde tras de sí toda una nueva configuración de lógicas de mercado que acaban fortaleciendo el sistema capitalista.

El manejo de los argumentos de la narración, lleva a comprender que toda la historia de Argenis en el proyecto de Playa Bo fue ideado por Acilde desde su celda de 2027, cuando ve en la televisión un video antiguo del grupo de artistas en 2001. La búsqueda de Acilde será, a partir de entonces, conseguir el dinero suficiente para llevar a cabo el proyecto de Linda, al mismo tiempo que lo considera una forma de estar cumpliendo con su misión de salvar al mar: “El proyecto mataría varios pájaros de un tiro, ahora que había decidido entender que la misión que le reclamaran era una con la misión de su esposa” (Indiana, 2015: 145). Es así como decide aprovecharse del talento de Argenis en el siglo XVII y, al ser Roque, consigue una imprenta a base de trueque por pieles. Argenis empieza a producir una serie de grabados con sangre de vaca en papel, retratando el día a día de los bucaneros y algunas piezas eróticas donde ellos practicaban sexo con una mujer aparentemente blanca, reconocida por Giorgio como su mujer. Estos grabados llegan a manos de Giorgio en el año 2001 bajo la forma de un tesoro hallado enterrado en el terreno de la reserva, quien decide llamar a un especialista para evaluarlos y ponerles precio. Como sabemos, la técnica de Argenis era primorosa y el especialista declara que “Esto es grandes ligas, Giorgio, este tipo era un genio. Imagínate, un artista de la talla de Goya cien años antes en la Hispaniola” (Indiana, 2015: 174).

Insistimos en el talento narrativo de la autora, pues toda esta trama va siendo develada a través de sutiles menciones de comportamientos de los personajes, como la cara de asombro de Giorgio al encontrar el tesoro, las menciones al desastre cuando contrata a Argenis para hacer parte de la residencia, los desdoblamientos de Acilde hablando al mismo tiempo con Argenis. La inclinación por las mentiras de Acilde se expresan en la propia voz del protagonista, aun siendo mujer; “*Las mentiras, pensaba Acilde, son como unas habichuelas, hay que sazonarlas bien o no hay quien se las coma.*” (Indiana, 2015: 60; itálicas en el original), ya anticipando que el comportamiento del supuesto héroe de la historia no coincidirá con la expectativa de quienes le encomendaron la misión. La búsqueda de Acilde es individual, quiere satisfacer sus deseos: “Tenía

lo que siempre había querido: un cuerpo de hombre y un negocio propio” (Indiana, 2015: 138); se vale de la tecnología para armar el pasado que anhela: “Como antes utilizaba el PriceSpy, Acilde ahora utilizaba la computadora que tenía en la celda para buscar palabras o nombres que surgían en una conversación” (Indiana, 2015: 139); se ampara en su poder de desdoblamiento para conseguir realizarse en lo personal:

él era un rey, el rey de este mundo, el cabeza grande, el que sabe lo que hay en el fondo del mar. Por lo general iba por ahí sin pensar demasiado en eso para no volverse loco, jalando los hilos de Giorgio y Roque desde su celda en La Victoria como si se tratara de un videojuego, acumulando bienes, trofeos, experiencia. (Indiana, 2015: 175-176)

Pero esa actitud de no pensar demasiado se acaba cuando se pasan diez años (2027-2037) y el presidente Said Bona, que le había asegurado una celda con nevera, aire acondicionado y computadoras, se cansa de esperar la salvación y le otorga la libertad. Sin embargo, la libertad en la República Dominicana del año 2037 no estaba a la altura del imperio que estaba construyendo en 2001, entonces decide que no enfrentará al joven Bona para darle la predicción del desastre de 2024 y se conforma con dejarle el laboratorio del Sosúa Project:

Gracias a la fundación de este laboratorio el gobierno de Said tendrá en qué apoyarse para regenerar parte de lo desaparecido. Este laboratorio es el altar que voy a erigirle a Olokun, en el que convertiré los rezos en yoruba de Ominculé en llamados a la acción ambientalista. (Indiana, 2015: 176)

No sólo Acilde decide no llevar adelante su misión, sino que le da más importancia a su proyecto personal que significa éxito material: el llamado al ambientalismo en una región que antes era una reserva taína y que conquista gracias a su condición de elegido. Así la narración concluye: “Podía sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio.” (Indiana, 2015: 180-181).

Vimos que las sociedades contemporáneas tienen miedos e inquietudes como las retratadas en la novela de Rita Indiana: desastres

ambientales, corrupción política, incertidumbres sobre el futuro, relacionadas con el avance de la tecnología y las crisis económicas desatadas por factores externos, que hacen que veamos el provenir con desconfianza y desesperanza. Es en este contexto que la novela, entendida dentro del neogótico, sabe cómo recuperar esos miedos y, para modelar esas ansiedades, produce nuevos personajes ambiguos y complejos, cercanos a la realidad del lector para que este se identifique, aunque lejanos a la idea de mal absoluto. Sin embargo, en la novela también persisten trazos que ubican a los personajes más próximos de lo monstruoso, otro elemento aterrador del neogótico, vinculado con lo ominoso y despreciable, al jugar al mismo tiempo con las perversiones sexuales y las mutaciones provocadas por elementos sobrenaturales (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 56-65). A continuación, puntuamos brevemente estos casos a modo de ejemplificar cómo estos personajes son retratados para provocar terror en el lector, como una instancia que permite promover la imaginación y aterrorizar.

Las mutaciones sobrenaturales

Ya comentamos varias veces sobre la picadura de la anémona de mar *Condylactis gigantea* y, en total, tres son los personajes picados por el animal, pero solamente uno de ellos, Acilde, estaba preparado para recibir esta condición, ya que era el elegido y así lo demostraba la marca del círculo de lunares en su coronilla. Los otros dos casos fueron de Eric y Argenis, cuyas consecuencias tienen más elementos en común de lo que se evidencia a primera vista.

Eric había sido iniciado en la santería cubana como una forma de evadir el mandato religioso que lo había destinado a ser los ojos de Yemanyá y, por lo tanto, la persona que encontraría al hijo legítimo de Olokun. Pero él decide desobedecer para salvar a Esther Escudero, quien ya le había anticipado que moriría y él tendría que ser la persona que iniciaría al enviado del fondo del mar. Fue así como usó la anémona mientras la sacerdotisa se encontraba de viaje por el Brasil, creyendo

que podía cambiar el rumbo de los acontecimientos, pero se equivocó y acabó enfermándose y siendo rechazado por su madrina que lo llamaba de “traidor, sucio y pendejo” (Indiana, 2015: 28). Entre los padecimientos que tuvo Eric por la picadura de la anémona, se destacan diarreas, temblores y manchas extrañas en el cuerpo, días de delirio y fiebre en los que llamaba a su madrina en lengua yoruba. Eric nunca se recuperó y, a pesar de que no sabemos con certeza si consiguió o no un desdoblamiento, los delirios por los que transitaba dan la pista de que así fue. De todos modos, consigue iniciar a Acilde, no sin antes aplicarle el cambio de sexo a través de la inyección, y es encontrado muerto al lado del cuerpo casi deshidratado del nuevo hombre. A pesar de haber sido por una buena causa, su desobediencia le trajo sufrimiento y solamente sintió un alivio antes de su muerte, cuando conecta los tentáculos de la anémona a los lunares de la coronilla de Acilde y:

Las puntas se quedaban adheridas como velcro y el olor de la criatura marina desplazó de repente el olor a basura del barrio, transportando a Eric a la Bahía de Matanzas, a las luces de plata del sol en los movimientos del agua, un rotundo olor a yodo y algas que lo llenó del vigor necesario para terminar el rezo. (Indiana, 2015: 69)

Citamos la narración por la potencia en la descripción del carácter sobrenatural y monstruoso de la iniciación, donde lo animal se apodera de lo humano, generando un nuevo ambiente que transporta al sacerdote para otro nivel espiritual, en el que aún había mar y se podía vivir con tranquilidad. Además de la potencia, este fragmento muestra cómo es posible causar terror a través de lo extraño y sobrenatural, y cómo la imaginación del lector es fundamental para completar lo que no se dice, pero más bien se provoca.

Cuando Argenis fue picado por la anémona también desobedeció, pero no al mandato divino, sino a los consejos de Linda que era experta en snorkel y conocía muy bien el arrecife de coral. Sin embargo, la rebelión del pintor fue inspirada por su obsesión libidinosa por la mujer de Giorgio y la siguió para verle las nalgas mientras nadaba, entrando en el pozo de las anémonas mágicas. Cuando consiguieron sacarlo: “Lo

subieron a la casa convertido en un pez guanábana, los ojos y los dientes ocultos tras la hinchazón alérgica que el contacto con la anémona le había provocado.” (Indiana, 2015: 71). A pesar de que horas después su rostro se deshinchó, se pasó las semanas siguientes sudando fiebres, mareado, con insomnio y vértigo que no le permitían quedarse en pie. Los síntomas son similares a los de Eric Vitier; pero, por lo que se puede percibir en el relato, Argenis padeció más las alucinaciones, tanto que sabemos de su desdoblamiento en el siglo XVII.

El contacto de la anémona con Acilde no significó una mutación, ni un trance monstruoso porque ella era la elegida. No obstante, antes de la iniciación ella pasó por una metamorfosis completa de su cuerpo, gracias a la inyección *Rainbow Bright*. Esa transformación es uno de los pasajes más fuertes por la detallada y abominable descripción de la mutación del cuerpo de la joven. Transcribimos el fragmento por su poder aterrador:

A medianoche sus pequeños senos se llenaron de burbujas humeantes, las glándulas mamarias se consumían dejando un tejido rugoso que parecía chicle alrededor del pezón y Eric retiraba con una pinza para que no se infectara. Debajo surgía la piel nueva de un pecho masculino, las células se reorganizaban como abejas obreras alrededor de la mandíbula, los pectorales, el cuello, los antebrazos y la espalda, llenando de nuevos volúmenes rectos las suaves curvas de antes. Amanecía cuando el cuerpo, enfrentaba la destrucción total del aparato reproductor femenino, convulsionaba otra vez. Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. (Indiana, 2015: 65)

Qué se puede comentar luego de este pasaje, sino la sensación de abominación que provoca la mutación en nosotros lectores. Los detalles de las burbujas, como si el cuerpo se estuviera deshaciendo en ácido, y la expulsión del útero por la vagina, como una práctica abortiva de una sexualidad no deseada, llevan a pensar y a reflexionar que las normativas sexuales obligan a muchas personas a transitar por experiencias aterradoras.

Consideraciones finales

Si se piensa al neogótico latinoamericano como una adaptación de lo gótico, entendido como un gesto que busca provocar terror en el público lector a este lado del mundo, podemos situar a *La mucama de Ominculé* en esta perspectiva ya que, como vimos, la narrativa de Rita Indiana nos presenta un mundo catastrófico, donde la política, la corrupción y el capital neoliberal tienen un lugar central como potenciales desatadores de este tipo de desastres ambientales. Es así que esta obra propone repensar la sociedad dominicana actual como un espacio individualista y como un espacio-tiempo en decadencia, en el que el consumo desmedido de tecnologías y los discursos emancipadores apropiados por el capital generan más desigualdad y violencia.

Por otro lado, el sistema heteropatriarcal en que se encuentra inmersa la obra y nuestras sociedades colonizadas, ofrece, al mismo tiempo, un ambiente de represión donde los cuerpos no hegemónicos, las diversidades y orientaciones sexuales disidentes son entendidas como abominables y rechazadas por la sociedad, llevando a estas personas a estados deplorables de enfermedad, frustración y traumas que buscan revertir de diversas maneras. En este sentido se inscribe la apreciación de Casanova Vizcaíno, cuando comenta que en las obras del gótico contemporáneo del Caribe:

La monstruosidad es a veces literal. En cualquier caso, son seres siniestros que desafían al heteropatriarcado (a la familia, al hombre y al Estado), pero también a la noción de la mujer como sujeto (auto)victimizado o al de la infancia completamente inocente, libre de violencia o sexualidad. (Casanova Vizcaíno, 2020: 112-113)

La obra se distingue por acercarse al desastre ambiental desde un lenguaje discontinuo, en el que lo *queer* se hace presente a través de personajes de sexualidades no-normativas, y la trama permite un viaje entre especies, géneros literarios y contextos históricos.

Sin embargo, estos personajes que desafían las normas y mandatos dejan de enmarcarse dentro de la dicotomía del bien y del mal, y pasan

a representar seres de psicología compleja con titubeos y traumas que intervienen en el devenir de los acontecimientos. Se constituye así un relato donde:

la violencia, lo grotesco y lo imposible o misterioso son los ejes narrativos que buscan vincular el mundo del lector con los mundos que construye la ficción de horror y terror. la criminalidad, la violencia contra la mujer, el racismo, el machismo, la homofobia, el clasismo, abordados desde la perspectiva del horror. (Casanova Vizcaíno, 2020: 12)

Es en ese entramado de problemáticas sociales que los personajes presentan su ambigüedad para llevar al lector al límite de lo moral, provocando intrínsecamente el terror al identificarse con las circunstancias.

No obstante, esa maniobra solamente es posible gracias a la capacidad de articulación que lo gótico supone con otras formas textuales, algunas incluso propias del continente, que permiten formar una totalidad narrativa en la que funcionan la tecnología y el cuerpo, la ciencia ficción, el erotismo, el deseo heterosexual y el homosexual, la crítica a la sociedad de consumo, la denuncia al colonialismo y a los discursos hegemónicos. Al mismo tiempo, este gesto neogótico se vale de las tradiciones no-blancas, sean estas culturales o religiosas, para reivindicarlas y, a su vez, disponerlas como mecanismos de lo no-conocido para suscitar terror.

Bibliografía

- Agencia EFE (2016). “Rita Indiana: ‘Mi literatura es una bomba de temas urgentes del Caribe’”, [en línea]. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/america/cultura/rita-indiana-mi-literatura-es-una-bomba-de-temas-urgentes-del-caribe/20000009-2904136>
- Aguila de Ifá Foundation (2017). *Olokun: El Enigma del Atlántico*. S.l.: Olorun Bi.

- Casanova Vizcaíno, S. (2020). *El gótico transmigrado: narrativa puertorriqueña de horror, misterio y terror en el siglo XXI*. Buenos Aires: Corregidor. Edição do Kindle.
- Duchesne-Winter, J. (2015). “Rita Indiana y sus nuevos misterios”. *80 grados* [en línea]. Recuperado de <https://www.80grados.net/rita-indiana-y-sus-nuevos-misterios/>
- Guerra Chío, J. B. (2020). *Análisis del personaje neogótico en la cuentística de Pablo Palacio*. Tesis de Pregrado. Cuba: Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas.
- Indiana, R. (2015). *La mucama de Ominculé*. Madrid: Periférica.
- Klein, N. (2005). *La doctrina del shock: El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lamaskeproduce(2011). *Rita Indiana – entrevista exclusiva 1/3*, [video online]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JMvOJwTUY5A>
- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror: El gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis doctoral. León: Universidad de León.
- Pueblos Originarios Cosmogonía (s.f.) *Cosmología y Religión Taína* [en línea]. Recuperado de <https://pueblosoriginarios.com/centro/antillas/taino/cosmologia.html>
- Sierra González, Á. (2008). “Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía”. *Cuadernos del Ateneo*, no. 26, pp. 29-42.
- Yinyangonline (2009). *Yin Yang entrevista Rita Indiana* [video online]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=p428v_61FxY

La ciencia ficción y el neogótico, el caso de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* de Andrea Chapela: decadencia y desamparo

Laura Judith Becerril Nava

En una entrevista a Andrea Chapela en 2020 para la revista *Letras libres*,¹ la escritora mexicana afirma que la ciencia ficción se ha constituido como uno de los géneros más recurrentes para hablar sobre el contexto actual, ese que muestra a la ciudad, el hombre moderno, la distopía y los temas apocalípticos del siglo XXI, no como elementos de un futuro cercano, sino como piezas de un momento histórico en el que el ser humano se encuentra inmerso y experimenta su propia decadencia, ya que el contexto está gobernado por diversos tipos de ficciones en los que domina la “sinistra tecnología” (*Letras libres*, 2020).

Así, la ciencia ficción no realiza una función proyectiva, sino una crítica, una reflexión, una revisión del contexto latinoamericano contemporáneo desde una mirada femenina. Esta misma actualiza también la esencia de lo gótico, convirtiéndolo en una nueva postura estética más compleja y crítica, con base en personajes, espacios, temas y motivos que responden a lo propiamente latinoamericano, enmarcados en temas como la violencia, la corrupción, el deterioro ambiental, el crecimiento de las ciudades.

¹ Revista digital e impresa editada en México y España.

Al respecto, en el presente trabajo retomo siete cuentos de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* de Chapela –“90% real”, “Ahora lo sientes”, “Calculando, recalculando”, “Como quien oye llover”, “Perfilada”, “En el pensamiento” y “En proceso”– con el fin de resaltar la hibridación genérica que realiza la autora entre el llamado neogótico literario y la ciencia ficción, mezcla de estéticas que proyecta realidades ambiguas por la creación de distopías urbanas con personajes cotidianos renovados.

Para iniciar, el gótico, estilo artístico del siglo XVIII, durante mucho tiempo fue considerado como una estética bárbara o con connotaciones negativas, puesto que quebrantaba los estándares de belleza clásicos en los que dominaba la tríada artística aristotélica; sin embargo, y con el paso del tiempo, la estética de lo gótico –que se proponía en contextos ordinarios, primitivos, de mal gusto–, fue retomada en la literatura durante el romanticismo alemán e inglés² (a finales del siglo XVIII), y se relacionó con temas más complejos como el vampirismo, el ocultismo, lo sobrenatural, con personajes decadentes, trágicos, en ambientes lúgubres, misteriosos u ocultos; asimismo, en este nuevo enfoque literario dominaban el miedo u horror, muchas veces exacerbados en terror.

Es en este momento histórico en que surge un fuerte cuestionamiento acerca de la muerte, el “más allá” y el significado de la realidad, mismos que trataron de socavarse con el esoterismo o cultos prohibidos que procuraban brindar una respuesta alterna a lo propuesto por la razón: “el renacimiento del gótico fue la expresión emocional,

² Considérese la marcada distinción estética entre el Romanticismo alemán e inglés y el Romanticismo español, debido a los diferentes tratamientos de los temas, el entorno, los símbolos, el mundo en general y la mujer en particular. En el español, las creaciones poéticas exaltan el nacionalismo y la identidad a causa de dos sucesos importantes: la Revolución francesa y el auge de la religión en Occidente. Los temas esenciales son la importancia de los sentimientos, el gusto por la soledad, la nostalgia y el aislamiento, y la presencia inevitable del amor cortés o platónico por una mujer bella y buena. Este influyó en el Romanticismo hispanoamericano con autores como Ignacio Manuel Altamirano. Mientras que el Romanticismo alemán e inglés fue representado sobre todo por escritores como Hölderlin, Blake, Schlegel, Jean-Paul, Novalis, Nerval, poetas revolucionarios que innovaron en la literatura por la inserción de temas como la ironía, la crítica, la transgresión social, el erotismo, la ambigüedad, la imaginación, la ruptura, la orfandad, la caída; es decir, la concepción trágica del mundo (Paz, 2014: 301-442).

estética y filosófica de la reacción contra el pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad podía alcanzar, mediante el razonamiento adecuado, el conocimiento verdadero y la síntesis armónica, obteniendo así felicidad y virtud perfectas” (Solaz, 2003).

En este contexto, grandes son las obras literarias que surgieron como síntesis del entorno romántico y el gótico decadente, entre las que sobresalen *El castillo de Otranto* (1764) de Horacio Walpole, que le da forma definitiva a la literatura macabra e inaugura la estética gótica; *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe, cuyas famosas novelas pusieron de moda el terror y el suspenso; *El monje* (1796) de Mathew Lewis, obra que se inclinó hacia los componentes terroríficos en unas formas mucho más violentas y que resultó en una obra maestra de verdadera pesadilla; y *Melmoth, el vagabundo* (1820) de Charles Maturin, en la que la fábula gótica alcanza las alturas del más “puro espanto espiritual” no conocido hasta ese entonces (Mora, 2000: 120 y ss.). A todas ellas debe añadirse, de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), que de forma magistral conjunta la estética de lo gótico con la ciencia ficción, innovadora para la época si se considera que sienta las bases de esa nueva forma de narrativa que une a la ciencia con la literatura.

En estos textos, el horror³ es producido por los fenómenos sobrenaturales, que inquietan o afectan al lector por los nuevos tipos de escenarios, de personajes y de incidentes, dominados por la hechicería, la magia, el ocultismo, el misterio, mitos y leyendas propios de la época, imágenes contradictorias, y prácticas supersticiosas y macabras. De acuerdo con H. P. Lovecraft, los textos góticos incluyen:

al tiránico y malévolo hidalgo en el papel del malo; la santa, largamente perseguida y generalmente insípida heroína, que sufre los mayores terrores y sirve de catalizador de la simpatía de los lectores; el valiente e inmaculado

³ Entendido aquí como el hondo sentimiento de espanto que se produce en el espectador con mente sensible ante lo sobrenatural, lo macabro, lo mórbido o lo desconocido, por lo general en relación con el mal, el ocultismo o “el más allá”, que rompe las leyes de la naturaleza y que le provoca cierto grado de confusión psíquica y social al no poder comprender a lo que se enfrenta y si implica o no una amenaza o riesgo a su persona. Para ahondar en la diferencia entre terror y horror puede consultarse el texto de Inés Ordiz Alonso, *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*, Universidad de León, 2014.

héroe, siempre de alta alcurnia, pero a menudo presentado bajo un humilde disfraz; el rasgo convencional de unos apellidos altisonantes [...] en cuanto a los personajes, y toda una serie infinita de cortinajes y elementos escénicos que incluyen unas luces extrañas, unas puertas levadizas enmohecidas, unas lámparas que se apagan, unos raros manuscritos carcomidos, los goznes chirriantes, las estremecedoras tapicerías... (Lovecraft, 2002: 21-22)

En este sentido, una de las principales características del gótico en la literatura es la ambigüedad⁴ del tratamiento peculiar sobre la belleza, el mal, la muerte, la mujer, el horror, el vampiro y el monstruo, muchas veces relacionados con el subconsciente y, a su vez, como reflejo de los “miedos culturales anclados a unos grupos sociales cada vez más mudables” (Ordiz, 2014: 20).

Estas formas sombrías de la historia en el gótico tenían la función de criticar a la sociedad e inquietar al lector, de tal forma que propiciaban una reflexión del contexto actual respecto de las circunstancias sociales y culturales del espacio preciso del texto, que muchas veces podía ampliarse a espacios globales; así, el gótico recreaba las preocupaciones humanas mediante el miedo a lo desconocido, la muerte, el dolor, el mal.

Con el paso del tiempo –y sin perder de vista la huella invaluable de la producción gótica– surge una propuesta de actualización marcada por la presencia de nuevos escenarios y anécdotas: el neogótico, que se crea a partir de un impulso renovador en cuanto a la hibridación genérica que el gótico manifestó al mezclarse con otras estéticas. De acuerdo con Inés Ordiz Alonso, “el gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos [...] la versatilidad del gótico

⁴ La ambigüedad implica que los relatos pueden interpretarse a partir de las leyes de lo fantástico o de la razón. De acuerdo con Todorov, se entiende que lo fantástico ocurre cuando “los acontecimientos que se producen no pueden explicarse por las leyes de un mundo familiar. Quien percibe los acontecimientos debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien, el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que no nos son conocidas”. Lo fantástico implica que el lector acepte el pacto de verosimilitud con el narrador, a fin de creer que todo lo que sucede en el cuento fue verdadero, provocando en él cierta incertidumbre y perplejidad ante los acontecimientos (Todorov, 2006: 26 y ss.).

es, por un lado, consecuencia de su empeño en incorporar a sus formas elementos de otras tradiciones y, por otro, la razón de su capacidad de adaptación a diversos contextos históricos” (Ordiz, 2014: 29).

Esta nueva propuesta estética se posiciona en un contexto modernizado con elementos góticos complejos; es decir, se retoman la atmósfera, algunos temas, motivos, pero con personajes reinventados en espacios y sociedades modernas en ruinas, decadentes, perdidas, sin referentes. De esta forma, a lo sobrenatural, horroroso, fantástico y ambiguo del gótico, se añaden trascendentes herramientas literarias como lo grotesco, el miedo ante lo desconocido, la violencia, la amenaza, la locura, el erotismo, la ciencia ficción, lo policial, entre muchas otras que conforman al neogótico como una manifestación artística híbrida de interés para la academia del siglo XXI.

De acuerdo con Carlos Calderón Fajardo, el neogótico es un estilo narrativo propio de América Latina, que retoma elementos de lo gótico romántico para actualizarlos. Añade, además, la postura crítica con respecto a las sociedades presentes, denunciando totalitarismos y aberraciones propias de la época moderna (Tapia, 2014: 33-35). En este sentido, el neogótico reconfigura estereotipos de una forma más compleja e interesante en nuevos escenarios –urbanos, sobre todo– y en épocas y contextos diferentes.

Una de las formas híbridas del gótico es la unión con la ciencia ficción, al posicionarse como una “narrativa cuestionadora de todo dogma totalizador, que asume el desarrollo humano solamente vinculado al desarrollo tecnológico, pero en relación con la literatura de terror” (Tapia, 2014: 33-35). Esta relación con la ciencia ficción no es novedosa; muestra de esa vinculación es *Frankenstein*, obra en la que se conjuga la atmósfera gótica con una postura cientificista de los personajes en la creación de un nuevo ser.

Al respecto, la teoría del gótico resalta también esta relación. De acuerdo con Fernando Ángel Moreno: “Science fiction is the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and

is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode”⁵ (Moreno, 2010: 101-123).

De esta forma, el neogótico, apoyándose de la ciencia ficción, permite proyectar a una América Latina que responde a su propia problemática social, cultural, económica, política y humana. Ejemplo de ello es *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* de Andrea Chapela, mexicana estudiante de química y escritura creativa, quien se ha posicionado entre las principales escritoras de ciencia ficción latinoamericanas contemporáneas.

Chapela ha sido acreedora al Premio Nacional de Literatura de Cuentos “Gilberto Owen”, el Premio Nacional de Literatura “Juan José Arreola” y el Premio Nacional de Ensayo Joven “José Luis Martínez”, por su interesante, innovadora y talentosa producción literaria, entre la que destaca la tetralogía de fantasía juvenil Vãudiz: *La heredera, El creador, La cuentista y El cuento*, publicados entre 2009 y 2015. Además, sobresale la antología de relatos *Un año de servicio a la habitación* (2019) y *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* (2020). Este último es una colección de cuentos de ciencia ficción en el que los personajes femeninos están relacionados con la tecnología más avanzada del momento. La creación de diversos futuros hipotéticos subraya entornos que podrían parecer alejados de nuestra realidad, pero que, mediante un efecto crítico, intenta demostrar que el futuro no es una proyección, sino que se va concretando en el presente de las historias.

De esta manera, el lector que se interna en los universos de Chapela se cuestiona qué pasaría si los demás supieran lo que estoy pensando, me gustaría tener una copia virtual de mis recuerdos y “modificarlos” según me convenga o, más interesante aún, poder conocer las probabilidades de que una relación amorosa funcione.

Los diversos mundos posibles del texto corresponden a diez historias de mujeres relacionadas con ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio en entornos cotidianos y urbanos, principalmente de

⁵ “La ciencia ficción es la búsqueda de una definición de la humanidad y su estatus en el universo, que estará en nuestro avanzado, pero confuso estado de conocimiento (ciencia), y es característicamente trabajado en el modo gótico o pos-gótico”. La traducción es mía.

la Ciudad de México. En estas historias, Chapela parece indicar que el presente está cambiando y el lector, de la misma manera; así, el futuro tecnologizado no es lejano, es más, parece que ha llegado, y la ciencia ficción “es el mejor género para escribir sobre el presente, porque de alguna manera ya estamos viviendo en un mundo que parece de ciencia ficción” (*Letras libres*, 2020), según señala la autora.

De acuerdo con la teoría de la ciencia ficción, estética con más de cien años de tradición, esta incluye elementos que no existen en nuestro mundo empírico, pero que se proyectan en él, de tal manera que se crea un *pacto de ficción* que permite creer que lo relatado es posible. Estos elementos se han denominado *novum*,⁶ configurados como un “adelanto humanístico que aparece en el argumento de una obra literaria; se usan para extrapolar una idea o una inquietud. Puede ser un adelanto social, científico, político” (Moreno, 2008: 65-93). En *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* son, justamente, todos los elementos que incluye el título de la obra.

Aunado a este dispositivo, la ciencia ficción hace énfasis en la realidad, de tal manera que los textos que se integran en este género no implican una evasión, sino una relación directa con ella, un “pensamiento lateral”, como lo denomina Chapela: “La ciencia ficción pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad” (Moreno, 2010: 105). En este sentido, realidad y aparato prodigioso tienen la función de brindar una explicación social, antropológica, cultural del comportamiento humano en un entorno determinado.

En *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* se plantea la existencia de una sociedad futura a la que el lector accede por medio de la imaginación, el pacto de ficción y la ciencia específica de cada relato. Así, y con apego al texto, el tiempo en los cuentos de Chapela se ve enmarcado por el discurso de uno de sus personajes, con lo que deja en claro que el siglo XXI se vuelve obsoleto: “Rivera se acuclilló frente al

⁶ En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov denomina *gadgets* a los adelantos técnicos irrealizables, pero perfectamente posibles en el contexto del texto, pertenecientes a lo “maravilloso instrumental” (Todorov, 2006: 56).

casillero al fondo del cuarto y empujó la base falsa, para descubrir un portafolio y un teléfono celular antiquísimo, de esos que sus abuelos habrían usado *a principios del siglo XXI*” (Chapela, 2020: 30; las cursivas son mías).⁷

Por su parte, el espacio es sumamente importante porque se ingresa a entornos góticos por su configuración: ruinas citadinas, tenebrosas, misteriosas, perdidas, desconocidas, en las que los personajes intentan sobreponerse a caídas o pérdidas individuales relacionadas, sobre todo, con el amor, crisis vocacionales, viajes al extranjero, relaciones familiares o amistades complejas; en este sentido, el espacio y los personajes van de la mano en una constante búsqueda y mediación social, emocional y cultural.

Hay dos vertientes que dirigen el texto de Chapela: por un lado, el espacio; por el otro, la irrupción de la era digital en las relaciones interpersonales. Ambos sentidos conjuntan un panorama “apocalíptico, digital, desvinculado, con relaciones humanas que aparentemente son más cercanas que antes, pero que también nos hacen dudar de las nuevas formas de intimidad que podríamos experimentar” (Huerta, 2000).

Desde esta perspectiva, uno de los escenarios principales de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* es la urbe, específicamente, la Ciudad de México. Mediante descripciones muy detalladas, Andrea Chapela brinda un recorrido por las principales calles capitalinas, de tal manera que el lector camina, viaja o transita junto a los personajes por heladerías, museos, avenidas, parques y medios de transporte que se han “velado” ante la percepción de caracteres que usan dispositivos visuales y auditivos para “correr un tupido velo” y esconder la obscenidad del entorno que se ha “ahogado” en el tiempo, el cambio climático y el descuido cada vez más visible del ser humano. De acuerdo con Ana de Anda, “situaciones actuales, como el auge y el declive que han tenido las redes sociales durante las últimas décadas, son el antecedente de cada una de las historias de Chapela. Los relatos que componen el libro parten

⁷ Recurro a la primera edición de *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* publicada en 2020; por tal motivo, en adelante anotaré el número de página en el cuerpo del texto.

de la realidad y llevan sus posibilidades al límite, varios parecen incluso el paso lógico de muchos escenarios recurrentes hoy” (De Anda, 2020).

En el cuento “90% real”, la mujer del relato utiliza un telón que re-crea la realidad mejorándola y perfeccionándola. Se trata de una historia de transformación sensorial, en la que los personajes utilizan velos para percibir un entorno pulcro, para transformar el caos en orden; sin embargo, el sistema puede fallar y se producen los “días rotos”, que implican la reconexión con la realidad, esa que es completamente opuesta a lo que el telón presenta la mayor parte del tiempo, mientras el sistema esté sincronizado, y que también debe aprovecharse por ser una mezcla de eventualidades reales y ficcionales creada por el mismo aparato prodigioso.

En este cuento, el personaje femenino explica cómo funciona la tecnología de ampliación de la realidad y, además, aclara constantemente que, pese a ser un instrumento tecnologizado, sólo puede modificar las percepciones, mas no los sentimientos y sensaciones de las personas. Así, tras un *glitch* de la memoria, ella afirma: “otro recuerdo residual [de Carlos, su exnovio], mi corazón late fuertemente” (27).

En la modificación sensorial, cuando el dispositivo falla y se produce el mínimo error, “La ciudad está sucia. En cuanto me doy cuenta ya no puedo dejar de verlo. Hay basura en las coladeras, acumuladas contra las paredes: vasos, papeles, pósteres políticos viejos y nuevos, restos de comida a media descomposición. *Con mis filtros caídos, la ciudad pulcra a la que estoy acostumbrada desapareció y me encuentro mirando el esmog por primera vez en años. No lo había extrañado ni tantito*” (15; las cursivas son mías).

La obscenidad de la ciudad se oculta con los filtros del sistema. Basta una configuración del telón para percibir un entorno perfecto, bello, diferente o, incluso, ficcional, ya que “pueden suceder cosas maravillosas o terribles, es una apuesta. Puedes llegar a volar, ganarte la lotería, encontrar una puerta hacia un universo paralelo, pero chance te devora un perro gigante o te capturan extraterrestres que sólo hablan francés” (17).

Así, en este cuento se enfatiza el puente tan grande que separa a las clases sociales en la ciudad: aquellos que usan un filtro no ven la realidad

pobre, cruda, sucia a la que se enfrenta la mayor parte de la población todos los días en las calles. Sólo la operación sensorial, ese “voltear para otro lado”, limpia las percepciones, pero no las desaparece, allí están en la realidad que los personajes no quieren ver. De acuerdo con Alberto Chimal, en *Ciudad de historias*, los cuentos de mundos intrincados de Chapela “intensifican experiencias de la vida en la ciudad y crean narraciones en las que pasa lo habitual, sí, pero también todo lo demás [...] qué se siente vivir en la ciudad, y cómo en ella están nuestros movimientos y deseos de siempre, pero también nuestros sueños y nuestras pesadillas” (2019).

La proyección de la realidad apocalíptica también aparece en “Como quien oye llover”, pero configurada como perdida, desolada, en la que el lector presencia un proceso de gentrificación. Se proyecta la existencia de una ciudad-lago que ha sucumbido por los diluvios, los terremotos y, sobre todo, por la gran irresponsabilidad del hombre ante el cuidado ambiental y el bien común: en esencia, Chapela muestra una fuerte crítica a la violencia ambiental exacerbada en el presente siglo.

“Como quien oye llover” cuenta la historia de la ciudad que vuelve a ser lago, esa que fue configurada como el espacio de la modernización, pero cedió a las inclemencias del hombre respecto al uso del suelo, el calentamiento global y la contaminación. Cada detalle de este espacio caído se presenta a cargo de dos personajes femeninos, Nesmi y Axóchitl, quienes se dan cita en el lago, y recorren las principales avenidas, los edificios emblemáticos y llegan a Bellas Artes para sellar el encuentro.

Ante la ruptura del espacio, la historia de amor de las dos chicas parece ser el aliciente, puesto que se reconfigura la esperanza, como un intento de reconstrucción de forma simbólica: en donde parece ya no haber vida, porque se trata de una ciudad ahogada, en realidad se dan los inicios de un amor adolescente y proyectos de reconstrucción basados en un pasado que resultó fructífero en la historia mexicana.

En este cuento se plantea la necesidad de recuperar a la Ciudad de los Palacios, y dejar atrás a la ciudad moribunda donde se asoma “un ángel negro. El palacio se llamaba Bellas Artes y antes la gente hacía

largas colas para entrar a ver exhibiciones de los pintores más importantes del mundo” (76). En este cuento, el aparato prodigioso es un tatuaje inteligente y un coloreador que puede guardar cualquier tonalidad de la naturaleza. Estos instrumentos de la ciencia ficción no determinan la anécdota –como sí lo hace el telón sensorial en “90% real”–, pero forman parte importante en el desarrollo de los acontecimientos, si se considera que el movimiento del tatuaje de bugambilia por el cuerpo de la protagonista tiene relación directa con sus emociones y con el deterioro de la ciudad.

En “90% real” y en “Como quien oye llover” se proyecta y critica una decadencia del entorno que nace de la decadencia humana. Hay una fuerte crítica de la autora ante el actuar del hombre moderno, quien no sólo ejerce violencia física, sino ambiental y, por ende, individual. Lo más fácil para este hombre moderno parece ser usar filtros, “hacer como que no se ve”; sin embargo, la antigua metrópoli es el recuerdo de lo que alguna vez fue la ciudad que se encuentra en ruinas, distante, ausente: “El lago cubre las antiguas avenidas y calles, pero los edificios con más de cinco pisos se asoman por encima del agua. Cerca de la orilla son figuras oscuras, abandonadas y silenciosas” (69).

El final de estos dos cuentos parece esperanzador, o al menos se concibe un intento por restablecer los referentes perdidos: la decadencia se reintegra con el amor, específicamente para estos dos relatos, no así para la totalidad de la narrativa de Chapela ni para las obras del neogótico. En “90% real” la chica, enamorada de Carlos, se vuelve consciente de que la ruptura amorosa no tiene vuelta atrás, está sola, pero estará bien; por su parte, en “Como quien oye llover”, Nesmi y Axóchitl deben separarse por la búsqueda de un mejor porvenir en el extranjero, pero al final se afirma: “Dicen que las noches secas están llenas de posibilidades y que aquellos que escriben sus nombres [en Bellas Artes] volverán a encontrarse” (78). A la par de la ruptura amorosa, el escenario también se presenta roto, desolado, distópico, progresivamente destruido por la modernización, la sobrepoblación y la inconsciencia social, pero con la esperanza de una reconstrucción en lo que parece ser una catástrofe completamente posible.

Aunado al filtro sensorial de “90% real”, en el cuento “Ahora lo sientes” aparece otro *novum*, que es la “reconexión cognitiva” que modifica ya no el exterior, sino, y más horroroso aún, los pensamientos, sentimientos, emociones de los personajes; y en el camino se pierde el remordimiento, la culpa, la pena.

La historia versa sobre Rivera, una agente de la empresa Ibsen que manipula la mente de las personas, sobre todo de aquellas que han ocasionado algún daño o se desean borrar, incluso, su propia consciencia. Para este personaje femenino, experto en su área, lo importante no sólo era modificar mentes, pasados, hechos, sino, además, no dejar evidencias del trabajo que realizaba en la consciencia de los demás personajes.

Rivera representa la corrupción de la época y la violencia institucional, pues en ella se resalta la idea, tan enraizada en la sociedad latinoamericana, del “todo se puede” aunque sea inmoral o ilegal, incluso, afirma Chapela, borrar huellas, testigos, pensamientos y delitos como el *sexting*, el robo o la infidelidad.

El *novum* en este cuento es la alteración de la intencionalidad humana, ya no sólo borrar de la memoria el recuerdo, sino la culpa, el motivo, la presencia. En este cuento se altera el recuerdo como hoy se manipulan las pruebas de un acto delictivo: “Rivera había modificado mentes, pasados, intenciones; había cambiado personas permanentemente sin dejar huella [...] [esta vez debía realizar] limpieza interna [...] el trabajo no era solo de cambio de hechos, sino de intencionalidad [...] No puedes dejar rastro, tiene que pasar el escrutinio policial” (31-33).

La tecnología aparece en los cuentos ya citados como una herramienta al servicio del hombre, cada uno decide de qué forma usarla, ya que, “la responsabilidad de su uso es humana y sus consecuencias tienen que ver con lo humano. Exageran nuestros peores y nuestros mejores impulsos” (Chapela, *Letras libres*, 2020).

Por otra parte, y sin dejar de lado el entorno distópico, Andrea Chapela hace un recorrido por las diferentes relaciones interpersonales en las que media la tecnología: enamorados, heterosexuales, homosexuales, clases alta y baja, amigas, la relación madre e hija, patrona y empleada, la sociedad en general que se ha adaptado a un contexto

futurista y que se relaciona con la tecnología de forma cotidiana; es decir, todos se han acostumbrado a ello, sin embargo, se ha perdido la capacidad de asombro, la cercanía e, inclusive, la intimidad en las relaciones y en la individualidad.

En “Calculando, recalculando”, la aplicación *LifeCoaching* realiza proyecciones para determinar las probabilidades de vida en pareja. Ya no hay destino, azar, idealismo o esperanza en las relaciones interpersonales, sino que se pierden las emociones y se decide racionalmente de acuerdo con una aplicación digital de escenarios posibles.

En este texto la protagonista recurre a una aplicación en el teléfono móvil para saber el porcentaje de afinidad que tendrá en una cita amorosa y, mediante un diálogo virtual, conoce la especulación automatizada que la *app* ha previsto para ella: tiempo juntos, proyectos laborales, disgustos, nuevas amistades, encuentros sexuales, infidelidades y rupturas son calculados y recalculados con base en el carácter de los personajes, anteriores relaciones amorosas, estándares de belleza, prioridades y afinidad profesional. Cabe resaltar que, en este cuento, Chapela muestra a una mujer moderna que rompe con estereotipos culturales tradicionales: “¿Considerarías dejar tu trabajo? *Respuesta negativa*. Esto es consistente con tus prioridades en las que señalaste tu crecimiento profesional sobre el personal o romántico” (58).

Las determinaciones se toman por lo que el dispositivo detecta, no por la emoción, la intuición o el sentimiento. De acuerdo con este cuento, las relaciones dependerán de la “percepción” que se tenga del perfil o de la red social que se consulte. De esta manera, la aceptación o el rechazo obedecen a las fotografías y filtros, los lugares visitados, los gustos compartidos y lo interesante o no que resulte el perfil, mas no la persona en sí. Chapela resalta que en nuestra sociedad actual hay una búsqueda constante de máscaras digitales que permitan la aceptación, y por las que se renuncia completamente a la privacidad, aunque sea sólo fingida, la mayoría de las veces, en espera de una respuesta del receptor.

Al final, el personaje tiene el poder de decisión sobre sus acciones, pero se basa significativamente en los porcentajes que la máquina recomienda: “*Parámetros actuales* [...] Álex te llama desde la sala. Respiras

profundamente seis veces. *Se detectó una nueva pregunta*. La compatibilidad es del 95%. Se detectan cambios en la microgestualidad. Se genera una decisión. *Recalculando escenarios posibles*” (59).

El desamparo de estos cuentos remite al significado etimológico de la idea, “sin refugio”, fuera de protección. Así parecen vivir los personajes en *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*, en un mundo abierto, sin sistemas de seguridad más que los que ellos mismos eligen activar en la configuración digital. Ejemplo de la carencia de filtros o contraseñas es “Perfilada”, por el robo de identidad que sufre Catalina en el mundo digital, sobre lo que ella misma comenta: “Fue una tontería creer que abandonar el perfilador y vivir una vida fuera de la nube la protegería más que todos los programas de seguridad que su mamá le compró desde niña. Si algo ha aprendido en estos dos años es que no hay forma de protegerse de un desdoblamiento” (79).

Este relato muestra uno de los delitos más comunes en el mundo moderno, pues la usurpación de la identidad, mediante la apropiación de datos personales sin autorización para cometer un delito, es la forma en que se produce un desdoblamiento virtual con fines ilícitos. En “Perfilada” el giro que presenta Chapela, y que lo convierte en una historia horrorosa, es que el desdoblamiento se apropia de los recuerdos de la protagonista, no sólo de datos, sino de una consciencia, un pasado, una memoria.

La advertencia de cuidar los datos personales y usar los programas de seguridad sólo existe como una idea de los padres, pero no de los jóvenes. Resulta tan grave la falsificación que no sólo es un problema legal, sino también íntimo, porque la “copia de tus recuerdos, junto con todo lo que ello conlleva” (87) está a merced de alguien más. El perfilador, que Andrea Chapela describe como un cubo pequeño conectado a la cabeza y que realiza una copia de los recuerdos cada noche (Youtube, 2020), se convierte en el instrumento inseparable de las personas, con él se re-viven las experiencias, los sabores, los olores, las sensaciones: “era como volver a vivir partes de tu vida, pero como espectador” (87).

Además de mostrar las consecuencias del robo de identidad en el mundo moderno, la escritora mexicana recurre a la ciencia ficción para

exponer el rápido avance de la tecnología, mismo que se vuelve obsoleto tan pronto como la novedad y la sorpresa se manifiestan. En este sentido, no sólo cambian los aparatos, sino también las expectativas que de ellos se tienen y, por tanto, las percepciones o máscaras que los usuarios proyectan en ellos. Chapela afirma: “Se ignora todo beneficio de los perfiladores, *como si hubieran sido un capricho de una sociedad obsesionada con vivir hacia afuera, ignorando la realidad*” (84).

Ignorar la realidad por estar inmersos en el mundo virtual es justo el contexto actual, en el que se ha perdido el contacto humano físico a favor de una conexión digital permanente, en espacios cerrados, aislados-conectados, con una aparente comunicación que brinda experiencias sensoriales, porque “vivir a través de la nube era como vivir con un velo sobre los sentidos” (91).

Como espectadora, Chapela plantea que se pueden conocer los pensamientos de las demás personas, siempre y cuando estén frecuentados (135), es decir, compartan un dispositivo prodigioso que permita escuchar y tener pensamientos comunes con alguien más. En el cuento “En el pensamiento” es interesante la conexión de ideas alternas de una persona con otra, siempre y cuando no se tomen en cuenta las malas, las íntimas, las privadas y las prohibidas. En este relato es fascinante la violenta necesidad de los personajes de recurrir a este tipo de dispositivos como elementos complementarios en el amor de pareja: la tecnología, en este contexto, media entre una persona y otra, y es condición de aceptación y vida compartida; aunque también muestra el lado humano de los personajes en el mundo de la tecnología relacionados con el amor, el sexo, el recuerdo y el olvido. Los personajes afirman:

Era un arma de doble filo porque, así como existe ese recuerdo [amoroso], existen otros. Peleas que eran más complicadas porque él sabía qué pensaba. Se arrojaban la culpa, discutiendo sobre cosas que sólo existían en la nube, que tal vez ella hubiera preferido que él no supiera. Pensamientos fugaces, como aquella vez durante el sexo en el que ella pensó en alguien más. Él se enfadó; aunque a él también le pasaba a veces. (93)

El desamparo de la sociedad modernizada no sólo implica que se ha perdido la protección, el refugio, sino, más horroroso aún, que el sustituto de ese refugio, de aparente bienestar, está en una pantalla, en un dispositivo móvil o en una imagen digital de ti mismo que proporciona satisfacción según el número de seguidores, los “me gusta” o los comentarios que de ellos hagan. La ciencia ficción en estos dos relatos –“Calculando, recalculando” y “Perfilada”– sobresale por la mediación de los *novum*; sin embargo, no puede pasarse por alto la reflexión que de ello propone Andrea Chapela: el auge y el declive que han tenido las redes sociales durante las últimas décadas o la transformación de una sociedad que, a pesar del desarrollo tecnológico, se encuentra en una decadencia moral, emocional, social, humana en general. El desamparo, ese refugio perdido, empaña el contexto de horror, ese horror de los textos góticos que no sólo tiene que ver con lo sobrenatural, sino también con lo individual, personal, interior y emocional en cada uno de los personajes.

Específicamente en el texto de Chapela, la ciencia ficción es el instrumento para mostrar una realidad decadente a la que los personajes se han acostumbrado y ven con indiferencia. Hoy no existen los *novum* que se mencionan en los relatos –filtros sensoriales, realidades imaginarias, circuito cerrado de obediencia, aplicaciones de compatibilidad–; sin embargo, la era digital actual funciona de la misma manera con distractores o refugios ante la complejidad de las relaciones personales decadentes que están enmarcadas por corrupción, crisis climática, irresponsabilidad social, descuido digital, inseguridad virtual; mismos a los que bien se pueden añadir temas tan vigentes y trascendentes en la sociedad como lo que implica ser mujer en el mundo globalizado; el amor en “Como quien oye llover”; la amistad en “El último día de mercado”; las relaciones de pareja abusivas en “90% real”; el acoso en sus múltiples facetas en “Ahora lo sientes”. Así, “*Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* consigue actualizar tópicos recurrentes de la ciencia ficción con problemáticas de género bien delimitadas” (De Anda, 2020), que, afirma Chapela:

son cosas que están ahí en la superficie de la sociedad pero que no terminamos de ver porque estamos acostumbrados a ellas. La ciencia ficción es muy interesante en el sentido de que nos hace ver estas cuestiones desde una nueva perspectiva. Como si nos dijera “esto es real y sigue ahí”. A lo mejor en unos años, tal vez no con estas tecnologías sino con otras, los mismos problemas seguirán avanzando y tendrán otras consecuencias. Por esto creo que la tecnología es neutra. Tampoco me imagino un futuro totalmente distópico. Creo que el fin del mundo será parecido a lo que vivimos ahora: un final muy lento al que nos vamos a acostumbrar, hasta que todo sea completamente distinto y nos demos cuenta de que no pudimos detener la bola. Muchos de estos cuentos suceden en etapas intermedias de esto, pero puede verse hacia dónde nos dirigimos. (*Letras libres*, 2020)

Los grandes mundos de la imaginación de Andrea Chapela muestran historias que obligan al lector a replantear sus referentes culturales, sociales, individuales; es decir, a problematizar la lectura que se hace de la realidad. El resultado es la revisión crítica del mundo que, siguiendo los postulados de la ciencia ficción, “no es mi mundo, pero es mi mundo” (Moreno, 2008: 75-79), se parece tanto a él que puedo considerarlo como exactamente igual.

Finalmente, me parece importante resaltar la visión femenina en este libro, pues mediante el discurso de diferentes mujeres se proyecta un lenguaje de poder sobre sus propias decisiones que alteran el contexto mismo; quienes también poseen la capacidad de actuar, de pensar y de ser, solas o acompañadas. Estas mujeres, mucho más complejas que las góticas, en *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio* se configuran como independientes, profesionistas, jóvenes con anhelos de reconfigurar a la sociedad y de mostrar los vicios que la componen.

Desde esta perspectiva femenina, el cuento final de esta colección parece representar a las nueve mujeres anteriores y construirlas mediante un proceso simbólico de cambio, devenir y renacimiento. Así, en el relato “En proceso” se crea una forma de autoficción narrativa en la que Chapela se re-construye como mujer y como escritora. En cada resucitación, recreación y renacer, se va consolidando la imagen que de ella misma se proyecta como mujer:

Mi nombre es Andrea Chapela. Estaba en el hospital esperando [...] una Resurrección Asistida [...] Estoy en lo que llaman tránsito. *Suspendida entre un cuerpo y otro*. Ahora mismo, en algún lugar del hospital, Andrea Chapela está muriendo y Andrea Chapela está naciendo de nuevo y yo soy la Andrea Chapela entre ambas. (166-167; las cursivas son mías)

Parecería, al final, que las mujeres de sus cuentos evolucionan y trascienden el mundo posible; es decir, ya no es el mundo de ciencia ficción en el que se crea a mujeres independientes, sino que son mundos reales, en la ciudad, en la actualidad, con este tipo de personajes que reflejan a la mamá, la hija, la enamorada, la novia, la decidida, la profesionista, la estudiante, la mujer contemporánea latinoamericana que estudia y trabaja, que ama y protege, que crece y recrea. El personaje de Chapela afirma: “Soy una proyección de una conciencia en tránsito” (168).

La actualización de temas en el texto de Andrea Chapela se conjunta con la actualización genérica; así, la conjunción entre el neogótico y la ciencia ficción permite construir historias que dan muestra de una realidad latinoamericana ambigua en el contexto contemporáneo. Por un lado, los personajes han evolucionado y se encuentran inmersos en un mundo tecnologizado, nuevo, sorpresivo; pero, por el otro, se han perdido los referentes, no hay cercanía física ni intentos por reconstruirla, en su lugar se crean y utilizan dispositivos prodigiosos para sustituir la necesidad de diálogo y comunicación.

A su vez, existe un ocaso moral, ambiental, social y cultural que algunos personajes intentan mostrar y modificar, lo que implica que en este mundo de decadencia aún existe la conciencia, la reflexión, el interés por construir un mejor porvenir, pese a que se “hace evidente el mal funcionamiento de los sistemas de organización social actuales, así como la imparable invasión de la tecnología en nuestras vidas diarias. En esta ciencia ficción gótica, la incertidumbre del presente se proyecta al futuro, y los fantasmas que amenazan la realidad no provienen de una injusticia histórica, sino que son resultado de los errores contemporáneos” (Ordiz, 2014: 100).

La cita anterior de Inés Ordiz sirve para apuntalar y concluir que la fusión del neogótico con la ciencia ficción permite dibujar escenarios

apocalípticos, de pesadilla, que proyectan los errores humanos, la sociedad inmersa en la tecnología y el decadentismo ecológico que afectan al presente y que se convierten en los grandes horrores del futuro.

Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio se configura como un texto crítico de su tiempo, de su sociedad y de la cultura en América Latina, esa que ha observado el cambio, y que, ante las distopías en la era digital cotidiana, ha encontrado nuevos refugios que resultan (aparentemente) satisfactorios, pues se ha acostumbrado a ellos y se ha adaptado. La (des) esperanza –ambigüedad al final–, resalta la normalización ante lo nuevo, lo desconocido; así como la adaptación de los personajes, y el desconcierto de un lector identificado con el texto, que se vuelve consciente de escenarios perturbadores cercanos a él, en los que, sin querer, ha visto su propia decadencia.

Bibliografía

- Chapela, A. (2020). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio*. México: Almadía.
- (2019). *Ciudad de historias*. México: Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- (2020). “La ciencia ficción es el mejor género para escribir sobre el presente. Entrevista a Andrea Chapela”, *Letras libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/literatura/la-ciencia-ficcion-es-el-mejor-genero-para-escribir-sobre-el-presente-entrevista-a-andrea-chapela/>
- Chimal, A. (2019). *Ciudad de historias*. México: Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.
- De Anda, A. (2020). “Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio, Andrea Chapela. Artefactos para una ciudad en ruinas”. *Revista de la Universidad de México* [en línea]. Recuperado de <https://www.revistade-launiversidad.mx/articles/13c7e148-2379-49e8-b053-f6d62a07bab1/ansibles-perfiladores-y-otras-maquinas-de-ingenio-andrea-chapela>
- Guerra, J. (2020). *Análisis del personaje neogótico en la cuentística de Pablo Palacio*. Santa Clara: Universidad Central “Martha Abreu” de Las Villas.

- Huerta, F. (s.f.). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio. Andrea Chapela*. En *El estante* [en línea]. Recuperado de <https://poza.sanangel.edu.mx/blog/ansibles-perfiladores-y-otras-m%C3%Alquinas-de-ingenio-andrea-chapela>
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Fontamara.
- Mora, G. (2000). *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Moreno F. A. (2008). “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción”. En *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. López Pellisa, A. (Ed.). Madrid: Universidad Carlos III.
- (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. España: Portal.
- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*. León: Universidad de León.
- Paz, O. (2014). “Los hijos del limo”. En *La casa de la presencia*. México: FCE.
- Solaz, L. (2003). “Literatura gótica”. En *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense [en línea]. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- Tapia Saavedra, I. A. (2014). *Posmodernidad y literatura neogótica chilena: el horror de Berkoff, de Francisco Ortega*. Concepción, Chile: Universidad de Concepción.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Verdejo Pérez Sánchez, F. (1966). *Fundamentos teóricos-formales del gótico literario*. Madrid: Universidad Nacional del Educación a Distancia.
- Youtube (2020). *Ansibles, perfiladores y otras máquinas de ingenio de Andrea Chapela* [en línea]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2XqNkAlSxWA>

Un paso antes de la muerte: una lectura del neogótico en *Entierre a sus muertos* de Ana Paula Maia

Zyanya Carolina Ponce Torres

El mundo contemporáneo está repleto de cosas que el ser humano reconoce, pero decide ignorar; una de ellas es la muerte. No aquella muerte como segunda vida, como estado místico o religioso, sino la muerte cruda: la descomposición, la peste, los cuerpos. Los restos de algo que tuvo vida es un hecho incómodo, un recordatorio constante de que todos terminaremos así, de que en el fondo sólo somos sangre y carne. Por ello, el hombre la esconde, la entierra, la aleja de sí. Sin embargo, para hacerlo, debe enfrentarla. Y aunque sería lo ideal, esta no es una labor de la que todo mundo se responsabilice. No, es una labor forzada para algunos, aquellos cuyo trabajo está dedicado a la muerte, cuyas vidas nadie quiere tener.

Este artículo revisa una de esas vidas narrada por la pluma de Ana Paula Maia en *Entierre a sus muertos*. La lectura que se propone en este caso tiene un corte neogótico, pues a pesar de estar clasificada como literatura de barbarie o literatura *pulp*, es posible encontrar en esta novela rasgos del neogótico latinoamericano. Un análisis del estilo y de los personajes de la autora, más la breve presentación sobre el gótico clásico y su influencia de las nuevas narrativas latinoamericanas, servirán de panorama para mostrar la relación entre dos elementos protagonistas del género y la novela: la muerte y el miedo.

La novela *Entierre a sus muertos* escrita por la brasileña Ana Paula Maia sigue la historia de Edgar Wilson y Tomás, dos encargados de levantar cadáveres animales en la carretera de un pueblo desolado. Después de encontrar dos cadáveres humanos, los protagonistas se enfrentan a la ineficiencia de las instituciones, la negligencia de la burocracia y la deshumanización de los cuerpos. El texto fue publicado en 2018 por la editorial *Companhia das Letras* y traducida por Cristian De Nápoli en 2019 bajo el sello editorial Eterna Cadencia. Según IMDb (2022) llegará al cine en 2024 bajo la dirección de Marco Dutra y la participación de Selton Mello como Edgar y Danilo Grangheia como Tomás. *Entierre a sus muertos* es una historia crudamente realista que refleja el verdadero monstruo de una cotidianeidad que se desconoce, pero que deja al descubierto emociones y actitudes humanas; la prometida película no será la primera producción audiovisual de la autora, quien además de novelista y cuentista, es escritora de teatro y guionista de televisión.

Una escritora Pulp: ¿quién es Ana Paula Maia?

Ana Paula Maia nació en Rio de Janeiro, en la periferia de Nova Iguaçu, en 1977. En una entrevista ofrecida a Afonso Borges en 2017, la autora contó que creció en tierra de sicarios y, gracias al bar de su padre, escuchó todo sobre los actos cometidos por tales hombres. Estas historias y su pasión por las películas de terror y del medio oeste se convirtieron más tarde en inspiración para sus novelas. No en vano, la crítica Beatriz Resende (2008 *apud*. Vicelli, 2021: 18) reconoce en la escritura de Ana Paula referencias a las obras cinematográficas de Scorsese y Tarantino.

La escritora brasileña se volvió conocida en 2004 gracias al *blog killing-travis*,¹ nombre en homenaje a la película de Win Wenders de 1984, después de la publicación de su primera novela en 2003: *O habitante das falhas subterrâneas*. Por este medio, la escritora compartía imágenes, videos, relatos personales, cuentos inéditos y, por supuesto, la promoción de su obra. En 2013 publicó la última entrada de este *blog*.

¹ Disponible en <https://killing-travis.blogspot.com/>

Con pocas palabras, la autora se despidió de ese espacio e invitó a sus seguidores, a quienes llamaba *killers*, a seguir leyéndola en *anapaulamaiaescritora*,² su nuevo *blog*: “Cree un nuevo blog. Es rojo. Porque la fraternidad es roja. Ya que escribo sobre gente simple y sobre el amor fraternal, este color es simbólicamente perfecto. Sin contar que es el color de la sangre. Y bien, la sangre es vital. Las actualizaciones serán por allá” (Maia, 2004).³

La última entrada de *killingstravis* condensa la narrativa de Ana Paula: gente simple, amor fraternal y sangre. Por un lado, representa la particular divulgación de su obra: “kitsch, barata y despretensiosa”, muy al estilo de los *folletines Pulp* (Vicelli, 2021: 29). Y por otro, refleja su contenido: sensacionalista, exótico y atractivo (Vicelli, 2021: 24), cuyo elemento común es la temática violenta y personajes que “vagan de una narrativa a otra” (Vicelli, 2021:15). De estos folletines destaca “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos” de 2006, obra en la que el personaje Edgar Wilson hace su primera aparición (Maia, 2007 *apud*. Vicelli, 2021: 25).

Personajes bastardos: ¿quiénes son Edgar Wilson y Tomás?

Edgar Wilson es uno de los personajes recurrentes de Ana Paula Maia, y ha aparecido hasta ahora en cinco novelas: *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2007) –el folletín se transformó en novela–, *Carbón animal* (2011), *De ganados y hombres* (2013) y *Assim na terra como embaixo da terra* (2017). Este personaje es retratado como un trabajador que hace el oficio que nadie quiere hacer y que ha sido marcado por la pobreza y la violencia. A lo largo de la obra de Ana Paula Maia, Edgar ha sido matarife de reses y cerdos, sicario,

² Disponible en <https://anapaulamaiaescritora.blogspot.com/>

³ Original: “Criei um novo blog. Em vermelho. Porque a fraternidade é vermelha. Já que escrevo sobre gente simples e sobre o amor fraternal, esta cor é simbolicamente perfeita. Sem contar, que é a cor do sangue. E sangue, bem, é vital. As atualizações serão feitas nele” (Maia, 2004).

soldado y removedor de cadáveres (Vicelli, 2021: 129-130), trabajos íntimamente relacionados con la muerte.

Como Edgar Wilson, los personajes de Ana Paula Maia están fuertemente vinculados con trabajos marginales y desagradables que se hacen por necesidad. La crítica Karina Kristiani Vicelli (2021: 20) se cuestiona hasta qué punto es esto lo que moldea a los personajes y hasta dónde lo son las diferentes formas de violencia a las que se enfrentan. Quizá la propuesta se encuentra en ambas opciones: la clase trabajadora debe dedicar un mayor tiempo a su profesión en contraste con las clases más privilegiadas, lo que es en sí un tipo de violencia. Resulta interesante que en la novela jamás conocemos los espacios íntimos del protagonista. Los momentos de descanso suceden en la camioneta de su trabajo, a un costado de la carretera, y los momentos de ocio, acompañados de sus colegas de trabajo mientras toma un café, fuma un cigarro o almuerza.

Esto no significa que Edgar sólo suceda como personaje en su papel de trabajador, al contrario, entre los aciertos de Ana Paula Maia está el presentar a esta clase trabajadora en su contexto, para señalar los rasgos humanos más complejos; es decir, a partir de una anécdota que parece transcurrir sin mayores sobresaltos en cuanto a la acción, se desarrollan relaciones que reflejan de forma magistral los vericuetos de las aparentes simplezas humanas. A pesar de ser un hombre solitario, a Edgar lo acompaña su estimado colega de trabajo, Tomás, sacerdote excomulgado por haber cometido un asesinato en defensa propia durante su juventud. Aunque la relación entre ambos nunca es determinada como “amistad”, pueden reconocerse diversos gestos de confianza y compañerismo. Según Gisele Novaes Frighetto:

La figura de Tomás, un padre impuro que había cometido un homicidio en el pasado, sintetiza ese universo donde los ciudadanos son arrebatados de su dignidad, donde los religiosos acosan prostitutas y travestis y donde la vida humana puede llegar a tener menor valor que la de un animal. (Frighetto, 2019: 60)⁴

⁴ Original: “A figura de Tomás, um padre impuro que cometera um homicídio no passado, sintetiza esse universo onde cidadão são despidos de dignidade, onde religiosos

Tomás y Edgar son la representación de los personajes “bastardos” maianos, donde no existe una correlación o equilibrio entre el bien y el mal. La literatura contemporánea brasileña ha parado de delegar a estos personajes a un lugar secundario y comienza a asumirlos como elementos clave en la literatura y constructores históricos del país brasileño (Vicelli, 2021: 94). Desde la perspectiva de Ana Paula Maia, los personajes de sus libros, así como todos nosotros, somos un poco bastardos, y los define de la siguiente forma: “es aquél que se degeneró, que no es puro en relación a la especie que pertenece, es eso, una cosa impura, una cosa que fue alterada, modificada a algo peor” (Maia, 2018).⁵

¿Por qué una lectura neogótica?

¿Cómo todo este contexto se relaciona con la lectura del neogótico? Esta novela es una denuncia a la normalización del monstruo cotidiano. Nuestra respuesta está en el mismo título de este artículo: “un paso atrás de la muerte”. La relación del género neogótico con la muerte ayudará a entender por qué podemos leer a Ana Paula Maia bajo determinada lente y por qué forma parte del corpus de este libro. Pero antes de enfocarnos en el neogótico latinoamericano escrito por mujeres, vamos a realizar algunos apuntes sobre su origen: el gótico clásico.

En el siglo de la razón y la medida, mejor conocido como el Siglo de las Luces, se cuela entre las sombras el género de lo sobrenatural. La palabra “gótico” viene de *godos*, término usado para reconocer a las tribus alemanas que, a ojos de la Ilustración, son civilizaciones bárbaras, desmedidas y oscuras (López Santo, 2010). Bajo este precepto, el género inspirado en ellas se presenta caótico e ingobernable, desafiando la razón y el sentido común, cuya única exigencia es el terror (Ordiz y Casanova-Vizcaíno, 2018: 21).

hipócritas acozzam prostitutas e travestis e onde a vida humana pode ter valor menor que a de um animal” (Frighetto, 2019: 60).

⁵ Original: “é aquele que se degenerou, que não é puro em relação a espécie que pertence, é isso, alguma coisa impura, alguma coisa foi alterada, modificada pra pior” (Maia, 2018).

En América Latina, la escritora y crítica María Negroni asegura que la literatura que conocemos como fantástica es en realidad una literatura gótica (Ordiz y Casanova-Vizcaíno, 2018: 20). Bajo el mismo precepto, Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaíno (2018: 21), razonan que, por lo tanto, algunos autores del *boom* latinoamericano pueden ser leídos en este género, gracias a su escritura “nocturna y febril”. Sin embargo, para la crítica Miriam López Santos existe una clara diferencia entre ambos géneros: mientras el fantástico busca provocar “inquietud o angustia ante la posibilidad de que lo irreal irrumpa en el mundo cotidiano”, el gótico provoca miedo ante lo conocido, ya que el elemento sobrenatural es parte del horizonte de expectativas del personaje y del lector (López Santos, 2010). En la novela hay dos ejemplos claros sobre determinado miedo, ambos relacionados con la muerte. Por un lado, el mundo contemporáneo vive bajo miedo de morir y ser castigado. Esta emoción alimenta el “comercio religioso”, el cual se sustenta en la culpa, el miedo y el lucro. Edgar Wilson, al describir a los religiosos que dominan el pueblo, hace este análisis en la siguiente cita:

El libre comercio religioso, apoyado en ideas de prosperidad no solo celestial sino también terrenal, logró por medio de los tres pilares que lo sustentan –culpa, miedo y lucro– construir un nuevo sistema en donde el arrepentimiento y la expiación ya no suponen exclusivamente una recompensa de los cielos, sino también una de este mundo, mediante el viejo modelo de “el que paga, recibe”. (Maia, 2018: 36)

En este contexto, el ser humano no sólo debe temer por lo que pasará después de la muerte, sino por lo que vive en su presente. Esta es una angustia actual en la que sin duda el lector puede reconocer. A partir de ella, se justifican acciones y actitudes que, si miramos bien, pueden extrañarnos, pero no lo hacen. Aún hablando de los religiosos, Edgar Wilson cuenta sus costumbres:

La noche es de ellos, todos los días. Se enredan en oraciones constantes y de ese modo mantienen encendida una suerte de llama. Dominan el cerro y el monte. Trazan senderos que pueden recorrer incluso a oscuras. Hacen sus reuniones ecuménicas en secreto, al pie de un árbol bajo la luz de la luna.

Queman y entierran objetos que, según ellos, están malditos. Son comunes las anécdotas de brasas que se encienden misteriosamente en las ramas de pequeños arbustos y de personas que tienen la habilidad de materializar oro en polvo y esparcirlo sobre sus cuerpos. (Maia, 2018: 37)

Por otro lado, la novela presenta un miedo aún más universal: el miedo a morir solo. Edgar Wilson es retratado como un hombre acostumbrado a la muerte; sin embargo, ni siquiera él se escapa de este miedo. “Una sola cosa le da pavor: morir solo, quedar atrás sin que nadie lo acompañe en ese momento. El miedo a la propia destrucción es innato en todos los animales. El miedo de Edgar va más allá: es ese miedo a que los buitres lo devoren, a que los gusanos necrófagos acaben con él, a que su carne quede expuesta a la vejación” (Maia, 2018: 88). Este miedo es quizá el eje principal de la novela, no en vano leemos todos los hechos a partir de la visión de Edgar. Y aunque se trate de una visión “ajena”, el lector podrá siempre reconocerse en ella, al igual que alimentar las imágenes sobrenaturales que la muerte siempre construye a su alrededor, como más adelante demostraremos.

Si bien en nuestra región no se produjo el gótico clásico como tal, sin duda, la estética del mismo se fue adaptando. Así nacieron el gótico tropical y el negrótico, géneros que establecían la relación entre el horror y el terror “con la historia de colonialismo y sus consecuencias en temas como género, raza y clase” (Ordiz y Casanova-Vizcaíno, 2018: 29). Aunque los elementos del gótico son rescatados, no puede pensarse desde Latinoamérica el miedo que agonizaba a los europeos del siglo XVIII. El crítico Daniel Serravalle de Sá (2018: 296) asegura que el gótico es víctima del canibalismo paródico brasileño, las obras parodian elementos del gótico clásico y lo mezclan con elementos autóctonos con el fin de problematizar los problemas de la región.

Cuando hablamos de la influencia gótica, particularmente en el neogótico latinoamericano, nos referimos a la estética inspirada en este género: la presencia de personajes, ambientes y/o historias que permiten la irrupción del miedo, el mal y la muerte. Y aunque el elemento

sobrenatural es uno de sus orígenes, no lo reconocemos como una de sus exigencias.

Un ejemplo de la recuperación de esta estética sin el elemento sobrenatural en la literatura brasileña es el caso de Machado de Assis. Sandra Vasconcelos (2018: 87) realiza un análisis de los cuentos de autor, y reconoce en su narrativa un desplazamiento de lo gótico. Como el género original, desafía los preceptos establecidos en el Brasil del siglo XIX. Al hacer uso de personajes que remiten, ya sea física o psicológicamente, a criaturas sobrenaturales –aunque no lo sean–, donde Machado expone la verdadera anomalía (Vasconcelos, 2018: 89): las injusticias sociales y defectos humanos de un país que se vende como paraíso tropical, pero es perseguido por el fantasma de la esclavitud (Vasconcelos, 2018: 113).

Así como Machado, al leer la novela de Ana Paula Maia entendemos la estética de lo gótico como una herramienta que no solamente se encuentra desplazada, sino que es traída a discusión a partir del género actualizado al mundo contemporáneo: el neogótico. Mario Arturo Galván Yáñez describe la evolución del género como diversa, cuyas líneas permanecen borrosas y ha tenido una gran influencia de los medios masivos de comunicación (2010 *apud*. Bárbaro: 24). Como José Bárbaro (2020: 25) apunta, este nuevo género se mezcla con la novela social, romántica y policiaca mientras mantiene su base estética:

Debido a su versatilidad de formas cambiantes e inestables para evocar el miedo, depende de la renovación y de las oposiciones binarias. Corresponde en todo momento a una escritura que, por ello, promueve la guerra y la destrucción. Es un gran monstruo de vida parasitaria que, lejos de perderse a sí mismo por sus constantes permutaciones, en la actualidad, bajo el prefijo «neo», recicla tradiciones, folclor y culturas, y las revierte bajo su aura decadente, acoplándose a otros géneros para transformar cada elemento en terror. (Bárbaro, 2020: 27)

El miedo: un paso antes de la muerte

Si el miedo es el eje central que continúa en el neogótico, la muerte y el misterio son las herramientas que permanecieron de lo sobrenatural.

Según Virginia Caamaño (s.f.: 6), esto se debe a que son la muerte y el dolor que viene con ella lo que acosa a los seres humanos. Como respuesta, con el fin de anular dicho miedo, “las distintas sociedades han construido historias donde los muertos son sus principales protagonistas” y, a su vez, se transforman en el “arquetipo de los muertos vivientes” (Caamaño: 8). Entendemos como muertos vivientes todo aquello que está presente sin vida. Esto nos remite a figuras del gótico clásico como zombies, vampiros y fantasmas, pero también a los personajes en la novela de Ana Paula Maia y los cadáveres en descomposición que la habitan.

En una publicación del 23 de enero de 2018, Ana Paula Maia promocionó su libro con las siguientes palabras, demostrando que esta es una novela que toma vida a partir de la muerte: “Todo comienza cuando el cuerpo de una mujer es encontrado entre los árboles al lado de la carretera por un funcionario responsable de recoger los cuerpos de los animales que murieron en la carretera” (Maia *apud.* Vicelli, 2021: 34).⁶ La trama de *Entierre a sus muertos* se desenvuelve a partir de dos cadáveres, de los cuales poco se sabe, los lectores sólo tendrán conocimiento de lo que pasa después de su muerte.

La muerte no sólo es el inicio de la trama, sino que también determina el eje de la estética de la novela. Desde las primeras palabras es retratada la muerte cruda: los cadáveres, la peste y su descomposición: “La inmensa trituradora muele los cuerpos de los animales hallados muertos en la ruta. El ruido del motor y el de los huesos que se quiebran y astillan rebota contra las paredes altas del galpón. La mezcla del sonido y hedor encrespa los sentidos” (Maia, 2018: 7). El resultado de la muerte y sus efectos, no la relación con la espiritualidad, sino lo que incomoda y repele, es el elemento que abre (y más tarde cierra) la novela.

A pesar de ser el eje central de la novela, resulta interesante cómo la vida de la mujer encontrada en la carretera –y la del hombre que Edgar y Tomás recogen más adelante– no es parte del enigma. La narración

⁶ Original: “Tudo começa quando o corpo de uma mulher é encontrado na mata ao lado de uma rodovia por um funcionário responsável pelo recolhimento de animais mortos em estrada” (Maia *apud.* Vicelli, 2021: 34).

no se enfoca en quiénes eran estos personajes antes de su muerte o en cómo murieron, sino en el qué pasará con ellos después. No es la vida la que interesa, sino su muerte y cómo la “viven” en el ambiente creado por Ana Paula Maia.

La ficción se encuentra ubicada en una región sin nombre que ha sido abandonada tras la construcción de la autopista. Sus habitantes se valen de la explotación de la montaña de piedra caliza, trabajan en la cantera, en la mina de bario y en la fabricación de cemento. Sin embargo, lo mismo que los mantiene vivos los va matando poco a poco: “Desde que la campana de la iglesia dejó de sonar por falta de quien la opere, las horas canónicas se miden por las explosiones de la cantera, cuyo polvo de piedra caliza es contaminante y afecta las vías respiratorias” (Maia, 2019: 25-26). La economía principal del pueblo es su propia muerte: fenómeno social tan actual y real de regiones dedicadas a la extracción de recursos naturales para la industrialización y producción. Tan sólo en Brasil, en 2021 fueron registradas 748 regiones en conflicto por la industria minera (Observatorio dos Conflitos da Mineração no Brasil, 2022).⁷

Uno de los elementos del neogótico que permanecen es el espacio “exuberante y amenazador testigo arquitectónico de los miedos e incertidumbres de los personajes” (Bárbaro, 2020: 25). Las ruinas de lo que alguna vez estuvo relacionado con la vida: la iglesia y la carretera abandonada son los testigos de un presente estacionado y rodeado por la muerte. La región no sólo sufre por la explotación de las minas, sino que se enfrenta también a la falta de servicios básicos que deberían brindar para mantener la vida, como hospitales, ambulancias, departamento policial, entre otros.

Quizá la evidencia más clara es el abandono, incluso después de la muerte, de los cadáveres que hallan Edgar y Tomás. Tras encontrarlos, los protagonistas se ven obligados a resguardar los cuerpos en la

⁷ Estos datos pueden ser consultados en el *Observatório dos Conflitos da Mineração no Brasil* (<http://conflitosdamineracao.org/>) organizado por el Comité em Defesa dos Territórios Frente à Mineração. El Observatorio realiza una denuncia anual la intensidad, ubicación y perfil de los conflictos relacionados con la mineración, incluyendo violación de derechos humanos, desplazamientos forzados y crímenes ambientales.

heladera del depósito de su trabajo hasta que el carro fúnebre del departamento del IML (Instituto Médico Legal) que lleva semanas sin funcionar sea arreglado. Sin embargo, no es el único evento que impresiona por su falta de atención a la vida y la muerte digna. Cuando Edgar atiende un llamado para recoger a un caballo destrozado en un accidente vial, al llegar a la escena, el conductor y el pasajero moribundo, esperan la ayuda de la ambulancia. Esta demora en llegar, pues recientemente sufrió un accidente y no hay presupuesto para su reparación. Edgar, profesional ligado a la muerte, llega antes que los rescatistas, profesionales que salvaguardan la vida.

La camioneta sigue a poca velocidad. Por el camino no se cruzan con ninguna ambulancia o vehículo de socorro. No son muchos, en general, los hombres que trabajan en la zona, dentro de lo que podría ser un radio de sesenta kilómetros.

—Los socorristas están con una ambulancia sola —comenta Tomás—. La otra volcó; le estalló un neumático y terminó volcando. Siniestro total.

—¿El chofer murió? —pregunta Edgar.

El cura suelta el humo de cigarro sin apuro y responde:

—Sí. Siniestro total.

—Los animales tienen más suerte. Siempre llegamos nosotros primero —comenta Edgar. (Maia, 2018: 18-19)

Además de la falta de presupuesto, las instituciones parecen estar más interesadas por seguir un orden burocrático que por la propia vida. Al inicio de la novela, uno de los compañeros de Edgar cuenta cómo rescató a una yegua de la carretera y al llevarla al depósito, como seguía con vida, es obligada a regresarla por “un tema de burocracia” al lugar donde la encontró. Horas más tarde, el mismo compañero debe atender el llamado para recoger a la misma yegua, la cual había sido atropellada y en cuyo accidente murió también el conductor. En un ambiente así, los personajes están acostumbrados a estar a un paso de la muerte, viven con ella, esperando escapar de sus garras a cada movimiento que hacen:

Día a día observaba la evolución de la vida en la muerte. La vida en su fluir siempre avanza, siempre va hacia el frente, pero la muerte hace lo mismo desde el otro lado, y se chocan. Por eso para Edgar pararse al lado de un cadáver le

hace sentir que está un paso más lejos de la muerte, que ya avanzó hasta ahí, hasta el animal, y que por el momento a él no va a tocarlo. (Maia, 2019: 11)

Los verdaderos monstruos: una denuncia social

Al tratarse de un pueblo tan acostumbrado a la muerte, no es de sorprender la naturalidad con la que se enfrentan a imágenes crudas y sangrientas. Ana Paula Maia trae hasta su narrativa el lente de las películas de terror que le apasionaban en la infancia y no teme enfocarlo en imágenes de cuerpos fragmentados y animales atropellados y partidos por la mitad. A lo largo de la novela, la camioneta de Edgar Wilson funciona como el espacio en el que se deposita la muerte:

Vuelve al vehículo y en el camino se acerca a los restos de la vaca y los arrastra tirando las costillas. Al tratar de levantarla frente a la camioneta, las partes se dependen y se hace preciso alzarlas y arrojarlas pedazo por pedazo. El panel se quiebra al impactar en la caja y hace que los restos de un pequeño carpintero se bañen de miel. (Maia, 2019: 73)

Al describir las imágenes crudas, se puede apreciar la delgada línea entre la violencia cotidiana y sus elementos sobrenaturales. Quizá una de las escenas más impactantes en la novela es el momento en que Edgar encuentra el cadáver de la mujer, una prostituta de la ruta. Este evento es apenas una descripción del escenario, un punto de quiebre en la rutina del personaje que además está impregnado de cierto simbolismo:

No hay nadie, solo está él, un paso atrás de la muerte. El viento apenas mueve las hojas de los árboles, como también mueve las nubes que impiden que el sol brille a sus anchas. Avanza con cuidado, esquivando las raíces salidas. No bien vuelve a alzar la vista logra distinguir, por un rayo de sol que se cuela al frente, el rostro de una mujer. Está ahorcada, y su cuerpo se balancea suavemente colgado de un árbol. Los pies se elevan a unos tres metros de alto. Edgar avanza hasta pararse debajo de esos pies y desde ahí se queda mirando el cuerpo con la vista alzada, la cabeza completamente echada hacia atrás, como si estuviera en una iglesia, como tantas otras veces, postrado a los pies de un santo. (Maia, 2019: 39)

Por más que la muerte esté tan presente en la novela, no es el verdadero monstruo que amenaza la historia. La muerte es un estado natural de la vida, pero el miedo está en las imágenes y contradicciones que la acompañan. La descripción de las hojas estáticas y las nubes cubriendo el sol construyen una atmósfera que permite la sensación de miedo. Luego, el rostro de la mujer: un cuerpo que el lector siente que lo observa y que es comparada con la imagen de un santo.

Para Edgar Wilson, por más que evite la muerte –aunque irónicamente sea su herramienta de trabajo–, la respeta; sin embargo, lo que realmente no puede comprender ni tolerar es el abandono: “No hay expresión de desprecio más grande que la de abandonar a un muerto y dejarlo a la intemperie, a la acción de las aves de rapiña, a la vista de cualquiera” (Maia, 2019: 61). Esta escena es la primera alusión al título de la novela, el cual puede leerse como la exigencia de la autora por una muerte digna como un derecho para cualquiera.

El monstruo está en el abandono y en la decadencia a la que fue arrastrado el pueblo. El hallazgo de los cadáveres evidencia una serie de problemas cada vez más profundos. La policía no cuenta con los servicios necesarios para salvaguardar la seguridad de la región. La situación de desaparecidos y cuerpos no identificados es abrumadora. Ni siquiera se intenta disimular la corrupción en las instituciones que encubren los asesinatos y vende las partes de los cuerpos no reclamados. Conforme la historia avanza, se percibe que Edgar Wilson y Tomás cumplen la función de algunos servicios públicos y espirituales en más de una ocasión.

El primer ejemplo es el de los religiosos, quienes mientras se auto-denominan “hijos de Dios” y realizan rituales de purificación, acosan a las prostitutas y travestis de la región. Estos personajes aparecen a lo largo de la novela como seres enigmáticos y que, ante los ojos del protagonista, no son dignos de confianza. Edgar los observa constantemente y describe sus acciones, las cuales le pueden causar al lector cierta extrañeza. Son descritos como “bultos blancos”, que se escabullen entre los arbustos y se meten al río, cuyo único objetivo es “expurgar el mal de todo lugar” (Maia, 2019: 37).

En contraste, se presenta a Tomás, quien, a pesar de haber sido excomulgado de la Iglesia por haber asesinado a alguien en defensa propia, vela por el alma de los muertos (animales y humanos) al darles la excomunión. Edgar describe a Tomás como “un cura de la ruta, a disposición de Dios y de las personas, rindiendo el servicio que mejor conoce, el vivir a la vera de la muerte” (Maia, 2019: 88). En contraste, el discurso de los religiosos, “hijos de Dios” es mucho más violento y amenazador, habla sobre la hora del fin, de matar y de morir (Maia, 2019: 40). Mientras que Tomás acompaña, los religiosos abandonan.

Al abandono también se le suma el cinismo de las autoridades. Cuando Edgar atiende el llamado de una familia que requiere que levanten el cadáver de su perro, descubre que en realidad lo llamaron para pedir que llevara a su hija delirante de fiebre al hospital, pues la ambulancia jamás apareció. Al inicio, nuestro protagonista duda en apoyarlos, pues tiene prohibido recoger cualquier cosa que no sea el cadáver de un animal. Este evento ocurre antes de encontrar el cadáver de la mujer y después de escuchar la historia de la yegua, que por cuestiones burocráticas no pudo ser rescatada y fue sentenciada indirectamente a su muerte.

En el camino se encuentra un carro de policías y debe esconder a la familia y simular que no pasa nada. Los policías lo detienen, revisan su camioneta y piden que les entregue el cuerpo de un nerole, cuya carne bovina tiene un alto valor en el mercado. La escena refleja el círculo de miseria y corrupción, así como el interés capital que lo mantiene: una niña se encuentra moribunda en la cajuela de un camión de cadáveres animales, y lo único que los policías ven es mercancía con la que pueden ganar dinero.

De igual forma, cuando Tomás y Edgar se ven obligados a llevar los cadáveres al Instituto Médico Legal porque el congelador del depósito deja de funcionar, nos enteramos de que el doctor encargado en este lugar vende las partes de los cuerpos que recibe:

—Quizá los huesos y los tendones todavía sirvan... No da para pagar mucho, si estuvieran más frescos sería otra cosa. En fin, no todos los cuerpos pueden

aprovecharse, algunos llegan ya podridos y no se puede hacer nada. Pero este pelo le da valor a la pieza. Es un pelo bastante requerido. Liso, natural, sin productos químicos. Los fabricantes de pelucas buscan pelo así. (Maia, 2019: 111)

El hecho no es lo único espeluznante, sino el mismo discurso del médico que recibe a Edgar. En su habla, los cadáveres humanos pueden o no tener un valor, se van transformando en piezas de intercambio separadas: se vuelven huesos, tendones y cabello, abandonándolos y descartándolos por segunda vez. También se deja ver que es común que los cuerpos lleguen podridos, pues llevan semanas abandonados, y que el Instituto tiene una sección donde abulta los que nadie reclama. Una vez más Edgar cumple un servicio público y, sabiendo que la prima de Nete, su colega de trabajo, lleva desaparecida semanas, pide entrar en la sala para buscarla. Edgar la encuentra y la regresa con su prima, para que puedan darle un entierro digno.

Las diferentes opciones de entierro se van acabando: la policía no se hace cargo, el IML no ve cuerpos sino mercancía, y el cementerio que pudo ser una opción se encuentra ocupado por los mismos hombres que aseguran haber asesinado al hombre y la mujer. Después de enfrentarse a la negligencia, abandono y cinismo de un sistema que niega a sus hijos bastardos, Tomás y Edgar tiran los cuerpos al río donde los religiosos bautizan a los nuevos integrantes de la Iglesia:

Fueron vencidos. Edgar tendrá que conformarse con una sepultura en las aguas.

[...]

—Vi a unos religiosos en este río. Enterraban hombres viejos para que renacieran sin pecado —dice soltando el humo—. Nunca vi un ángel ni un demonio en este lugar, pero quién sabe qué habrá en el fondo del agua, ¿no? Por lo menos acá van a pudrirse en paz —remata y tira la colilla al río.

—¿Crees que alguien va a ocuparse de ellos?

Edgar Wilson no contesta. Quizá se queda buscando una respuesta, quizá sencillamente esté muy cansado y no quiere hablar más. Pero elige el silencio. El silencio de un hombre simple que ejecuta sus tareas. (Maia, 2019: 119-120)

Por más que busquen darles un entierro digno, los cuerpos vuelven al olvido, de manera irónica al río en donde los hombres “renacen”, pero cuyos restos, con certeza, sólo se descompondrán.

Conclusiones: nuestro mayor miedo y la muerte

Como su inicio, la novela cierra con la muerte. Tras devolver los cuerpos al río y entregar el cadáver de su prima a Nete, que la entierra a escondidas de su familia, Tomás y Edgar vuelven al trabajo. La escena final es igual de cruda y desesperanzadora que el inicio: una carretera repleta de ovejas muertas por un rayo. A lo largo de la narración, no hubo ningún destello de esperanza o vida. Los eventos, las imágenes, la sensación de angustia y el tiempo pausado son el resultado de un mundo impregnado por la muerte y el miedo a ella.

El automovilista da marcha atrás y se pierde por el camino que lo trajo. Tomás levanta una por una algunas ovejas y las lleva hasta la banquina. Así, en silencio, va abriendo camino. Edgar Wilson lo imita y entre los dos se ponen a liberar la ruta con la certeza de que es lo único que pueden hacer. Una hilera de autos comienza a formarse del otro lado de sus camionetas que hacen barrera sobre el asfalto. En el horizonte delimitado por montañas, una línea brillante refleja la luz del sol, dando la impresión de que cielo y tierra están por partirse. Los buitres se mantiene a distancia, posando sobre las ramas más altas y observando tranquilos el trabajo de los hombres, que de a ratos alzan la vista e investigan de punta a punta el cielo como si todavía esperaran algo peor. (Maia, 2018: 127)

Ana Paula Maia hace uso de elementos neogóticos para realizar una denuncia social, pero el concepto del bien y el mal en la novela no son términos tan claros, ni pretenden serlo. Según Friguetto (2019: 60), en las novelas contemporáneas brasileñas el mal tiene un sentido tanto de “ausencia de reflexión y autonomía entre miembros de una sociedad que naturalizó el exterminio”, como “trascendente o mítico”, propenso a ser rebasado por la muerte. La novela retrata los eventos como hechos que pasan, sin juzgar abiertamente, aunque invitando al lector a incomodarse por el estado de cinismo y desinterés ante los hechos violentos.

Si bien es evidente ver la inspiración en el contexto brasileño y la naturalización con la que su población es capaz de lidiar ante estos eventos, esta es la realidad universal del mundo contemporáneo. La muerte ya no es el miedo principal, sino el trato alrededor de ella.

Edgar reflexiona sobre la importancia de reconocer tal sensación, de sentir cierto impacto o malestar ante las injusticias presentadas, asegurando que la ausencia del “mal” incluye también la ausencia del bien:

En un trabajo como el suyo, en el que se está constantemente cerca de la muerte, siempre un paso atrás, lo común es sentir al menos una forma de malestar o un estado ligeramente decadente de espíritu. La falta de sensaciones de ese tipo como ocurre con Edgar, podría pasar en principio por un buen indicio. No percibir la presencia del mal es, para la mayoría de las personas, señal de que todo está bien. Pero para Edgar Wilson es justamente lo contrario. Las fuerzas opuestas, cuando están debidamente dosificadas, mantienen el equilibrio. Por eso es que, si el mal está ausente, probablemente el bien también lo esté. (Maia, 2019: 43)

La novela no habla del bien y el mal, sino que devela el mayor de nuestros miedos: la soledad que supone morir abandonado, no ser enterrado o encontrado, que nunca se sepa de nuestra muerte, que nuestro cuerpo se vuelva tan sólo un producto a los ojos de quienes deberían darle justicia. La empatía de Edgar y Tomás es el equilibrio de la decadencia: los personajes bastardos, tan cercanos a la muerte como de sus propios pecados, son el alivio en una lectura cruda: calman, salvan y cuidan.

Y sólo queda la reflexión, ¿qué tipo de mundo es construido si la policía está más interesada en un pedazo de carne que en la salud de una niña?, ¿si los encargados de recoger cadáveres llegan antes que las propias ambulancias?, ¿si los médicos forenses se dedican a vendernos en partes como si fuéramos objetos? ¿Cómo no sentir horror en un mundo en el que los únicos que se interesan por la vida son un cura excomulgado y un antiguo trabajador de matadero, ambos un paso antes de la muerte?

Así como su origen, la literatura neogótica es la respuesta a una sociedad enferma que necesita de lo sobrenatural para asustarnos sobre

nuestro cotidiano. Ana Paula Maia lo logra de una manera tan sutil, que al terminar la novela sólo nos queda la duda y un vacío de soluciones. Los problemas no serán los mismos que hace dos siglos, pero el miedo seguirá siendo la emoción que nos sacuda y nos haga despertar de este ambiente estático, abandonado y angustiante.

Bibliografía

- Bárbado, J. (2020) *Análisis del personaje neogótico en la cuentística de Pablo Palacio*. Tesis de Diploma. Santa Clara, Cuba: Universidad Central Marta Abreu de Las Villas.
- Caamaño, V. (s.f.) “La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea. El caso de Fernando Iwasaki y sus minificciones”. Academia.edu, [en línea]. Recuperado de <https://www.academia.edu/24267975/_La_est%C3%A9tica_g%C3%B3tica_y_su_presencia_en_la_literatura_latinoamericana_contempor%C3%A9nea_El_caso_de_Fernando_Iwasaki_y_sus_minificciones_
- Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (2018). “Introduction: Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic”. En *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Editado por Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. Nueva York: Routledge, pp. 20-34.
- Frighetto, G. (2019). “Literatura em tempo de barbárie: um estudo sobre romances brasileiros contemporâneos”. *Leitura: teoria e prática*, vol. 37, no. 77, pp. 47-63.
- IMDb (2022). “Enterre seus mortos”, [en línea]. Recuperado de <https://www.imdb.com/title/tt15738252/>
- López Santos, M. (2010). “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?”. Biblioteca Virtual Cervantes [en línea]. <http://bib.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/p370/07031618769625384197857/p0000001.htm>
- Maia, A. (2004). Novo Blog. *Killing Travis*. Blog de Ana Paula Maia, [blog]. Recuperado de <https://killing-travis.blogspot.com/>

- _____ (2014). “Ana Paula Maia no Sempre um Papo” [entrevista realizada por Afonso Borges]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ak3o0SyXTRQ>
- _____ (2018). “Entrevista concedida a Karina Kristiane Vicelli”.
- _____ (2019). *Entierre a sus muertos* [trad. Cristiano De Nápoli]. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Serravalle de Sá, D. (2018). “Cultural Canibalism: Gothic Parody in the Cinema of Ivan Cardoso”. En *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Ed. por Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. Nueva York: Routledge, pp. 285-301
- Vasconcelos, S. (2018). “Machado de Assis’s Nightmarish World: Displacements of the Gothic in Brazil”. En *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Ed. por Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. Nueva York: Routledge, pp. 98-117.
- Vicelli, K. (2021). *Violência e bastardos na obra de Ana Paula Maia*. Mato Grosso do Sul, Brasil: Arrebol Coletivo.

Acerca de los autores

Berenice Romano Hurtado

Es Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Literatura Hispánica por el Colegio de México. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la UAEMÉX, desde 2008, donde imparte cursos de teoría literaria en licenciatura y posgrado. Desde 1995 es miembro del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán”. Es autora de diversos artículos, así como de los libros *Deconstrucción y autobiografía*, *Antología de miradas* y *El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria*. Coordinadora de los libros *30 años sin Simone: reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*; *Temas de crítica y teoría literarias. Aproximaciones*; *Performance y representación: cultura, arte y pensamiento*; y *El neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*. Sus investigaciones se dirigen particularmente a los estudios de género y las escrituras del yo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT. ORCID: 0000-0002-6722-2383

Luis Alberto Sánchez Lebrija

Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha sido organizador de actividades de fomento a la lectura en escuelas secundarias, y ha colaborado en proyectos de creación de contenido para plataformas educativas en Internet. Ha trabajado como corrector de estilo para distintas publicaciones periódicas locales y también como profesor de español y pensamiento lógico matemático en bachillerato y espacios educativos de nivelación. Es autor de

diversas publicaciones, entre ellas el capítulo “Publicaciones periódicas del Estado de México, 1900 a 1923”, como parte del libro *Gilberto Owen en tres revistas toluqueñas: Manchas de Tinta, Raza Nueva y Esfuerzo*, en 2018. Ha participado en diversos encuentros, congresos y coloquios de teoría literaria tanto nacionales como internacionales, con propuestas como “La narrativa neogótica latinoamericana como lugar de referencia posible de la experiencia de lo sagrado”, entre otras. En 2023 participó en la celebración de los *20 Años de Historia del Posgrado en Humanidades* de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México con la presentación de la ponencia “Propuesta de interpretación de la epistolografía de Gilberto Owen en el marco de la frontera auto-ficcional”. Actualmente, estudia la Maestría en Humanidades en la UAEMex. ORCID [0009-0000-2972-4174](https://orcid.org/0009-0000-2972-4174)

Pamela Lazcano

Es Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Durante los últimos cinco años se ha desempeñado como docente de lengua española y círculos literarios para bachillerato en el Colegio Olamí ORT; actualmente es titular del proyecto independiente de fomento a la lectura *Nautilus de Papel* con el que busca la promoción de la lectura y la visibilización de la Literatura Infantil y Juvenil, esto a través de la reflexión y el desarrollo de estrategias para la apropiación del discurso literario entre niños, jóvenes y adultos en el municipio de Xonacatlán, Estado de México. Asimismo, ha participado como ponente en Congresos Interdisciplinarios sobre LIJ con títulos en torno al libro-álbum. ORCID [0009-0003-2095-8312](https://orcid.org/0009-0003-2095-8312)

Jimena Arias Ayala

Licenciada en Letras Latinoamericanas y Maestra en Humanidades: Estudios Literarios, ambas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Es profesora de asignatura en la Escuela de Artes Escénicas de la misma institución, en la cual imparte clases sobre literatura y su relación con otras artes. Sus líneas de investigación se dirigen a la literatura

latinoamericana de los siglos XX y XXI, la escritura de mujeres y la literatura comparada. Particularmente le interesa la literatura de Manuel Puig, su contexto argentino, su gusto por el cine, así como su influencia en las letras latinoamericanas. ORCID 0009-0009-8532-8200

Natali González Fernández

Es Licenciada en Letras Latinoamericanas, Maestra en Humanidades y Doctora en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX). Desde el 2015 es docente en la Facultad de Lenguas de la UAEMÉX, donde imparte diversas materias como Lectura y redacción, Metodología de la investigación, Discurso público en español, Lenguaje y comunicación, Morfosintaxis del español y Seminarios de investigación. Aunado a su labor como profesora, se dedica a la investigación, enfocada principalmente en el estudio de las letras latinoamericanas del siglo XX, particularmente en el valor estético que posee la literatura y su importancia para el entendimiento del contexto social en la actualidad. Sus investigaciones han sido difundidas en congresos nacionales e internacionales, revistas indizadas y capítulos de libros. ORCID 0000-0002-8287-7652

Metztli Donají Aguilar González

Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México, con la tesis *La abyección como elemento configurador del doble en El huésped de Guadalupe Nettel*. Estudiante de la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios por la misma casa de estudios. Sus líneas de investigación incluyen la literatura latinoamericana actual escrita por mujeres. Sus publicaciones se dirigen a temas como la abyección, el neogótico latinoamericano, el cuerpo y la violencia, las maternidades anómalas, lo posthumano y el feminismo. Ha participado en diversos congresos nacionales como internacionales. Es autora de diversos artículos, entre ellos “Violencia y deshumanización del cuerpo: una lectura del *body horror* en ‘Subasta’ de María Fernanda Ampuero”. ORCID: 0000-0002-5582-9815

Ayelén Medail

Investigadora, traductora y profesora. Oriunda de Entre Ríos, Argentina, vive en São Paulo, Brasil, desde 2012, donde cursa su doctorado en la Universidad de São Paulo (USP) e investiga los ensayos de las poetas Gabriela Mistral y Alfonsina Storni en clave ginocrítica. También en Brasil, imparte clases de español para el Instituto Cervantes (IC) y traduce de manera autónoma para varias editoriales. Se graduó en Historia en 2011, por el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González (Bs. As, Argentina), y en Letras en 2014, por la Universidad Paulista (Brasil). Es especialista en Educación Sexual Integral (UNSAM, Argentina) y Magíster en Ciencias (PROLAM-USP, Brasil). Entre sus traducciones al portugués se encuentran: *Dezenove garras e um pássaro Preto e Saboroso Cadáver*, de Agustina Bazterrica (Darkside), *A arte do erro*, de María Negroni (100/cabeças) e *História do Leite*, de Mónica Ojeda (Jabuticaba); al español, ha volcado poemas de Leonardo Fróes, Celso de Alencar, Antonio Martinelli, Hilda Hilst e Conceição Evaristo, ha traducido los libros *Puñales y buñuelos* e *Cordel de la A a la Z*, de Evania Vieira (Selin Trovoar), y el cuento “Transmutación”, de Verena Cavalcante (Páginas de espuma). ORCID 0000-0002-7841-4073

Laura Judith Becerril Nava

Doctora en Humanidades: estudios literarios, por la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus líneas de investigación se dirigen a la Literatura hispanoamericana. Entre sus publicaciones destacan “Monstruos grotescos en *El obsceno pájaro de la noche*: la carcajada tragicómica”, “*El obsceno pájaro de la noche*, José Donoso y Henry James: la modernidad en diálogo” y “*La carne de René* de Virgilio Piñera: una mirada desde el esquizoanálisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari”. Ha sido ponente en diversos congresos nacionales e internacionales, evaluadora académica de artículos de investigación. Es docente en Educación Media Superior, Educación Superior y Posgrado. ORCID 0009-0005-9916-6709

Zyanya Ponce León

Traductora y profesora de lengua extranjera, apasionada por las letras brasileñas. Es Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex) y Maestra en Letras-Estudios de Traducción por la Universidad de São Paulo, Brasil (USP); en ambas, trabajó con la crítica y traducción de los cuentos de la autora brasileña Lygia Fagundes Telles. Actualmente se desempeña como traductora de inglés, portugués y español, especializándose en la traducción audiovisual en el área de entretenimiento y divulgación científica. ORCID 0000-0001-7223-3274

