



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA REINTERPRETACIÓN HISPANOAMERICANA DEL HORROR
TRADICIONAL: CRÍTICA SOCIAL EN LA NARRATIVA DE SAMANTA
SCHWEBLIN, MARIANA ENRIQUEZ Y LILIANA COLANZI

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

DENISE ELIZABETH OCARANZA ORDÓÑEZ

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

DIRECTORA DE TESIS

DRA. CLAUDIA GUTIÉRREZ PIÑA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

TUTORA INTERNA DE TESIS



MAYO, 2024

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi en diálogo con un género.....	13
1.1. Primeras coordenadas del género: de qué hablamos cuando hablamos de horror	17
1.1.1. El horror y su naturaleza.....	30
1.1.2. La experiencia del horror en cuatro estadios: <i>no exit</i>	32
1.2. Las autoras y la tradición del horror: un diálogo con el género.....	37
1.3. Aproximaciones a la crítica y el horror	52
1.3.1. <i>Distancia de rescate</i> , una revisión crítica.....	53
1.3.2. “Bajo el agua negra”, una discusión genérica	58
1.3.3. “Chaco”, el sujeto nacional boliviano en construcción	65
Capítulo 2. Estructura narrativa y modelo prescriptivo del horror en <i>Distancia de rescate</i> , “Bajo el agua negra” y “Chaco”	70
2.1. El modelo prescriptivo del horror en <i>Distancia de rescate</i>	70
2.1.1. Atisbos: el horror a punto de ser	70
2.1.2. Espesamiento: el mal sólo se siente cuando se transmite	81
2.1.3. Trance y Después: la razón que despierta de su letargo	105
2.2. “Bajo el agua negra”: la inmersión a la cloaca	118
2.3. “Chaco”: el horror, contrapunto de la modernidad	139
Capítulo 3. El horror contemporáneo en Hispanoamérica: una crítica social.....	164
3.1. De la contemplación del mundo al impacto del <i>no futuro</i> : horror tradicional y horror contemporáneo.....	164
3.2. La reinterpretación hispanoamericana del horror tradicional.....	165
Conclusiones	182
Referencias.....	185

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objeto de estudio analizar tres obras: la novela *Distancia de rescate* (2014) y los cuentos “Bajo el agua negra” (2016) y “Chaco” (2016), de Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi, respectivamente. La motivación para elegir estas obras es que comparten una cercanía espaciotemporal (son hispanoamericanas y contemporáneas) y denuncian problemáticas sociales y climáticas, usando el género del horror como herramienta.

La historia de *Distancia de rescate* ocurre en un campo de Argentina en el que se cultiva soja; en “Bajo el agua negra” la trama se desarrolla en una villa de Buenos Aires contigua a un río y la historia de “Chaco” está situada en el bosque del Chaco boliviano. Las autoras retoman estos espacios que suelen simbolizar la vida y los transforman en espacios malditos en los que suceden hechos sobrenaturales: en la novela, una mujer que practica el esoterismo realiza migraciones de almas para salvar de la muerte cuerpos enfermos, en el cuento de Enriquez la policía arroja a dos jóvenes al río, pero este río tiene agua tan contaminada que es imposible nadar y salir de él, al poco tiempo se encuentra el cadáver de uno de los chicos, pero el otro, Emanuel, emerge de esta agua negra tiempo después y regresa a la villa. En “Chaco”, un adolescente asesina a un indígena weenhayek/wichí y el alma del indígena migra a su cuerpo.

En las tres obras podemos encontrar hechos sobrenaturales, infantes inquietantes y escenarios malditos, Schweblin, Enriquez y Colanzi se apropian de la tradición del horror y hacen una reinterpretación hispanoamericana del género, incorporando creencias y circunstancias locales y actuales. Sitúan en el centro a sus personajes (niños, adolescentes e indígenas), pues históricamente han sido marginados por el discurso hegemónico, y visibilizan un Buenos Aires, un campo argentino y un Chaco boliviano en donde el extractivismo, la agroindustria y la discriminación tienen consecuencias irremediables; asimismo, retoman el paganismo y el rito indígena para crear situaciones sobrenaturales que causan ambigüedad.

Con base en lo expuesto, para dar cuenta de cómo las autoras hacen esta reinterpretación del horror, primero abordo la historicidad del género, desde sus orígenes, sus principales exponentes, su evolución, sus elementos y su estructura narrativa; para ello establezco un diálogo teórico con Ann Radcliffe, Benjamin Franklin Fisher, Clive Bloom, David Punter, Devendra Varma, E. J. Clery, Fred Botting, Horace Walpole, H. P. Lovecraft, Noël Carroll, Norma Lazo, Octavio Paz, Peter Pendzoldt, Rafael Llopis y Wolfgang Kayser, entre otros.

Para delimitar y analizar el horror contemporáneo, utilizo a John Clute, con su texto *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, el cual arrojó mucha luz en torno a la naturaleza del horror, su estructura y sus motivos. Gracias a este texto fue posible realizar un análisis profundo de las obras que me ocupan, como se verá en el segundo capítulo de esta tesis. El objetivo general de mi investigación es analizar cómo las autoras reinterpretan el horror tradicional y hacen una actualización de esta tradición, es decir, *lo hispanoamericanizan*.

Con la finalidad de justificar la pertinencia de este trabajo y ampliar el panorama de análisis de las obras, en la segunda parte del primer capítulo se encuentra el diálogo con la crítica académica, donde se puede observar que no existe, hasta ahora, un estudio que recurra al modelo del horror de John Clute como fundamento teórico en ninguna de las obras, ni por separado ni en conjunto. En el primer capítulo también establezco la relación que tienen las autoras con el género de horror, lo cual resultó relevante para discutir su intención autoral, misma que es una convención del género.

¿Cómo Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi reinterpretan el horror tradicional en *Distancia de rescate*, “Bajo el agua negra” y “Chaco”? A partir de esta interrogante, mi hipótesis sugiere que la reinterpretación del horror no sólo implica una mera traducción de la tradición, sino también una compleja asimilación y actualización de los elementos fundamentales del género. Esta reinterpretación conlleva a una transformación poética que resulta en una crítica social arraigada en el contexto hispanoamericano.

Las argentinas Mariana Enriquez (1973) y Samanta Schweblin (1978), así como la boliviana Liliana Colanzi (1981), son sólo tres de las voces más

consolidadas dentro de una actual generación de escritoras hispanoamericanas que tienen visibilidad internacional. Es notable que las tres comparten ciertas características, además de su procedencia y coincidencia de edades; por ejemplo, son hijas de migrantes, recordemos que, a finales del siglo XIX y durante el siglo XX, en Argentina y Bolivia se registró un movimiento migratorio importante. Schweblin es nieta de alemanes que migraron a Argentina, Colanzi es hija de padre italiano y madre boliviana y Enriquez es hija de inmigrantes¹.

En su obra, en mayor o menor medida, es evidente la tradición oral como recurso literario, esto podría obedecer al lugar en donde crecieron y a los vínculos más cercanos de su infancia. Mariana Enriquez vivió su niñez en Lanús y Samanta Schweblin en Hurlingham, ambas provincias de Buenos Aires; Liliana Colanzi creció en Santa Cruz de la Sierra, ciudad capital del Departamento de Santa Cruz² que se localiza en los llanos orientales de Bolivia, una región pluricultural en la que vive al menos una decena de pueblos originarios.

La abuela de Enriquez era de Corrientes, la ciudad más antigua del nordeste argentino, y ella le contaba a la joven Mariana historias de mitología popular y le obsequiaba libros de mitología regional³; la nana de Liliana Colanzi era de origen indígena⁴ y le compartía historias tradicionales de su pueblo. Por su parte, el abuelo de Samanta Schweblin fue un reconocido grabador argentino, Alfredo De Vincenzo, con quien la autora tuvo una relación muy estrecha, pues desde los siete hasta los diecisiete años la introdujo en el mundo del arte mediante una estrategia que él llamaba *el entrenamiento del artista* que consistía, entre otras actividades, en que Samanta pasara tiempo en su taller de grabado y les

¹ Sus abuelos paternos eran gallegos. Sobre sus padres, infiero que son migrantes dentro de Argentina, su familia materna es de Corrientes; cf. Mariana Enriquez, "Ficciones imposibles de aplacar", en *Revista de la Universidad de México* (dossier), septiembre de 2019.

² Actualmente, Santa Cruz de la Sierra es considerada el gran centro comercial de Bolivia, esto debido a que, en la segunda mitad del siglo XX, la urbanización modificó la distribución de la población nacional, por lo que Santa Cruz de la Sierra pasó de ser una región aislada y deprimida a tener un papel importantísimo en la actividad económica de la nación; asimismo, es una de las regiones más pobladas del país. Cf. Herbert S. Klein, *Historia mínima de Bolivia*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2016, p. 319.

³ Mariana Enriquez, "Me parece absolutamente fascinante la narrativa del ocultismo y la magia". Entrevista con Mariana Enriquez", en Imanol Subiela Salvo, *Nexos*, núm. 507 (marzo, 2020).

⁴ Liliana Colanzi, en Jorge Morla, "Liliana Colanzi: 'una época soñé con una cabra. Evidentemente era Satán'", en *El país. Cultura*, Madrid, 6 de octubre de 2017, p. 6.

leyera a los asistentes algún texto que hubiese escrito⁵. Estos vínculos afectivos de la infancia influyeron, sino en toda su literatura, en varios de sus cuentos. Schweblin inició su formación como escritora con la orientación de su abuelo, mientras que Enriquez y Colanzi suelen retomar la oralidad e incorporarla a su literatura.

Tanto Enriquez como Schweblin pertenecieron a la clase media de Buenos Aires en un contexto de crisis posdictadura cívico militar⁶; el terror que esto implica, todavía, para ellas y para el resto de los argentinos se encuentra en sus obras⁷. Colanzi también creció en un contexto de posdictadura y problemas con el narcotráfico, así como de hiperinflación. En estos escenarios, las tres, desde muy jóvenes, se relacionaron con la escritura: Schweblin creaba historias aun antes de empezar a escribir (se las dictaba a su madre), Enriquez tenía predilección por las historias de horror desde su preadolescencia, y Colanzi tenía el hábito de escribir en su diario.

Ninguna de ellas eligió estudiar literatura, al menos no en un primer momento. Enriquez y Colanzi estudiaron comunicación social, la primera en una universidad pública y la segunda en una institución privada⁸. Enriquez eligió esta carrera para escribir crónicas de conciertos, pues para ella la música es sumamente importante en su vida, mientras que Colanzi, luego de la licenciatura y de trabajar como periodista, decidió especializarse en literatura y hacer un posgrado en el extranjero. Schweblin estudió Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires y se especializó en guión cinematográfico, asegura que estudiar cine le enseñó algunas técnicas para contar historias. Curiosamente, en la obra de Enriquez la nota periodística tiene un papel importante, así como las imágenes o

⁵ Samanta Schweblin, "En el taller de mi abuelo", en *El país*, Madrid, 12 de noviembre de 2021, p. 3.

⁶ De 1966 a 1973, la dictadura cívico-militar argentina persiguió una estrategia industrializadora bajo el mando de tres dictadores: Juan Carlos Onganía (1966-1970), Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). La llamada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) estuvo alineada al proceso neoliberal comandada por Jorge Rafael Videla.

⁷ Aunque la primera suele contar con mayor soltura las carencias que experimentó a causa de las crisis económicas. Cf. Mariana Enriquez, "La ansiedad. Especial: Diario de la pandemia", en *Revista de la Universidad de México*, junio de 2020.

⁸ En la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, respectivamente.

escenas son muy potentes en la escritura de Schweblin⁹; Colanzi se ha consolidado como una académica especializada en literatura comparada, fantástica y de ciencia ficción latinoamericana moderna y contemporánea¹⁰.

Nótese cuán jóvenes eran al publicar por primera vez: la escritora boliviana publicó su primer cuento a los diecisiete años en *Memoria de lo que vendrá* (2000, La Paz), antología de cuento boliviano, el mismo año que consiguió su primer trabajo como periodista¹¹; a los veintiún años Mariana Enriquez publicó su primera novela *Bajar es lo peor* (1995, Galerna)¹² y empezó a trabajar en el diario *Página 12*; por su parte, Samanta Schweblin publicó *El núcleo del disturbio* (2002, Destino), su primer libro de cuentos, a los veinticuatro años; ella es la única que se formó como escritora desde muy joven en talleres literarios de Buenos Aires.

Las tres escritoras han sido galardonadas con premios y distinciones nacionales e internacionales, lo cual les ha permitido consolidarse en el mundo del arte y en la industria editorial. A su vez les ha facilitado una mayor holgura para continuar con la escritura.

Entre sus premios más importantes se encuentran el Premio Herralde 2019 para Mariana Enriquez por su novela *Nuestra parte de noche*, galardón que no suele entregarse a novelas de género de horror; el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero 2014 para Samanta Schweblin por *Siete casas vacías* y los premios Tigre Juan 2015, Tournament of Books 2018, el Shirley Jackson 2018 por *Distancia de rescate*¹³ y el Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso 2022 por su trayectoria. Liliana Colanzi ganó el Premio de Literatura Aura Estrada 2015 por sus cuentos “Caníbal” y “Chaco” y el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero 2022 con *Ustedes brillan en lo oscuro*. Además, en 2017, Schweblin y Colanzi fueron seleccionadas entre los treinta y nueve escritores latinoamericanos más

⁹ Incluso coescribió el guión de la película de *Distancia de rescate* (2021), dirigida por Claudia Llosa.

¹⁰ Además, es editora y fundadora de Dum dum, editorial independiente que desde 2017 publica y difunde autoras y autores que pasaron desapercibidos en su época por no encontrar lugar en el canon; esta editorial también publica libros de ciencia ficción, literatura fantástica y horror.

¹¹ Liliana Colanzi, “30 ochenteros”, en Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 2016.

¹² Reeditado por Anagrama en 2022.

¹³ Esta novela estuvo nominada al Man Booker International Prize 2017. Su título en inglés es *Fever dream* y la tradujo Megan McDowell, misma traductora de Mariana Enriquez.

representativos menores de cuarenta años por el Hay Festival, Bogotá 39¹⁴.

Schweblin ha recibido apoyos para realizar estancias en países como México, Italia y China, pero en 2012 obtuvo una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD, por sus siglas en alemán) y se mudó a Berlín, donde se dedicó de tiempo completo a la escritura, al menos durante un año, periodo que perduró el apoyo. Ahora reside en la capital alemana desde hace diez años; se dedica a escribir y a impartir talleres literarios en el Instituto Cervantes. Colanzi partió muy joven de Bolivia, vivió en Inglaterra, donde trabajó y estudió como camarera durante más de dos años y también pasó una corta temporada en Buenos Aires. Obtuvo becas para estudiar una maestría en estudios latinoamericanos por la Universidad de Cambridge y un doctorado en literatura comparada por la Universidad de Cornell. Desde hace al menos diez años reside en Ithaca, Nueva York, y es profesora en la Universidad de Cornell.

Samanta Schweblin y Liliana Colanzi escriben desde el extranjero y sitúan la mayoría de sus historias en Argentina y Bolivia, respectivamente, mientras que Mariana Enriquez ha escrito ficción desde y sobre Buenos Aires¹⁵. Las tres autoras encontraron la manera de vivir de la escritura, aunque no de escribir literatura exclusivamente. Schweblin no pierde oportunidad de señalar que ser escritora en Hispanoamérica y vivir de ello es complicado por la falta de apoyos para escritores; se sabe afortunada por el financiamiento que obtuvo del gobierno de Alemania para poder escribir sin la necesidad de realizar algún otro trabajo simultáneamente¹⁶. Colanzi legitima esta idea al señalar que “los escritores son un producto de una cadena en la que el Estado debería ser un eslabón fundamental”¹⁷, sin embargo, ese sostén, refiere, no lo tienen en Bolivia.

Pero ¿vivir en el extranjero cómo ha trascendido en su literatura? Schweblin aprovechó el apoyo que le otorgó el gobierno alemán para dedicarse a escribir su

¹⁴ Bogotá 39 es un evento que surgió en 2007 como resultado de la colaboración entre el Bogotá: Unesco World Book Capital City 2007 y el Hay Festival de Cartagena.

¹⁵ Mención aparte merece *Alguien camina sobre tu tumba: Mis viajes a cementerios* (Anagrama, 2013), pues son crónicas literarias sobre cementerios de otras partes del mundo.

¹⁶ Samanta Schweblin, en Natalia Laube, “Samanta Schweblin en Berlín. La embajadora del tiempo”, en *Anfibia*, 28 de marzo de 2019.

¹⁷ Ricardo Herrera, “Edmundo Paz Soldán y Colanzi tras el ‘Gabo’”, en *El Deber*, Bolivia, 4 de agosto de 2017, p. 23.

primera novela *Distancia de rescate* (2014, Penguin Random House) y su libro de cuentos *Siete casas vacías* (2015, Páginas de espuma), con los que obtuvo premios internacionales, por lo que encuentro una relación entre su decisión de partir de su tierra y la visibilidad que ha alcanzado a lo largo de estos años.

Ella se considera “una escritora argentina que vive en Berlín”, no una escritora internacional¹⁸ y ha manifestado que al tomar distancia reflexiona continuamente sobre el lenguaje, pues se relaciona con muchos hispanoamericanos; sus talleres literarios son en español “y los españoles de cada cual comienzan a neutralizarse con el del resto, o incluso a tomar palabras nuevas, irremplazables en otros españoles”¹⁹, por lo que su porteño se ha modificado por todas estas influencias. La mayoría de sus historias ocurren en Buenos Aires; ella menciona que no es algo que decida conscientemente, sino que “exuda el texto: mi bagaje es el lugar donde nací, la clase media, la provincia de Buenos Aires”²⁰. Escribir desde fuera le ha obligado a repensar su idioma, su voz y su estilo, pero también su condición de *ser latinoamericana*:

Como argentina, diría que ser latinoamericano, por lo menos en mi vida, ha sido algo que pasó tarde; los argentinos somos muy provincianos en ese sentido; vivimos muy lejos de todo en Latinoamérica, no fue hasta que yo me mudé a Berlín y todos mis amigos empezaron a ser colombianos, mexicanos, uruguayos... que empecé de verdad a sentir que conocía a Latinoamérica y que empezaba a discutir las políticas de otros países [...] e incluso a leer la literatura de otros países²¹.

Su perspectiva desde una extranjería cómoda, como ella misma la llama²², denuncia, entre otras situaciones, la precariedad del escritor. Estima que con un tercio del trabajo que hacía en Buenos Aires, podía vivir en Berlín, ya que “todo ese tiempo que no invertía en trabajar en otras cosas se transformaba en tiempo de escritura”²³, por ello decidió quedarse. Como escritora con proyección internacional

¹⁸ Schweblin, en Natalia Laube, *op cit*.

¹⁹ Samanta Schweblin, en Leonardo González, “Entrevista Samanta Schweblin”, en *Literal Magazine*, 29 de junio de 2020.

²⁰ Juan María Fernández, “Samanta Schweblin. La escritora argentina que da miedo en todo el mundo”, en *Clarín*, Argentina, 11 de febrero de 2018.

²¹ Samanta Schweblin, en Hay Festival. “Videos. Conoce a los autores: Samanta Schweblin”, en Hay Festival Bogotá39 2017.

²² Schweblin, en Natalia Laube, *op cit*.

²³ *Idem*.

reflexiona el ser latinoamericano desde afuera, presta mayor atención a la situación sociopolítica de su país y hace una crítica menos apasionada y más consciente.

En el caso de Liliana Colanzi también se puede notar la conexión que existe entre el comienzo de una vida en Nueva York y su trascendencia como escritora. La nostalgia de vivir en el extranjero le dio otra perspectiva sobre Santa Cruz de la Sierra y su familia²⁴, así surge su primer libro de cuentos *Vacaciones permanentes* (2010, El Cuervo). Su voz de académica y escritora le han permitido ver y difundir a su país como un lugar:

conformado por una dupla de cosmovisiones que chocan en la manera de ver y percibir lo real: una mentalidad racional que le busca una explicación lógica a todo, y otra supersticiosa, que bebe de los mitos indígenas su modo de existir. Así, las maneras de practicar la medicina, de entender la religión o de asomarse al misterio de la muerte siempre están en constante debate²⁵.

Para ella, ser latinoamericana es “lidiar con una herencia colonial muy pesada, con la que nos relacionamos de diferentes maneras”²⁶, por ello le atrae la superstición y suele contraponerla con la razón en sus relatos: “De la superstición me atrae su poesía, la poesía de las cosas irracionales”²⁷. Como académica, investiga la obra de escritores latinoamericanos que no fueron muy leídos en su época, y como fundadora de Dum dum editora traza una hoja de ruta narrativa que busca rescatar y reditar literatura latinoamericana que se desconoce o que se conoce a medias.

A lo largo de su historia, los países latinoamericanos han pasado por dictaduras, guerras civiles, revoluciones o conflictos internos, por lo que vivir en cualquier país de Latinoamérica es enfrentarse a una desigualdad económica endémica que ha derivado en violencia. Mariana Enriquez se considera una escritora que siente cercanía con otras autoras de su generación, sobre todo argentinas, desde una perspectiva histórica, pues todas nacieron durante la dictadura y lidian con ello de diversas maneras. Enriquez considera que:

²⁴ Casa de América, “Vacaciones permanentes; Liliana Colanzi” (video), 9 de octubre de 2012.

²⁵ Liliana Colanzi, en Sergio Alzate, “Los mundos de Liliana Colanzi”, en *El tiempo*, Colombia, 11 de febrero de 2018.

²⁶ Samanta Schweblin, en Hay Festival, *op. cit.*

²⁷ Liliana Colanzi, en Sergio Alzate, *op. cit.*

La marca de la violencia política en el continente, aunque no la hayan sufrido nuestros cuerpos concretos, la sufrimos en nuestras subjetividades. Y eso de alguna manera aparece en la literatura, a veces de forma obvia, otras más oblicua, pero creo que es ineludible²⁸.

Por ejemplo, la propia Enriquez incorpora a su literatura temas como la brutalidad policiaca, la gentrificación, los desaparecidos durante la dictadura, niños en condición de calle, la violencia de género, entre otros, y los sitúa en Buenos Aires o en provincias rurales o del interior de Argentina.

Samanta Schweblin y Liliana Colanzi también comparten públicamente sus posturas acerca de las situaciones sociales de sus países de origen, pero ¿cómo miran estos acontecimientos desde el extranjero? Colanzi tiene la oportunidad, ¿o el privilegio?, de acercarse a las circunstancias de los pueblos originarios de Bolivia bajo el lente de la academia y también ha investigado durante más de una década la literatura fantástica y de ciencia ficción latinoamericana, es decir, analiza el contexto de su país desde fuera.

Situación similar ocurre con Samanta Schweblin, quien desde Berlín puede tomarse el tiempo para escribir sobre los cultivos de soja que intoxican a la población argentina, señalar a las autoridades responsables y tomar un riesgo al denunciar, riesgo que no sería el mismo que si estuviera en su país y que, en cambio, sí toma Mariana Enriquez aun con el cargo de directora de Letras del Fondo Nacional de las Artes, organismo gubernamental en el que, por dos años, apoyó el desarrollo de artistas, gestores y organizaciones culturales sin fines de lucro. Su trabajo como periodista *de calle* y haber vivido en su país más tiempo que sus contemporáneas le permiten contar con una visión más cercana de la injusticia social y la violencia que permea en la actualidad.

Desde fuera o desde dentro, las tres autoras replantean en su obra una parte del día a día en sus países, cuestionan el discurso hegemónico, exponen prejuicios y sufrimientos hispanoamericanos y recogen traumas colectivos e históricos. Sus libros se han traducido a varios idiomas; al ser leídas en otras partes del mundo se abre el debate sobre las complejidades, limitaciones e incertidumbres compartidas;

²⁸ Mariana Enriquez y Arthur Malcolm Dixon, “‘Me considero una escritora latinoamericana’: Una entrevista a Mariana Enriquez”, en *Latin American Literature Today*, núm. 14, vol. 1, (mayo 2020), p. 16.

los miedos y los problemas sociales se visibilizan y se universalizan.

La estructura capitular de esta tesis tiene el siguiente orden. En el primer capítulo, “Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi, en diálogo con un género”, se exploran las coordenadas fundamentales del género del horror, desde sus orígenes hasta su estructura narrativa. Además, se examina la intención autoral de las escritoras en relación con el horror, enriqueciendo el análisis con una revisión crítica de los estudios académicos existentes sobre sus obras.

El segundo capítulo, “Estructura narrativa y modelo prescriptivo del horror en *Distancia de rescate*, ‘Bajo el agua negra’ y ‘Chaco’”, se centra en el análisis de cada obra utilizando el modelo prescriptivo propuesto por John Clute. Este modelo, que explora la experiencia del horror en cuatro estadios (Atisbos, Espesamiento, Trance y Después), proporciona un marco analítico integral para comprender la complejidad de las obras. Debido a la riqueza de motivos y elementos propios del género, se realiza un análisis individual de cada obra, sin embargo, en el tercer capítulo, “El horror contemporáneo en Hispanoamérica: una crítica social”, se plantea la poética de las escritoras, se identifican puntos en común y se destaca su postura crítica, ya sin la necesidad de analizar cada obra por separado.

Como observación adicional, considero relevante señalar que, dada la actualidad y la activa participación de las autoras en entornos digitales, gran parte de las fuentes consultadas provienen de recursos en línea. En consecuencia, los enlaces de estos sitios web se encuentran en la sección final: “Referencias”.

CAPÍTULO 1. SAMANTA SCHWEBLIN, MARIANA ENRIQUEZ Y LILIANA COLANZI EN DIÁLOGO CON UN GÉNERO

Desde su aparición (siglo XVIII), y durante los dos siglos siguientes, el género de horror había sido considerado por la crítica literaria como un subgénero; como parte de una subliteratura con muchos lectores, pero popular, es decir, al margen del canon. En la actualidad, el género de horror ocupa un lugar dentro de los estudios literarios “serios”, y en Hispanoamérica son muchos los escritores y las escritoras que lo cultivan, entre ellos las autoras que me ocupan (Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi), aunque también destacan Mónica Ojeda, Agustina Bazterrica, Solange Rodríguez Pappe y Bernardo Esquinca, por nombrar algunos.

El presente capítulo se divide en tres apartados. En el primero, se sientan las bases de la tradición del género de horror para analizar las tres obras que constituyen el corpus de esta investigación: *Distancia de rescate* (2014), novela de Schweblin, y los cuentos “Bajo el agua negra” (2016), de Enriquez, y “Chaco” (2016), de Colanzi.

En el segundo apartado se aborda la concepción que tienen las autoras del género, así como su intención autoral, y en el tercero se establece una revisión crítica del estado del arte para conocer los estudios académicos que se han realizado en torno a las obras aquí analizadas, desde la perspectiva del horror y sus motivos literarios.

Para plantear el origen del género de horror y dar cuenta de su transformación, antes es necesario discutir la diferencia entre horror y terror, pues es común encontrarse con una falsa sinonimia que se complejiza aún más con las traducciones del inglés al español de obras que teorizan al respecto (un ejemplo es la traducción del término *art-horror* de Noël Carroll por *terror-arte*). La discusión entre horror y terror no es nueva: desde inicios del siglo XIX, escritores y teóricos han aportado sus posturas. Así, con el objetivo de afinar las particularidades del género de horror convendría resaltar su diferencia con el de terror, que es probable que también se haya desarrollado con el gótico literario e incluso tuviera otros

referentes anteriores; sin embargo, más allá de sus orígenes, son géneros independientes entre sí, aunque, en algunos casos, comparten características, como el suspenso en entornos solitarios, y la muerte y la nocturnidad como motivos.

La discusión entre terror y horror ha sido retomada por autores como Ann Radcliffe, quien, en 1896, fue de las primeras en reflexionar en torno a ello: "Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them"¹. Posteriormente, en 1957, Devendra Varma apuntó que: "the difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization; between the smell of death and stumbling against a corpse"². Para Fred Botting, el terror estimula un elevado sentido del yo y un movimiento de trascendencia, mientras que el horror induce un estado de parálisis o estremecimiento, la pérdida de las facultades de uno mismo, particularmente la consciencia y el discurso, o la impotencia física y la confusión mental³.

En la introducción del *Cambridge Companion to Gothic Fiction* se menciona que el terror mantiene a los personajes y al lector en *suspense* sobre las amenazas de la vida y la seguridad, mientras que el horror enfrenta a los personajes principales con la violencia de una desintegración física o psicológica, lo que puede resultar chocante o repugnante⁴.

En relación con la literatura hispanoamericana, específicamente en la poesía de Xavier Villaurrutia, y desde el efecto, mas no desde el género, Octavio Paz, en 1978, establece una distinción entre terror y horror moderno. En comparación con el terror, el horror tiene una naturaleza de mayor ambivalencia, no es que cause miedo, sino que puede atraer y paralizar porque:

¹ Ann Radcliffe, "On the supernatural in poetry", en *New Monthly Magazine*, vol. 16, núm. 1 (1826), p. 150.

² Devendra Varma, *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Estados Unidos, Russell&Russell, 1966, p. 130.

³ Fred Botting, *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*, Nueva York, Manchester University Press, 1998, p. 124.

⁴ Cf. Jerold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-21.

[Es] un vértigo, un vahído [...] El horror es la caída [...] es un asombro ante algo — ser u objeto— que nos espanta. [...] El horror es una fascinación. [...] El horror no nos ataca: es una presencia que nos paraliza; a la parálisis sucede el vértigo de la fascinación: el horror es un imán [...] el horror es una presencia que se releva ausencia⁵.

Por su parte, Norma Lazo señala que el horror es asombro; que corresponde con un movimiento interno, porque está ligado al suspenso; en cambio, el terror es miedo, espanto de la forma más elemental. Es decir, para esta autora, el horror es un proceso mental que se alimenta de nuestras propias elucubraciones y el terror es un sobresalto que se detona por un hecho en particular⁶.

Vemos cómo no se puede concebir ninguno de los dos géneros sin considerar sus efectos; así, de acuerdo con lo expresado en los párrafos anteriores, el terror despierta el instinto de supervivencia, mientras que el horror provoca emociones diferentes como parálisis, asombro, miedo, confusión mental (desorientación) y, por tanto, impotencia física.

Aquello que provoca estas emociones es diferente en cada caso. El sobresalto en el terror, por ejemplo, es producido por un hecho particular relacionado con la vida real; la amenaza es próxima, tangible y sorteable si hay suficiente habilidad y astucia por parte de los personajes; mientras que el estremecimiento en el horror está asociado, primero, con un miedo imaginario; es decir, la aparición de elementos sobrenaturales y el suspenso hacen que la mente de los personajes (y del lector) considere que el peligro viene de lo intangible, lo inmaterial, lo desconocido, por lo que, en este sentido, piensan que sus posibilidades de salvación disminuyen y se enfrentan a una posible desintegración física o mental; como la inquietud se construye a partir de elucubraciones mentales, los personajes experimentan confusión e impotencia para dilucidar si existe salida (a diferencia del terror, no la hay). Al final de la historia, hay una revelación que resulta impactante y el estremecimiento es mayor si se descubre que la amenaza no era exclusivamente sobrenatural, sino que pertenecía al plano de lo real.

⁵ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 49-51.

⁶ Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, Ciudad de México, Paidós, 2004, p. 37.

Es común en ambos géneros el temor a la destrucción del cuerpo (desmembramiento, deformación, violencia sexual, etcétera) y a la intervención mental (lobotomías, inducción de ideas); sin embargo, el terror suele ser efectista, por lo que maneja una exageración en la forma de presentar estos escenarios.

Como se puede observar, a lo largo de los siglos, el horror se ha consolidado como género literario. Considerarlo de este modo es útil como principio de organización y delimitación, ya que su estudio puede resultar complejo por el sinnúmero de géneros, subgéneros y subdivisiones de éstos, aunado a las falsas sinonimias entre gótico, terror y horror.

Para que un género se considere como tal debe responder a ciertas convenciones, una de ellas es la historicidad, misma que permite que el género se transforme y actualice. Como ya lo señalaba Bajtín, “el género es siempre el mismo y otro, simultáneamente; siempre es viejo y nuevo. Renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual”⁷, por ello no sorprende que el actual horror hispanoamericano sostenga un diálogo con la tradición y retome algunos de sus elementos para transformarlos. Además de un origen y una evolución, el género, de acuerdo con Kurt Spang, debe tener un intento de definición que tome en cuenta sus aspectos formales, temáticas predominantes y su función; Helena Beristáin agregaría —para la consideración de género— la intención autoral⁸, en la que profundizaré en el apartado 1.2; sin embargo, antes de llegar a él, delimitaré el género desde sus orígenes.

⁷ Mijaíl Bajtín en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2006, p. 231.

⁸ “El poeta elige el género al que en cierta medida se apega y del que en algún grado se aparta durante la construcción de su obra”. Beristáin, *op. cit.*, p. 231. Kurt Spang añade que la intencionalidad no resulta siempre “muy operativa ni coherente, dado que, en no pocos textos, ni nos consta ni existe la posibilidad de averiguarla”. Kurt Spang, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 20.

1.1. Primeras coordenadas del género: de qué hablamos cuando hablamos de horror

El término *horror* viene del latín *horror*, *-ōris*, que significa ‘erizamiento’, ‘estremecimiento’, ‘pavor’; y es derivado de *horrēre*: ‘erizarse’, ‘temblar’⁹, por lo que la concepción original de la palabra se vincula con un sujeto que experimenta un estado, al menos, de inquietud. Como género literario, sus fuentes inmediatas son la novela gótica inglesa y el *Schauer-roman* alemán¹⁰, y se fue extendiendo a Estados Unidos y Francia (con el *roman noir*) a lo largo de los siglos XVIII y XIX¹¹, por lo que el relato de horror puede ser considerado una proyección de la agonía del alma romántica.

Para fijar su postura en contra del cientificismo y el positivismo, los escritores de horror en el Romanticismo retoman leyendas del pasado, supersticiones y fenómenos inexplicables y las combinan con situaciones sociales contemporáneas; por poner un ejemplo, en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley, un médico da vida a un ser creado a partir de trozos de cadáveres. Shelley escribe esta novela en un contexto en el que en Inglaterra era común el robo de cuerpos para realizar prácticas médicas¹².

Si existe un horror original o un *nacimiento del horror*, éste se encuentra en la tradición oral; pudiera ser cuando hombres y mujeres de la antigüedad tenían que explicarse los movimientos telúricos, las tormentas, los eclipses y otros fenómenos naturales que los afectaban e intrigaban, de modo que crearon los mitos y las leyendas, dotándolas de explicaciones sobrenaturales. En culturas como la griega

⁹ Joan Corominas y José Antonio Pascual, ‘Horror’, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984, p. 399.

¹⁰ Los máximos exponentes de la novela gótica inglesa del siglo XVIII fueron Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Thomas Beckford y Mathew Lewis; dentro del *Schauer-roman* alemán destacaron Heinrich Zschokke y Ernst Theodor Amadeus (E. T. A.) Hoffmann; mientras que los principales escritores de la literatura gótica norteamericana fueron Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe y Emily Dickinson; en el *roman noir* francés sobresalieron los nombres de François Ducray-Duminil, Pierre-Théophile-Robert Dinocourt y Charles Victor Prévost d’Arlincourt. Cf. Jerold E. Hogle (ed.), *op. cit.*, y Ángeles García Calderón, “La influencia de la literatura gótica en Francia: traducciones francesas y relatos de Ducray-Duminil y Arlincourt”, en *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, núm. 11 (2015), pp. 201-229.

¹¹ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado, 1990, p. 19.

¹² E. J. Clery, “The best supernatural fiction of the Romantic period works by James Hogg, Mary Shelley and Charles Maturin”, en *The rise of supernatural fiction, 1762-1800*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 1995, p. 173.

(1200 a. C. a 146 a. C.) se contaban historias como la de Medusa, criatura con cabellera de serpientes y capacidad de convertir en piedra a quienes la miraran a los ojos; otra criatura, pero perteneciente a la mitología nórdica (año 1250), es el Kraken, ser marino parecido a un pulpo o calamar gigante que engullía hombres, barcos y hasta ballenas.

Hago un paréntesis para exponer el concepto de *sobrenatural*, éste se refiere a aquello que no tiene explicación científica o que supera los límites de la naturaleza. E. J. Clery propone que la integración de lo sobrenatural en la esfera de lo estético, es decir, fuera de las leyendas y la tradición oral, en los relatos de horror dirigidos a lectores cultos y ya no a la sociedad en general, suponía un círculo moderno de superstición estetizada que respondía a un reino ilimitado que trascendía los estrechos dictados de la razón ante el que el lector experimenta fascinación y temor¹³. Mientras que David Punter considera lo sobrenatural en el siglo XX: “as an image for real and carefully depicted social fears”¹⁴.

Durante el siglo XV, la crueldad del príncipe rumano Vlad III de Valaquia, mejor conocido como Vlad Tepes o Vlad el Empalador, dio pie a las leyendas de su época, las cuales relataban su particular afición por atravesar con una lanza el cuerpo de sus enemigos y dejarlos morir lentamente; además, se presumía que bebía la sangre de sus víctimas e incluso mojaba el pan en ella, aspecto que recuerda la figura del vampiro, por lo que se especula que el escritor irlandés Bram Stoker retomó a este personaje de la historia para escribir *Drácula* (1897), aunque también se supone que las ideas de Stoker estaban influidas por el folclore irlandés y no tanto por este personaje¹⁵.

El filósofo Noël Carroll sostiene que la imaginería del horror se puede encontrar en todas las épocas y da ejemplos de figuras e incidentes importantes para el género; así, ubica al hombre lobo en el mundo occidental antiguo y menciona al *Satiricón* de Petronio (1482), las historias de Lycaon y Júpiter en la *Metamorfosis*

¹³ *Ibid.*, p. 5.

¹⁴ David Punter, “Extract from The Literature of Terror”, en Clive Bloom (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, Estados Unidos, MacMillan Press, 1998, p. 118.

¹⁵ Cf. Ana Isabel Bonachera García, “El amanecer de la novela gótica irlandesa”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXVIII (2015), pp. 19-37.

(año 8 d. C.) de Ovidio, y de Aristófanes y Sócrates en *El asno de oro* de Apuleyo (siglo II d. C.); también hace referencia a las *danses macabres* de la Edad Media y a las descripciones del infierno¹⁶. Mucho antes que Carroll, Howard Phillips Lovecraft, en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*, apunta que el origen de la *ficción sobrenatural*, como él la llama en 1927, surgió del antiguo folclore de todas las razas materializado en baladas, crónicas y escrituras sagradas y, durante la Edad Media, a este folclore se le sumaron la magia y los textos cabalísticos, de aquí el surgimiento de figuras como la bruja o el vampiro. Lovecraft propone que fue en esta época, tanto en Oriente como en Occidente, que los límites entre los relatos orales y las formas literarias formales empezaron a entrelazarse, ya que la gente del pueblo y los poetas retomaban estas historias y las transmitían¹⁷.

Así, el horror considerado como género, señala Carroll, adquirió formalidad literaria entre la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto del XIX, como variación del gótico en Inglaterra y desarrollos correlativos al mismo en Alemania. *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole inaugura el género de lo gótico; para la segunda edición (1765), el autor agrega un subtítulo a su obra: *A Gothic Story*, y, en el prefacio, explica las bases de su obra:

Fue un intento por mezclar los dos tipos de relato, el antiguo y el moderno. En el primero, todo era imaginación e inverosimilitud; en el segundo se ha pretendido siempre, y a veces se ha logrado con éxito, copiar a la naturaleza. La invención no ha faltado; pero se ha maldecido el recurso de la fantasía debido a una adherencia estricta a la vida corriente. Pero si, en este último caso, la naturaleza no le ha dado espacio a la imaginación, ésta ha tomado venganza al haber sido excluida totalmente de los textos antiguos¹⁸.

The Castle of Otranto sirvió de modelo y precedente para los relatos góticos que se escribieron en Gran Bretaña e Irlanda de 1790 a 1820. Para Lovecraft, se trata de una historia de lo sobrenatural que tuvo gran influencia en las obras posteriores, a pesar de considerarla “unconvincing and mediocre in itself”¹⁹. Los elementos de esta obra (que con el tiempo serán considerados clásicos) son: una narración contextualizada en el medioevo, personajes que lidian con maldiciones (hechos

¹⁶ Carroll, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Cf. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Berlín, Lunata, 2021.

¹⁸ Horace Walpole, *El castillo de Otranto. A Gothic novel*, Gloria Susana Esquivel (trad.), Colombia, Instituto Distrital de las Artes, 2015, p. 15.

¹⁹ Lovecraft, *op. cit.*, p. 16.

sobrenaturales), escenarios asfixiantes, el castillo gótico con puertas chirriantes, pasadizos, criptas secretas y una atmósfera de suspenso.

La literatura de horror se escribió de modo continuo de 1820 a 1870, sin embargo, en la cultura de habla inglesa se le dejó un poco de lado por la aparición de la novela realista. Acerca de este periodo en el que se publicaron obras de horror, Benjamin Franklin Fisher señala que su tendencia reflejaba una evolución de las novelas victorianas y americanas, por lo que se estaban convirtiendo en un género sólido y serio²⁰.

Cabe mencionar que, desde 1829 hasta 1840, *Blackwood's Edinburgh Magazine* —revista que se publicaba en Escocia y después en Londres— mantuvo la llama del gótico encendida con historias breves de William Mudford, Edward Bulwer-Lytton y James Hogg. Mención aparte merecen *Varney the Vampire: or, The Feast of Blood*, una novela por entregas de 220 capítulos de Thomas Prest, y *Wagner, el hombre lobo* de George William MacArthur, textos a los que recurría la población con mucho ánimo a finales de la década de 1840²¹. Por su parte, en el Reino Unido, durante las décadas de 1880 y 1890, circulaban los *penny dreadfuls*, historias que se publicaban semanalmente y que costaban un penique. Sus antecedentes eran los volantes que se repartían durante las ejecuciones públicas en los siglos XVIII y XIX, en los que se representaban crímenes; aunque los *penny dreadfuls* también retomaban personajes como Sweeney Todd, Dick Turpin o Varney el vampiro, así como asesinos y entes sobrenaturales. Se imprimían en papel de pulpa de madera que era muy barato y estaban pensados para entretener a los obreros, sin embargo, su popularidad creció hasta que fueron opacados por la competencia: publicaciones más baratas a cargo de Alfred Harmsworth²².

Desde el punto de vista de Carroll, el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu hizo la mayor contribución al género de horror moderno al crear historias en las que los personajes ya no eran los clásicos aventureros, sino víctimas inocentes, y en las

²⁰ Benjamin Franklin Fisher, "The Residual Gothic Impulse: 1824-1873", en Marshall Tynm (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981, p. 177.

²¹ Cf. Carroll, *op. cit.*, p. 21.

²² Cf. Kate Summerscale, "Penny dreadfuls: the Victorian equivalent of video games", en *The Guardian*, Inglaterra, 30 de abril de 2016, p. 23.

que no necesariamente triunfaba la virtud; mantenía los hechos sobrenaturales, pero no les daba una explicación, por lo que se trataba de un horror con una elaboración más psicológica que marcó una pauta para novelas como *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (1887) de Robert Louise Stevenson y *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

Pero no puedo dejar de mencionar al romántico alemán E. T. A. Hoffmann, quien, antes de Le Fanu, construía historias en las que los elementos sobrenaturales irrumpían en una realidad más cotidiana; con este desvanecimiento de las fronteras entre lo real y lo irreal, la vigilia y el sueño, indagaba sobre el yo y la locura. En *El hombre de arena* (1816) utiliza como fuerza hostil a Coppola, un vendedor de barómetros, y no al demonio, pero, además, Coppola es muy parecido, si no es que idéntico, a Coppelius, a quien Nathanael identifica como el hombre de arena, aquel que, según su nana, visita a los niños que no quieren irse a dormir y les arroja puñados de arena en los ojos para que se les salten del rostro y se los pueda llevar en su saco para dárselos de comer a sus hijos. Wolfgang Kayser afirma que:

La locura es la última “exageración”, el grado último del extrañamiento. Todo el cuento es un relato en torno a cómo el rico, fantasioso y artístico mundo interior de un hombre [...] llega a invadir por completo su vida: un proceso que se desata a través del encuentro con una fuerza perturbadora [...] y se acelera a partir de la repetición de una serie de encuentros. El papel de esta extraña fuerza (Coppola, Coppelius) no es sin embargo activo: se limita a actuar como catalizador [...] es común la existencia de una noción de culpa [...] pero culpa y castigo no están proporcionados y tampoco en el fondo estas categorías éticas son capaces de explicar los acontecimientos²³.

En este contexto, Kayser considera ejemplo de una actitud narrativa moderna el uso de un narrador que no brinda al lector una explicación suficiente y única de lo que sucede en el relato y que, al principio, interpela al lector desde una posición que parece segura y familiar y que, conforme la trama se complejiza, se aproxima a los acontecimientos y adopta la perspectiva de otros personajes hasta convertirse en testigo visual.

²³ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado, 2004, p. 129.

Con respecto a los *Nocturnos* de Hoffmann —compilación de relatos publicados en 1817—, Kayser manifiesta la necesidad de incluir en la historia del cuento nocturno, además de la novela de terror (*roman noir*), al género pictórico de la “pieza nocturna”, que comenzó con Caravaggio, y donde la noche “significa lo siniestro, lo terrorífico, la susceptibilidad a poderes extraños”²⁴. Para Kayser, Hoffmann “gusta de representar la angustiada enajenación de la realidad [porque] los cuentos tienen muchos elementos genuinamente grotescos”²⁵.

Por su parte, Walter Scott, citado por Kayser, considera a Hoffmann como “el primer artista destacado que ha representado en sus composiciones el grotesco fantástico y sobrenatural”²⁶; en torno a esta postura, Kayser reflexiona que, si se asimila la palabra *grotesco* con lo gótico, ésta se asocia con lo sombrío y lo inquietante,

al tiempo que sirve como una vaga descripción del tono de una obra, esto es, de su atmósfera, de la impresión que produce en el lector [pero también entra en juego] el vértigo ante un mundo que progresivamente se vuelve absurdo, fantástico, enajenado²⁷.

Tanto en los cuentos de Hoffmann como en los del simbolista estadounidense Edgar Allan Poe se pueden encontrar motivos como *el doble* y el uso de personajes o narradores artistas que tienen una forma sensible de aprehender el mundo. Acerca del doble, o los dobles en el horror²⁸, John Clute apunta que empezaron a aparecer a finales del siglo XVIII y cobran importancia porque:

claman a los cuatro vientos que el mundo es más de una cosa [...] Desde los inicios del horror, los dobles no sólo representan la necesidad de desenmascarar los imperialismos de armonía que empezaban a ahogar el mundo después de 1750; también manifiestan de manera literal qué les ocurre a las almas de los individuos cuando el mundo cambia tan rápido que hay algo de nosotros que queda atrás, algo que nos ha sido arrancado y que estaba aún sin acabar²⁹.

La perversidad es otro aspecto o motivo que, para Poe, era imprescindible en una historia del horror tradicional del siglo XIX, porque el horror proviene del alma

²⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁵ *Ibid.*, p. 125.

²⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁸ Conviene apuntar que el doble puede ser uno de los motivos del horror, sin embargo, no todo doble está relacionado con el horror.

²⁹ John Clute, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Barcelona, Ediciones Gigamesh, 2015, pp. 38 y 39.

misma³⁰ y porque su función era confrontar el sentido común, la decencia y los códigos morales vigentes³¹. Clive Bloom señala que Poe combina el horror físico con el de la mente trastornada e invoca lo sobrenatural, que podía o no ser explicado; asimismo, si en sus cuentos había un conocimiento de *lo desconocido* (aquello que aterra porque se encuentra fuera de las categorías culturales)³², éste coincidía con el conocimiento de uno mismo³³.

A mediados del siglo XIX, se popularizaron las denominadas *historias de fantasmas*, cuyo estilo variado y predecible se asemejaba al género de horror en el uso de presencias sobrenaturales, pero no inquietaban particularmente; dos ejemplos de historias de fantasmas son *Cuento de Navidad* (1843) de Charles Dickens³⁴ y *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James. Clive Bloom refiere que, durante este periodo, James, Stevenson y Stoker escribieron historias con elementos sobrenaturales, implicaciones morales y psicológicas y guiños a la atmósfera sombría del pasado, con una nostalgia que abarcaba contenido, carácter y estilo de una época anterior, esto lo entrelazaban con el espiritismo, el misticismo y la teología y así marcaron el final del siglo XIX y los primeros años del XX, cuando los principales exponentes fueron Algernon Blackwood y Montague Rhodes James.

Después de la Primera Guerra Mundial, según Gary William Crawford, el relato de horror inglés se configuró de un modo más realista y psicológico. Los exponentes más representativos de este periodo fueron Walter de la Mare, Leslie Poles Hartley, William Fryer Harvey, Richard Henry Malden, Alan Noel Latimer Munby, Lionel Thomas Caswall Rolt, M. P. Dare, Herbert Russell Wakefield, Elizabeth Bowen, Mary Sinclair y Cynthia Asquith³⁵. Mientras que, en Estados Unidos, Lovecraft encabezaba el horror cósmico; escribía para la revista *pulp*³⁶

³⁰ Kayser, *op. cit.*, p. 134.

³¹ Clive Bloom (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, Estados Unidos, MacMillan Press, 1998, p. 3.

³² Cf. Carroll, *op. cit.*, p. 65.

³³ Clive, *op. cit.*, p. 5.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Gary William Crawford, "The Modern Masters: 1920-1980", en Marshall Tynm (comp.), *op. cit.*, p. 279.

³⁶ El término *pulp* es una abreviatura de *pulp magazines* y hace referencia a publicaciones baratas y populares en Estados Unidos desde 1896 hasta finales de la década de 1950. Fueron revistas posteriores a los *penny dreadfuls* y revistas de ficción del siglo XIX que contaban las hazañas de soldados y maleantes.

Weird Tales (revista de fantasía y terror fundada por J. C. Henneberger y J. M. Lansinger en 1923) e inspiró a autores como Clark Ashton Smith, August Derleth y Robert Bloch. En 1928 se publicó en esta revista “The Call of Cthulhu” de Lovecraft, primer relato de *Los mitos de Cthulhu*.

Actualmente, el horror cósmico es considerado un subgénero del horror. Lovecraft sentó sus bases al crear a los Primordiales, a los Arquetípicos y al *Necronomicón*; así consolidó una mitología, piedra angular de su obra literaria, en la que involucra hechos y conocimientos anteriores a la raza humana³⁷. Norma Lazo define el horror cósmico como aquel que se caracteriza por introducir:

nuevos conceptos que no son comunes en los relatos del horror ordinario, y sus personajes, o algunos de ellos, son parte de dimensiones paralelas o desconocidas. Lo que postula el horror cósmico es el miedo al vacío, a la inmensidad desconocida. Sus historias pueden estar repletas de nuevos dioses, entidades ignotas y malévolas³⁸.

Richard Matheson, Dennis Wheatley, John Wyndham y Robert Bloch escribieron y publicaron durante la primera mitad del siglo xx. Mientras tanto, Sigmund Freud, desde el psicoanálisis, planteaba lo *unheimlich*, lo siniestro, como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”³⁹. Freud analiza la palabra *heimlich*, uno de cuyos significados hace referencia a aquello que debía permanecer oculto y que de pronto sale a la luz, la otra acepción de *heimlich* es “perteneciente a la casa, a la familia; o que se considera perteneciente a ellas”⁴⁰; por lo que lo siniestro es la experiencia de aquello que alguna vez fue conocido y familiar, pero que vuelve desfamiliarizado y extraño a través de la represión.

En general, las novelas de horror se hicieron muy accesibles, por lo que aumentaron sus lectores y, a finales de los sesenta y durante los setenta y ochenta, aparecieron obras como *Rosemary's Baby* (1967) de Ira Levin, *The Mephisto Waltz* (1969) de Fred Mustard Stewart, *The Other* (1971) de Tom Tryon, *El exorcista*

³⁷ Cf. Miguel Ángel Ardila Rodríguez, *El horror cósmico de H. P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea* (tesis de licenciatura), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, pp. 41-42.

³⁸ Lazo, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. 17 (1917-1919), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, p. 222.

⁴⁰ *Idem*.

(1971) de William Peter Blatty, *The Stepford Wives* (1972) de Ira Levin, *Carrie* (1973) de Stephen King⁴¹, *The Rats* (1974) de James Herbert, *Burnt Offerings* (1975) de Robert Marasco y *The Face That Must Die* (1983) de Ramsey Campbell. Otros autores que destacaron en esta época fueron Charles L. Grant, Dennis Etchison, Alan Ryan, Whitley Strieber, Anne Rice, Peter Straub y Clive Barker.

Noël Carroll considera al horror como un género muy resistente y persistente⁴²; Mariana Enriquez, por su parte, menciona que el género es muy contaminante⁴³, esto porque, para la segunda mitad del siglo XX, el horror se incorporó al teatro musical y algunos de sus elementos se encontraban incluso en videos musicales⁴⁴; en estos casos no se esperaba que los espectadores se inquietaran. Lo anterior derivó del hecho de que el horror, para ese entonces, ya se había convertido en elemento esencial de todas las formas de arte contemporáneas, populares o no, de ahí que el lector o el espectador se encontrara con figuras clásicas como vampiros y hombres lobo, pero también con personajes como *trolls*, zombis y extraterrestres.

El cine jugó un papel muy importante, pues su relación con la literatura de horror funcionaba en dos sentidos: 1) las películas eran adaptaciones de novelas, y 2) algunas películas influyeron en la literatura de algunos escritores del género, esto último sobre todo en el horror hispanoamericano del siglo XXI; por ejemplo, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi y Mariana Enriquez son sólo tres de las escritoras que han mencionado en entrevistas que algunos de sus relatos están atravesados por el cine de horror/terror de las décadas de los ochenta y noventa, pues fue el cine que vieron durante su juventud.

Como podemos notar, es sobre todo en Estados Unidos donde el horror desde finales de los sesenta floreció, en palabras de Carroll, como una importante fuente de estímulo estético de masas. Las novelas y antologías de relatos de horror

⁴¹ Para Clive Bloom, las obras de Stephen King exploran las relaciones sociales y familiares e integran el horror para cuestionar los valores estadounidenses. Cf. Bloom, *op. cit.*

⁴² Carroll, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ Mariana Enriquez, "Visiones del horror en la literatura hispanoamericana", en Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 26 de noviembre de 2020.

⁴⁴ Carroll pone como ejemplo el video musical de *Thriller* de Michael Jackson y *El fantasma de la ópera* como el éxito musical de Broadway de 1988 en Londres.

estaban a la venta tanto en librerías como en supermercados y se publicaban muchas y de manera frecuente.

Tal fue el impacto y la difusión del horror que hubo escritores del género en todos los continentes; incluso quienes escribían literatura realista experimentaron con el elemento sobrenatural en sus textos. Pero ¿qué pasó con el género de horror en América Latina? Durante su desarrollo en Europa y Estados Unidos, de manera paralela, algunos escritores latinoamericanos leyeron las obras de la tradición del horror en sus idiomas originales o en traducciones⁴⁵.

Julio Cortázar, en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, publicadas en 1975, reflexiona acerca de la literatura rioplatense que utiliza un registro no mimético basado, en mayor o menor medida, “en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible”⁴⁶.

Cortázar menciona a escritores como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández. A Lugones lo considera por “sus célebres relatos”, intuyo que se refiere a *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924); de Quiroga resalta “sus atroces pesadillas”; a la literatura de Borges la etiqueta como “fantástico mental”; de Bioy Casares resalta sus “artificios a veces irónicos”; de Ocampo, “la extrañeza de lo cotidiano”, y de Hernández “su universo surreal”⁴⁷. Aunque estos autores no escribían propiamente horror, Cortázar los considera porque son algunos representantes de una literatura no mimética que utiliza motivos sobrenaturales, misteriosos e inquietantes. Sin embargo, señala a Juana Manuela Gorriti como la autora que más se aproxima al modelo gótico anglosajón y a Eduardo Ladislao Holmberg, cuyos textos pasan por todas las variantes del horror tradicional.

⁴⁵ Es posible encontrar traducciones al español de la obra de Hoffmann desde 1830 y traducciones de Poe desde 1853. Cf. Enriqueta Morillas Ventura, “Relato fantástico y el fin de siglo”, en *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, (1997), pp. 31-40, y Juan Gabriel López Guix, “Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano”, en *Revista de Historia de la Traducción*, núm. 3 (2009), pp. 1-5.

⁴⁶ Julio Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Lusó-Brésilien*, núm. 25 (1975), p. 145.

⁴⁷ *Idem*.

El escritor argentino contempla que el Río de la Plata tiene una pluralidad cultural derivada de la migración, además de que piensa su ubicación geográfica como circunstancia de aislamiento y monotonía; sin embargo, no considera que esto sea suficiente para explicar este tipo de literatura rioplatense, así que escribe desde su experiencia para hablar de lo que él consideraba gótico, y afirma que:

todo niño es en principio gótico [...] Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se atrevería a bajar jamás⁴⁸.

Cree que por eso empezó a escribir “poemas donde lo lúgubre y lo necrófilo parecían muy naturales y loables a mi familia (mi madre guarda aún hoy, por desgracia fuera de mi alcance, un poema basado en *El cuervo* de Edgar Allan Poe)”⁴⁹. Siendo muy joven, Cortázar advirtió que para escribir desde el terreno de *lo otro* había que rechazar, de forma irónica, “todos los *gimmicks* [trucos] y los *props* [accesorios] de que se valían [los] narradores góticos”⁵⁰. Se observa cómo, en estas notas de 1975, Cortázar ya propone que los narradores rioplatenses hacían una especie de traducción y actualización cultural del gótico de siglos pasados: “nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, éste es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros”⁵¹.

Para 2017, Gabriel Eljaiek Rodríguez planteó que, desde mediados del siglo XIX, en América Latina se transformó el género gótico mediante un mecanismo que llama *tropicalización*⁵² y que consiste en

⁴⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁵¹ *Ibid.*, p. 151.

⁵² Respecto al término *tropicalización*, me parece que tiene un sesgo eurocéntrico y que, por lo tanto, podría discutirse un poco más, sin embargo, lo consigno en esta investigación únicamente para dar cuenta de que Eljaiek Rodríguez, desde 2017, trabaja en torno a una actualización de lo que él llama gótico en Latinoamérica.

“transportar” el género gótico —ponerlo fuera de lugar— y adaptarlo a las condiciones culturales latinoamericanas, usándolo como una forma para criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indescible e invertir un esquema de representación del otro [...] Entonces, optar por este espacio tiene que ver con dos intencionalidades que hacen parte del mismo mecanismo: primero, emular y homenajear a los maestros de la tradición gótica europea y norteamericana y, segundo, criticar y burlarse de esta misma tradición; las dos son posibles gracias al uso de personajes y tropos góticos en el entorno de la otredad latinoamericana⁵³.

Al igual que Cortázar, Eljaiek propone que hay una actualización del género y con ella una intención crítica; sin embargo, me parece que generaliza al señalar que los escritores latinoamericanos buscaban burlarse de la tradición gótica europea y latinoamericana. Este mismo autor señala que durante el siglo XX, principalmente en México, Colombia, Argentina y Uruguay, el gótico era utilizado para representar contextos de violencia, como “choques de clase, guerras no declaradas con incontables muertos, personas que desaparecen y nunca más se sabe de ellas”⁵⁴.

Entre los escritores latinoamericanos que Eljaiek considera que comenzaron a construir el gótico latinoamericano en el siglo XIX se encuentran Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, que “desarrollan horrores góticos en las profundidades de las selvas de Misiones y las llanuras del Chaco, espacios tropicales en cuanto al clima y la geografía, que acogen con los brazos abiertos a lo monstruoso y sus consecuencias”⁵⁵; menciona también a Julio Cortázar, quien entendía y analizaba el gótico y sus transformaciones.

Actualmente, existe una intención de nombrar o conceptualizar el gótico latinoamericano por regiones, por ejemplo, el *gótico andino*, cuya principal representante es la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda. Para Richard Angelo Leonardo Loayza, el gótico andino es una estética que se propone

⁵³ Gabriel Eljaiek Rodríguez, *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

mostrar, mediante el horror propio de dicha zona [los Andes], las diversas formas que asume la violencia contemporánea, sobre todo en el cuerpo de las mujeres. Esto último hace que el gótico andino, además de tener connotaciones estéticas, también asuma otras de carácter ideológico y político [...] se erige como un artefacto de crítica social⁵⁶.

Mónica Ojeda ha expresado en varias entrevistas que escuchó, por primera vez, la conceptualización del gótico andino en voz de Álvaro Alemán, quien, en 2016, presentó la ponencia “*Sangre en las manos* y el gótico andino: una aproximación a la literatura ecuatoriana desde los géneros literarios populares”. Desde entonces, Ojeda ha intentado teorizar al respecto:

Todos los góticos —el del Sur, el inglés— hablan de los mismos terrores humanos, pero tienen las particularidades de las geografías. Quería investigar [con *Las voladoras*] el miedo, y su relación con la geografía y la importancia simbólica y mitológica. Se dio esta versión mía, libérrima, de lo que es el gótico andino⁵⁷.

De este modo, Mónica Ojeda, además de utilizar en su escritura algunos elementos del gótico tradicional, también recurre a los seres mitológicos andinos. Y así como existe este esfuerzo por definir el gótico andino, también se está conceptualizando el gótico en otras regiones, como es el caso del gótico brasileiro⁵⁸.

Como podemos advertir hasta ahora, los textos del horror latinoamericano del siglo XXI dialogan con los de horror tradicional; el mundo que se aborda en los textos precedentes continúa siendo éste en el que vivimos, pero con nuevas problemáticas, como bien afirma John Clute:

La mayoría de los supuestos que formula el horror sobre el mundo se iteran y se reiteran hasta el infinito [...] el pasado habita nuestro presente y duplica las historias que se narran. La recursividad ralentiza el curso de la historia, siembra el camino de ecos⁵⁹.

⁵⁶ Leonardo Loayza, Richard Angelo, “Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda”, en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. x, núm. 1 (2022), p. 81.

⁵⁷ Mónica Ojeda, en Daniel Gascón, “Entrevista a Mónica Ojeda: ‘estoy haciendo un abordaje del horror familiar’”, en *Letras Libres* (disponible sólo en línea), 23 de diciembre de 2020.

⁵⁸ Cf. João Pedro Bellas, “Gótico brasileiro: uma proposta de definição”, en *Organon*, vol. 35, núm. 69 (2020).

⁵⁹ Clute, *op. cit.*, p. 48.

Así, si hay una trasgresión en el género de horror contemporáneo “no es por el descubrimiento de nuevos flujos de impacto. Es trasgresora porque continúa contándonos que [...] nosotros, los amos del mundo, somos los devoradores del mundo⁶⁰”; por lo que el género se reformula, sus personajes tradicionales, así como sus escenarios, se retoman y se transforman según el contexto actual o reciente. Veamos ahora más a detalle la naturaleza del horror tradicional.

1.1.1. El horror y su naturaleza

Algunos teóricos y autores han reflexionado en torno a la naturaleza del género. Para Lovecraft, lo sobrenatural es el elemento identificador de los relatos de horror, ya que se espera que provoquen temor y miedo cósmico; luego Peter Penzoldt, en 1965, también considera que los relatos de horror deben tener apariciones sobrenaturales, sin embargo, más que temor, deben inspirar repulsión física, aversión y repugnancia⁶¹. Por su parte, Noël Carroll, en 1987, apunta que para comprender el género es esencial que las obras sean, en algún sentido, atractivas y repulsivas al mismo tiempo, de ahí su noción de *art-horror* —combinación de miedo, atracción y repugnancia que se experimenta ante un monstruo que desafía la comprensión científica del mundo—. Asimismo, las obras deben cumplir con las siguientes características: ser amenazantes e impuras⁶², proponer una fusión de miedo y disgusto, emplear lo anormal con el fin de mostrarlo vencido por las fuerzas de lo normal, por lo que debe haber fuerzas sobrenaturales no precisamente representadas mediante monstruos, ya que no se considera al monstruo exclusivo de las historias de horror; pero, si los monstruos están presentes, deben ser peligrosos y amenazadores psicológica, moral o socialmente.

Carroll concibe a los monstruos como seres pútridos o corruptos que gritan desde lugares pantanosos; hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos; asociados a los parásitos, a la enfermedad o a lo rastrero, por lo

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 48 y 49.

⁶¹ Cf. Peter Penzoldt, *The supernatural in fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965, p. 146.

⁶² La impureza implica un conflicto entre dos o más categorías vigentes; Mary Douglas la relaciona con la transgresión o violación de esquemas de categorización cultural. Cf. Mary Douglas, *Purity and Danger*, Inglaterra, Routledge and Kegan Paul, 1996.

que los personajes los miran con miedo y aversión. También los define como intersticiales o contradictorios en tanto que están vivos y muertos a la vez, o combinan lo animado y lo inanimado, como las casas encantadas que tienen voluntad propia. Los monstruos pueden ser denominados como *eso* o *ello*, porque son una mezcla de lo que es distinto, por ejemplo: los hombres poseídos, así como los hombres lobo, son la suma de hombre y demonio.

Están, además, los monstruos que tienen un carácter incompleto, como los fantasmas y zombis sin ojos, brazos, piernas, mientras que otros carecen de forma. Generalmente, según Carroll, el origen de los monstruos en las historias de horror suele situarse en el fondo del mar o en lugares ajenos al mundo humano o desconocidos para éste, o son nativos de sitios marginales, ocultos o abandonados⁶³.

No importa de dónde surja, de una u otra forma, el monstruo remite, señala María Luisa Bacarlett, a la corporalidad: “un cuerpo puede ser otra cosa de aquello que se espera”⁶⁴; por ello, este cuerpo desentona y rompe con la armonía cotidiana, lo que provoca repulsión a quien lo mira; paradójicamente, este cuerpo anormal e irregular puede tener un carácter positivo de creación, posibilidad y novedad que interpela el orden y la seguridad⁶⁵, por lo que implica el conocimiento de *algo*.

Para Jean Gayon, el monstruo contemporáneo ya no es aquel que emerge de espacios no humanos, sino aquel resultado del artificio de los hombres⁶⁶. Este autor cita a Pierre Ancet para destacar que “no hay ser más monstruoso que ese que se nos asemeja más, no hay monstruo más auténtico que el monstruo humano”⁶⁷; por lo que, para Gayon y Ancet, es esencial que el monstruo tenga un rostro, que se parezca al ser humano y que esto genere angustia.

⁶³ Carroll, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁴ María Luisa Bacarlett Pérez, “Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 27-33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁶ Cf. Jean Gayon, “Los monstruos prometedores: evolución y teratología”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 17-26.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

Gayon nos recuerda que la palabra *monstruo* viene del latín *monstrum*, cuya variante es *monestrum*, sustantivos ambos derivados del verbo *moneo* (mostrar, transmitir)⁶⁸; esto, vinculado con el planteamiento de Bacarlett de que el devenir del monstruo es conocimiento, nos lleva a considerar al monstruo humano como muestra de que algo terrible sucede en el mundo, algo que modifica al ser humano y que no pertenece a otra realidad.

Esto en cuanto al monstruo. En lo que respecta a la trama y a los escenarios, Clive Bloom señala que una historia de horror basada en el progreso científico — específicamente menciona la radiación y la mutación— casi siempre tiene un tono y una trama apocalíptica, y su efecto es la perturbación causada por la interferencia científica que provoca cambios en lo que se consideraba la normalidad. Las tramas se desenvuelven en escenarios como casas, hoteles de clase media, dormitorios, bibliotecas o jardines, donde lo sobrenatural se hace presente⁶⁹.

1.1.2. La experiencia del horror en cuatro estadios: *no exit*

Para el teórico John Clute, el horror nace cuando se puede vislumbrar el mundo como un drama, cuando los europeos ilustrados empezaban a observarlo para intentar poseerlo; ante esto, el horror es una respuesta subversiva a esta ambición científicista. Para el horror, el mundo es como una prisión de la que no se puede escapar

porque la prisión del mundo es donde acaba todo, *no exit*. El horror manifiesta su rabia echando abajo la puerta sin retorno que lleva a la verdad, tras la cual habita el silencio, la transparencia pura de la rabia postrera y absoluta [toda gran historia de horror termina en un punto inmóvil que es] la verdad pura y dura, intransitiva. El horror es esa categoría de historias que transcurren en mundos que son falsos hasta que se cuenta el cuento⁷⁰.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ Clive, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁷⁰ Clute, *op. cit.*, p. 66.

El horror busca mostrar que el mundo civilizado es una mentira que reprime al “mundo-historia, la envoltura que cubre el horror que hay debajo, que no es sino la verdadera historia de nuestro tiempo: la vastación universal que sigue a la auténtica visión de nuestra especie y su desgarrado planeta”⁷¹. El concepto de *vastación* será relevante en el segundo capítulo de esta tesis; de acuerdo con Clute, se refiere a lo siguiente:

Dejar baldía una tierra o una mente, devastación física o psicológica, desolación [...] momento de desintegración en que los elementos o accidentes del mal quedan separados de la bondad esencial de los que, purificados de esta manera, alcanzan la salvación [...] Experimentar la perversidad del cosmos construido o revelado es experimentar la vastación [...] Tiene lugar cuando el ‘sistema maligno del mundo’ [...] nos destroza: tras la vastación, los articuladores del relato, y el relato en sí, caen en un silencio sepulcral porque ya no hay manera de seguir [...] La vivencia del capitalismo feroz se ve como una forma de vastación⁷².

Si el horror tiene principios que lo rigen, para Clute, éstos han evolucionado a través de los siglos y uno de ellos son los personajes, quienes —como articuladores del horror— develan el pasado oprimido en un intento de rescate. Así, el horror tiene un impacto en los lectores que se logra según su naturaleza (construcción) y lenguaje prescriptivo, es decir, el encargado de la narración le indica al lector qué es lo que debe experimentar. Este teórico afirma que no hay otro género que se defina por el impacto que causa en el lector (aunque habría que mencionar la novela policiaca).

Si bien el género de horror está estrechamente vinculado con una respuesta emocional del lector, el miedo no es necesaria y exclusivamente esta emoción; a pesar de que después del Romanticismo el arte buscaba “más condimento para poder gozar el escalofrío del miedo como placer estético”⁷³, éste, al ser una emoción desagradable ante la percepción de un peligro, no puede experimentarse del mismo modo en todos los lectores. Habría que considerar que, por lo general, en los relatos de horror hay un personaje escéptico, y esto es “porque va destinado a un público que también lo es”⁷⁴, y el escepticismo puede variar según las creencias de cada persona, por lo que aquello que causa miedo a un lector puede no significar y

⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

⁷² *Ibid.*, pp. 107-110.

⁷³ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja, 2013, p. 63.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 72.

provocar lo mismo en otro. Esto también se relaciona con la época, es decir, las creencias que causaban miedo antes del surgimiento de la ciencia, después se convirtieron en recursos estéticos.

Así descartamos que en las historias de horror se considere únicamente el miedo como emoción que se vincula con el género. La emoción que está en juego en el relato de horror está codificada y sujeta a la manera en que el narrador la construye, y es una emoción que tiene diversas gradaciones, por lo tanto, puede variar desde la ansiedad y la angustia hasta la repulsión, dependiendo de la información que el narrador comparte; es decir, si hay hechos ocultos en los que el narrador no profundiza o que trata de forma ambigua, el lector se ve obligado a llenar los huecos de información con su imaginación (sus propios miedos) y esto podría generarle ansiedad o angustia; en cambio, si el narrador expone hechos con descripciones efectistas, éstas podrían provocar repugnancia o aversión. De cualquier modo, y recordando el *art-horror* de Carroll, el lector suele sentir atracción, placer estético, ante la ansiedad, la angustia, la repugnancia y la aversión, emociones que podrían resumirse como inquietantes, que se presentan durante la narración y se convierten en desasosiego al final del relato.

John Clute define el horror como “la experiencia de la atrocidad de la cosa en sí, la cual puede verse en su totalidad”⁷⁵, y durante el proceso de esta experiencia se destapa “el verdadero futuro que se oculta bajo la corteza falsa del pasado [...] el horror es la historia que está por venir, [donde] el mundo futuro se convierte justo en aquello que tememos”⁷⁶. Este proceso, de acuerdo con la propuesta de Clute, se desarrolla en cuatro estadios: a) Atisbos, b) Espesamiento, c) Trance y d) Después⁷⁷, mismos que definiré enseguida y que serán muy importantes para mi investigación.

⁷⁵ Clute, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁷ Esta estructura es más adecuada para el análisis del actual horror hispanoamericano, en comparación con la de Lovecraft, quien, en su momento, explicaba que la estructura del género debía constar de tres partes: una normalidad (un estado de cosas en el que nuestro esquema ontológico-valorativo permanece intacto); una interrupción (donde aparece el hecho sobrenatural), y un enfrentamiento en el que se derrota al ser anormal, con lo que se restaura la normalidad. Cf. Lovecraft, *op. cit.*

Para explicar el primer estadio, el teórico señala que *atisbar* es “intuir el horror que está por llegar; es una experiencia siniestra [...] que nos advierte que está a punto de ocurrir algo peor que aquello que acabamos de atisbar”⁷⁸. El Atisbo es como aquel presentimiento que tiene el protagonista (o la voz narrativa) de que algo anda mal en el mundo *normal* al que estamos acostumbrados: “es la primera ‘frase’ de un argumento cuyo resultado será el descortezamiento del mundo real”⁷⁹; una vez que se experimentó este rompimiento con el paradigma de realidad no hay retorno posible ni para el protagonista ni para el lector.

Si el Atisbo es siniestro, entonces “es lo familiar, que es lo falso, y lo no familiar, que en cierto modo es lo verdadero [...] un atisbo suele experimentarse [...] en un espejo; la primera visión de un doble o gemelo”⁸⁰.

Si, en este contexto, atisbar es percibir un futuro nada alentador, en el estadio del Espesamiento este futuro comienza a hacerse realidad y los protagonistas, confundidos, lidian con obstáculos; algunos ejemplos podrían ser: ausencias o presencias misteriosas, llaves que no abren y trenes que no llegan; “la atmósfera va volviéndose más espesa, cuesta respirar”⁸¹. Pienso en la presencia del alma del indígena en el cuento “Chaco” (Liliana Colanzi, 2016); en la deficiente atención médica que no salva a las protagonistas en *Distancia de rescate* (Samanta Schweblin, 2014), y en la dificultad que tiene la fiscal de “Bajo el agua negra” (Mariana Enriquez, 2016) para contactar a alguien de la villa, pues en esta parte del Espesamiento, ante las situaciones que se tornan difíciles para el o los protagonistas, éstos son obligados a tomar caminos que no quieren recorrer y que tarde o temprano los ayudarán a llegar al Trance.

Durante el Espesamiento todo es falso, pero hay algunas referencias a la verdad que será revelada en el Trance, el cual es el punto de inflexión en que se comienza a narrar lo que estaba oculto, con lo que surge la expresión definitoria de la perversidad del mundo, una perversidad que podría anunciar el mundo que está por venir.

⁷⁸ Clute, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ Clute, *op. cit.*, p. 47.

Trance es la acción del mundo real que se anuncia a sí mismo. Es la razón que despierta de su letargo [...] es el momento en que un relato de horror deja de describir el afloramiento de lo reprimido y lo subversivo encerrados en los muros de contención de la 'civilización' y comienza a narrarla tal como es. [En el Trance] el mundo queda despojado de sus máscaras [...] la danza del Trance son los tambores del futuro⁸².

El último estadio que propone Clute para una modelificación de los relatos de horror no puede existir sin los tres anteriores; se trata del Después, cuya función es desatar nuestra imaginación para inquietarnos a través de lo que somos capaces de imaginar sin que nadie nos lo prescriba. El Después es la fase en que queda únicamente la sensación de que ya no hay nada más que hacer, ya no hay remedio, y entonces el relato se relaja y se disuelve en la muerte, aunque antes de llegar a la muerte, puede verse un escenario en que el mundo parece desolado. Más allá de cerrar la historia, el Después tiene una función extratextual o paratextual que ofrece un “destello fugaz del futuro”⁸³. Uno de los ejemplos que utiliza Clute es cuando Kurtz vislumbra un mundo desolado en *El corazón de las tinieblas* y expresa: “¡El horror! ¡El horror!”. Para Clute, en la construcción de esta escena está la naturaleza del horror⁸⁴.

La tesis central de John Clute en *El jardín crepuscular* es que el relato de horror sólo puede entenderse en su relación con el mundo, porque el horror “transmite un mensaje constante de que el concepto del yo mayor es una farsa y que cualquier arte basado en el orden es una mentira”⁸⁵.

Los cuatro estadios que propone este autor: Atisbos, Espesamiento, Trance y Después serán fundamentales en el segundo capítulo de esta tesis, ya que me permitirán trazar una ruta de lectura y análisis de la novela de Schweblin, *Distancia de rescate*, y los cuentos “Bajo el agua negra” y “Chaco”, de Enriquez y Colanzi, respectivamente.

⁸² *Ibid.*, pp. 101-106.

⁸³ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 30

⁸⁵ *Ibid.* p. 64.

1.2. Las autoras y la tradición del horror: un diálogo con el género

Como bien señala Spang, la intención autoral no siempre se puede constatar; sin embargo, en entrevistas y conferencias, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi hacen evidente la intención de escribir, en mayor o menor medida, género de horror, mientras que Samanta Schweblin ha expresado cómo convive con éste.

Desde muy jóvenes, las tres autoras leyeron cuentos de horror. Schweblin y Colanzi recuerdan con nostalgia el libro *Queridos monstruos* de Elsa Bornemann, incluso la escritora boliviana afirma que éste: “marcó de manera tan profunda mi sensibilidad lectora que es una influencia muy fuerte en *Nuestro mundo muerto*”⁸⁶. Mariana Enriquez recibió, a sus diez años, *Cementerio de animales* de Stephen King como regalo de Navidad:

Leí todo el día, paré para comer las sobras de la cena, y al atardecer, ante una página particularmente brutal, arrojé el libro lejos de mí, como si fuese un insecto venenoso. Es mi recuerdo de lectura más vívido, iniciático y definitivo. Cuando expulsé ese libro de mis manos supe que quería escribir, y entendí el inmenso poder de la ficción, lo verdadera que podía ser⁸⁷.

Por su parte, Liliana Colanzi menciona que su acercamiento a géneros como el gótico, el fantástico y la ciencia ficción sucedió con autores como las hermanas Brontë, Stevenson, Cortázar y Borges, lecturas que la hacían reflexionar sobre

esa idea del poder de la imaginación, lo inquietante detrás de una realidad que puede estar poblada de pesadillas, de monstruos, la idea de que vivimos en un mundo del que desconocemos las cosas más importantes, no sabemos realmente el origen del mundo, por ejemplo, qué hay más allá de las estrellas⁸⁸.

La autora boliviana también recuerda que, durante su niñez, en su casa no había libros que pudieran considerarse “literatura seria”, sino que estaban a su alcance enciclopedias de lo paranormal y libros sobre alienígenas.

Por su parte, Schweblin señala que los primeros cuentos que la impresionaron cuando era adolescente fueron los de Poe, Kafka, Bradbury, Ballard y Cortázar, por sus “formas tan distintas de abordar lo fantástico; además tan

⁸⁶ Liliana Colanzi, “Charla Liliana Colanzi”, en Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México (sesión transmitida en vivo y grabada), 11 de junio de 2021.

⁸⁷ Enriquez, *op. cit.*

⁸⁸ Colanzi, *op. cit.*

distintas entre sí, salvo Bradbury y Ballard”⁸⁹; estos autores, asegura, configuraron en su cabeza un mundo “en el que lo más emocionante sucedía cuando el mundo de lo conocido y el mundo de lo desconocido se cruzaban”⁹⁰.

En su juventud, además de a King, Enriquez leyó a Poe, a Henry James, Dickens y a Montague Rhodes James: “estaba enganchada con la literatura del género inglesa y norteamericana”⁹¹; también coleccionaba títulos populares y baratos como *El gran libro del terror u horror I, II, III*, o *Caricias de horror*, estos libros de Ediciones Martínez Roca:

tenían textos de los escritores más notables del género: Harlan Ellison con “El gemido de los perros apaleados” [...] Robert Aickman y sus [...] hoteles invadidos por muertos, insomnes vagando por bosques [...] Joyce Carol Oates y [...] sus adolescentes seducidas por demonios, sus chicos perdidos; los fantasmas etéreos de la elegante Lisa Tuttle y el espanto que esconden las casas abandonadas de Ramsey Campbell. Más tarde llegó Poppy Z. Brite, que escribía desde Nueva Orleans fantasías mórbidas sobre chicos góticos enamorados de la muerte⁹².

Ahora, Enriquez lee a Cortázar y a Silvina Ocampo en “clave de terror”, pero dentro de su tradición personal están Bradbury, King, Straub, Machen y Aickman. “Mis monstruos vienen de múltiples fuentes, no sólo del cuento de terror”⁹³; la autora argentina cuenta que de niña leyó el libro *Nunca más* —informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y los crímenes cometidos por el régimen de los generales entre 1976 y 1983—, el cual le causó tal impresión que se desmayó, pues se enfrentó al terror de la tortura, al “terror real”, pero también:

a un texto de terror perfecto, en su cadencia, en sus detalles [...] El terror, desde entonces, para mí, siempre estuvo ligado a la política o, mejor dicho, considero que es el género que mejor entiende las relaciones entre el mal y el poder⁹⁴.

A lo largo de su trayectoria como lectora y escritora, Mariana Enriquez ha reflexionado ampliamente sobre el género de horror y la manera en que lo trabaja. Considera que los escritores latinoamericanos de siglos pasados “no sintieron esa

⁸⁹ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘El mercado del cuento no es el mismo que el de la novela’”, en Gabriel Rimachi Sialer, *Círculo de Lectores Casa Tomada*, Perú, 19 de junio de 2016.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Enriquez, *op. cit.*

⁹² Mariana Enriquez, “Ficciones imposibles de aplacar”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 852 (septiembre de 2019), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 18.

⁹³ Mariana Enriquez, “Mariana Enriquez: ‘La literatura no tiene que ser sociología’”, en Olga Jornet, *Revista de Letras* (publicación digital), 1 de diciembre de 2017.

⁹⁴ Enriquez, “Ficciones imposibles de aplacar”..., p. 16.

curiosidad de narrar las historias populares, sobrenaturales y supersticiosas relacionadas con las creencias del pueblo”⁹⁵, al menos no como sucedió con la tradición del gótico y el horror en otras partes del mundo. Pone como ejemplo a Jorge Luis Borges,

quien escribe un texto sobre mitología, pero no elige la mitología de los pueblos originarios del sur de Argentina, sino que escribe sobre Islandia [...] La riquísima tradición de las creencias populares, propias de nuestra mezcla, no aparece en la literatura y, en muchos casos, cuando aparecen, lo hacen con cierta burla⁹⁶.

Enriquez piensa que existía la idea de que las creencias populares no eran válidas para entrar a la literatura considerada culta en ese entonces. Ante estas reflexiones, señala que escribe horror *en latinoamericano*: “cuando digo en latinoamericano quiero decir haciendo una traducción de la tradición, pero obviamente no traducción en un sentido literal de una lengua a otra, sino más bien de una experiencia a otra”⁹⁷; es decir, pretende hacer una renovación del género desde su experiencia, desde las historias basadas en la mitología del norte de Argentina que escuchó de su abuela y otros relatos populares como los de San La Muerte y del Gauchito Gil, pero también entiende la violencia como un lenguaje propio de la cotidianidad latinoamericana y que comprende un horror político y social que no tiene nada de sobrenatural, pero que se presta para trabajarlo desde el género.

Enfatiza que una de las características detonantes del horror literario, sobre todo el de Stephen King, es retomar los traumas políticos y sociales de Estados Unidos y sembrar un hecho sobrenatural, por lo que, al escribir, Enriquez piensa y reflexiona en torno a los problemas de la sociedad argentina y latinoamericana, de ahí que la dictadura y sus consecuencias sean algunas bases de realidad que se pueden encontrar en su obra. Sobre el tema de la dictadura retomado desde el género, la autora señala:

⁹⁵ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ *Idem*.

Esta situación política, al leerla desde el género, le da una lectura que es distinta a la documental, a la testimonial o a la del realismo, una lectura que yo siento más cerca generacionalmente, porque yo me crie tanto durante la dictadura y con los textos que circulaban en la dictadura en revistas o en informes de derechos humanos como con *Tiburón* y *ET* y esa es mi cultura y ese es mi lenguaje [...] tenía muchas ganas de hablar de cuestiones que tenían que ver con lo femenino, con la violencia contra las mujeres, pero nuevamente no tanto desde el testimonio, sino usando el género [de horror]⁹⁸.

La dictadura argentina, reflexiona Enriquez, tuvo una violencia muy particular, en tanto que hubo muchas personas desaparecidas por el gobierno, esta sustracción de cuerpos, como ella la llama, “es una manera política de crear fantasmas”⁹⁹. Con sus cuentos busca aplicar categorías clásicas del horror a la realidad cotidiana, abordando “la realidad argentina, latinoamericana, pero siempre pendiente de cuestiones de terror asociadas a la violencia. También trabajo con reactualizaciones de la casa embrujada como origen de ciertos horrores”¹⁰⁰. La autora tenía claro que no quería escribir historias que se desarrollaran en un castillo, por ello las sitúa en los márgenes:

Lo orillero, las orillas, me interesan mucho por la gran diferencia que hay entre la Capital y los suburbios [...] Esa cosa de Buenos Aires como el Castillo y las afueras, como lo apartado, el Riachuelo totalmente contaminado y negro. Al hablar de eso, estás hablando de algo político, pero lo estás tratando desde un lugar inesperadamente político¹⁰¹.

Enriquez incorpora al Estado en su narrativa porque no puede dejarlo fuera si su intención es escribir historias de horror realistas y cotidianas, lo que le resulta muy liberador como escritora, ya que se aleja de los datos duros que tiene el periodismo; expone que el realismo es “un género más, que usamos, que manipulamos, que contaminamos porque la contaminación es nuestro lenguaje, la contaminación es nuestra experiencia cultural”¹⁰², por ello el género de horror es un género “muy contaminante, en el mejor de los sentidos”, y agrega que sus cuentos y novelas tienen influencias literarias, cinematográficas, musicales, pero también de la crónica periodística y del internet.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Mariana Enriquez, “Las obsesiones de Mariana Enriquez”, en Elisa Navarro, *Zero Grados* (publicación digital), 13 de enero de 2017.

¹⁰¹ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

¹⁰² *Idem.*

Por otro lado, Enriquez destaca que, actualmente, el género ya no es considerado como subliteratura, es decir, se están desvaneciendo los prejuicios en torno a que los géneros no miméticos son poco serios; la autora señala: “a nadie se le ocurriría decir ahora que es menor un libro porque está atravesado por el género”¹⁰³. Este cambio en el paradigma de lo que se considera literatura seria o literatura culta es una de las transformaciones del género; otra, según Enriquez, es que las y los escritores latinoamericanos contemporáneos ya no tratan de explicar lo sobrenatural en sus historias como sucedía en los años cincuenta del siglo pasado, porque en ese entonces la intención de la literatura de horror era inquietar al lector en un ochenta por ciento y en el veinte restante explicar los acontecimientos para que el orden se restableciera.

Así, los escritores del horror latinoamericano actual llevan la inquietud al cien por ciento, ya no buscan dar explicaciones, sino mostrar que “la realidad está rota, las instituciones están rotas, y no hay herramientas o explicación”¹⁰⁴, y esto es una denuncia que implica una esperanza, es decir, hay desazón en la denuncia, pero también existe “cierta confianza en la herramienta política”¹⁰⁵. El papel del escritor, desde su perspectiva, no es ofrecerle consuelo al lector, porque éste:

ya vive en una realidad espantosa, no hace falta que yo paternalísticamente le diga cómo se soluciona, y eso creo que causa un efecto de que el horror contemporáneo es más abismal que aquel [el de los años cincuenta], yo creo que aquel era igual de abismal, lo que había ahí era una especie de limitación cultural de decir: esto lo tenemos que solucionar, por eso ves que los escritores más periféricos, o sea que son menos intelectuales públicos: Lovecraft, Poe, son los que van más lejos en la profundidad del horror, porque no los leía nadie, ellos no sentían que tenían ese compromiso de solucionar un estado de cosas¹⁰⁶.

Específicamente sobre “Bajo el agua negra”, Enriquez explica que su intención era escribir un cuento inspirado en Lovecraft, por lo que imaginó un universo en Buenos Aires con seres anfibios, el Riachuelo como un mar oscuro lovecraftiano y un cura que se mata: “en Lovecraft está la omnipresencia de las iglesias con los curas que

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

se vuelven locos”¹⁰⁷ y, a estos elementos, la autora sumó la religiosidad pagana argentina y la cuestión política: la violencia sobre las poblaciones vulnerables y la historia en la que la policía obligó a dos chicos a nadar en un río contaminado con desechos industriales, donde murieron¹⁰⁸. Para ella, el hecho de que el policía haya obligado a los chicos a nadar es de una maldad innecesaria (la siguiente cita es larga, pero muestra de manera concisa una interesante postura sobre la relación que los latinoamericanos tenemos con la violencia):

con innecesaria quiero decir que, como latinoamericanos, yo creo que todos —no es que lo justifiquemos— entendemos la violencia institucional, pero hasta un punto. O sea, yo entiendo que hagan un simulacro de fusilamiento, entiendo que le peguen al pibe, pero la creatividad de decir: “vayan a nadar a este río contaminado donde se van a morir”, para mí implicaba un grado de maldad diferente, que era literario si querés en el sentido más frío de cómo llegás a escribir un cuento así sin hacerlo una cosa sentimental, digamos. Y sobre todo un poco místico, ¿por qué este tipo hace una cosa tan profundamente perversa? ¿A quién le está entregando este pibe? O sea, a mí me sonaba una especie de mal más grande que sólo un mal de la cana. Entonces, por eso me pareció adecuado para un cuento sobre Lovecraft, que además es un cuento como subvertido de Lovecraft porque, después, la gente que vivía ahí, en todo caso este chico [es el] que termina despertando a los dioses; en general, los dioses de Lovecraft están puestos en otro lugar, no en el lugar de las víctimas quiero decir, sino como compañeros de los poderosos¹⁰⁹.

A Enriquez le interesa el horror en tres sentidos: 1) el horror de la vulnerabilidad del cuerpo, 2) el horror político (la experiencia de los gobiernos autoritarios, la violencia institucional, la inestabilidad económica) y 3) el horror sureño, en el que hay “una noción de tierra maldita, una noción que tiene que ver con el Romanticismo, una relación que tiene que ver con la naturaleza y con el paisaje que está en directa relación [...] con la psicología de los personajes”¹¹⁰.

Ahora, ¿cómo se relaciona Liliana Colanzi con el género? Ella asume su literatura como parte de la ciencia ficción, del fantástico y del horror; menciona que utiliza estos géneros porque le permiten indagar el presente desde la

¹⁰⁷ Mariana Enriquez, “Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez”, en Miriam Chiani (comp.), *Escrituras en voz: conversaciones sobre literatura argentina*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2021, p. 311.

¹⁰⁸ Me acerco con mayor precisión a este hecho en el apartado “1.3.2. ‘Bajo el agua negra’, una discusión genérica”.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹¹⁰ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

desfamiliarización de lo real¹¹¹, muchas veces llevando esta desfamiliarización al plano del horror “sin salir del realismo, como hace la cultura popular”¹¹². Le interesa encontrar dentro de lo cotidiano “la fisura en la que el mundo se muestra raro”¹¹³, y desde esta propuesta habla de situaciones reales:

todo lo que escribo tiene un asidero muy fuerte con cosas que ya están dentro de la realidad, que me intrigan y que me cuestionan [...] Lo que ha pasado en mi escritura es que cada vez se me hace más difícil abordar la literatura sin distorsionarla un poco¹¹⁴.

Uno de los temas recurrentes en sus cuentos es la contaminación ambiental, porque algunos desechos tóxicos son invisibles y se hacen evidentes hasta que afectan la salud o destruyen los ecosistemas. El género, afirma, “está acostumbrado a lidiar con lo invisible, con lo que no es tan fácil de percibir por el ojo humano y que, sin embargo, tiene un impacto tan grande en nuestras vidas”¹¹⁵. En su escritura trata de mezclar lo cotidiano con

un imaginario más clase B [...] Me gusta reciclar estos materiales, las convenciones de lo que sería la literatura o el cine de clase B, y hacer algo con eso, con lo que se consideran elementos de mal gusto, como el *gore*, que también pertenecen a la sensibilidad de lo popular¹¹⁶.

De manera muy general, Colanzi utiliza el concepto de *ecohorror* para abordar el tema de la devastación medioambiental: “desde la desaparición de los animales hasta la naturaleza contaminada y los efectos de la polución en la salud de las personas, cuestiones que han sido más abordadas desde la literatura de la irrealidad”¹¹⁷.

¹¹¹ Liliana Colanzi, “Colanzi: ‘el fantástico y el horror para mí son formas de indagar en el presente’”, en Agustina Larrea, *El País*, Tarija, 26 de julio de 2022.

¹¹² Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi, el secreto peor guardado de la literatura latinoamericana joven, gana el premio de cuento Ribera del Duero”, en Javier Rodríguez, *El País*, México, 24 de marzo de 2022.

¹¹³ Liliana Colanzi, “Entrevista con Liliana Colanzi: ‘No me interesa representar lo real tal cual, sino más bien encontrar grietas dentro de lo cotidiano’”, en Daniel Gascón, *Letras Libres*, núm. 246 (marzo 2022).

¹¹⁴ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi entre la ficción y lo fantástico”, en Sarai Amoros, *#Pensarculturaspodcast*, charla disponible en redes, 25 de abril de 2022.

¹¹⁵ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi: ‘Para mí es un desafío encontrar aquello que te lleva al corazón de un cuento’”, en Fernando Jordán, *El Diario*, Cochabamba, 20 de abril de 2022.

¹¹⁶ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi: ‘La literatura de género tiene potencial para mostrar aquello que permanece oculto’”, en *Samoa*, Costa Rica, 2022.

¹¹⁷ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi: ‘La literatura de la irrealidad me permitió sumergirme en un mundo más extraño’”, en Marcelo Rioseco, *Latin American Literature Today* (publicación digital), núm. 21 (junio de 2022).

Ahora bien, es necesario discutir la intención autoral de Samanta Schweblin, pues, aunque niega escribir desde las convenciones del género de horror, es claro que retoma algunos de sus elementos en su obra, principalmente en *Distancia de rescate*. Su negativa podría deberse a que, en comparación con Enriquez y Colanzi, Schweblin no tiene interés en reflexionar académicamente al respecto, sin embargo, ha argumentado cuestiones como la siguiente:

Creo que esta novela [*Distancia de rescate*] juega todo el tiempo con el género del terror, pero no es una novela de terror; me parece que pasa eso porque hay muchos elementos como [...] niños con malformaciones, un pueblo lleno de abortos espontáneos, donde los caballos caen desmayados porque sí, donde los patos se mueren [...] lo terrible es que en realidad eso pasa, esas son las consecuencias de los pesticidas en el campo argentino [...] sí creo que la novela juega todo el tiempo con el género del terror [...] pero lo que lo hace tan terrible es que sucede en un código cotidiano¹¹⁸.

Asimismo, ha mencionado que lo que le interesa del género son sus atmósferas, la cercanía a sus límites y todo lo que pone en juego cuando se acerca a él¹¹⁹. La autora aclara:

A mí me encanta la etiqueta del terror, porque me gusta mucho leer terror, me parece un género muy interesante [pero] no está concretamente en [*Distancia*], es algo que sucede más en la cabeza del lector, algo que está poniendo el lector, [el horror] está en la congoja, está en la emoción, ahí es donde está el horror. Me gusta mucho el género porque siento que el horror genera un nivel de tensión física que [...] me paraliza [...] estamos paralizados de miedo, pero estamos abiertos [...] es como un estado de máxima tensión [...] hay algo en la lectura del horror y en ese momento de tensión y atención absoluta y de parálisis en el que decís: no juzgo, quiero saber¹²⁰.

Schweblin asegura que ha escrito sus cuentos y sus novelas a partir del “terror de lo no dicho”¹²¹ y considera que a través de un registro no mimético puede acercarse

¹¹⁸ Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin por su libro *Distancia de rescate*”, en *Revista Leemas de Gandhi* (video disponible en redes), 15 de octubre de 2014.

¹¹⁹ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘Escribir es una forma de voyerismo’”, en Luciano Lamberti, *Eterna Cadencia* (publicación digital), 12 de noviembre de 2018.

¹²⁰ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘Cualquier arte implica el ejercicio de la copia, sobre todo’”, en Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (video disponible en redes), 31 de mayo de 2022.

¹²¹ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘Me gusta mucho el terror de lo no dicho’”, en Joel Vargas y Pablo Díaz, *Arte Z* (publicación digital), 19 de junio de 2016.

a lo desconocido, lo oscuro y lo extraordinario, pero desde un paradigma de realidad desde el que sea “más efectivo pensar lo extraño”¹²².

Con respecto a la literatura latinoamericana y su clasificación dentro de la literatura fantástica, Schweblin supone que la migración fue un factor decisivo en la construcción de la literatura, sobre todo argentina:

Mi visión es que quizá hay algo geográfico y social que hace que, por ejemplo, la mitad de nuestros abuelos, no de sangre sino literarios [...] sean extranjeros. Eran españoles, eran italianos. Esa migración llegó a una ciudad y a un mundo que desconocía, pero viniendo de sociedades muy asentadas, ya muy realistas, no como un país centroamericano que se está todavía repensando desde un lugar onírico, lugar del realismo mágico, en contacto con los mitos y la tierra. Esta fue una sociedad, por un lado, más urbana, pero por otro lado sin raíces, en una ciudad que le era extraña. Esta palabra es la que caracteriza a esta literatura. Muy cerca del campo, un escenario de muchas escenas de terror en nuestra literatura, de la pampa, del río, de las zonas del delta, creo que ahí hay una distancia con lo natural que lo vuelve extranatural, extraño¹²³.

Por otro lado, la escritura de Colanzi y Enriquez retoma la oralidad como papel fundamental en la construcción de sus historias de horror. Recordemos que la autora argentina y la autora boliviana fueron muy cercanas a la tradición oral de los lugares en los que crecieron, pues la abuela de Enriquez le narraba toda suerte de leyendas de Corrientes, mientras que la nana de origen indígena de Colanzi la crio explicándole el mundo según la cosmovisión de los pueblos indígenas bolivianos¹²⁴; al respecto Colanzi señala:

Los primeros cuentos que me impresionaron fueron las historias sobre el diablo y otras criaturas sobrenaturales que me contaban mi nana y las chicas del campo que venían a trabajar a mi casa. Para ellas, todas las cosas estaban vivas y tenían su personalidad, y en muchos casos se trataba de una personalidad maligna. A esa sensación primigenia de terror y asombro he querido volver con la escritura¹²⁵.

En el caso de Schweblin, la experiencia con la oralidad y con las leyendas de Hurlingham, lugar en que creció, al parecer, no fue tan cercana ni es tan evidente en su literatura, a pesar de que Hurlingham tenía una dinámica más rural que

¹²² Samanta Schweblin, “*Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, a las puertas del Man Booker International”, en *Creatividad Internacional. Red de Literatura y Cine* (publicación digital), 11 de junio de 2017.

¹²³ Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin: ‘Al momento de sentarme a escribir, lo hago también como lectora’”, en Paolo Valencia, *Pousta* (publicación digital), 2018.

¹²⁴ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi, escritora: ‘Estoy aburrida de leer sobre el drama de padres que se divorcian’”, en Melissa Gutiérrez, *The Clinic* (publicación digital), 24 de noviembre de 2014.

¹²⁵ *Idem*.

ciudadina, esto no se ve tan reflejado en sus historias, si acaso se podría encontrar alguna alusión al pueblo en cuentos como “Bajo tierra”, “Irman” y “La furia de las pestes”.

Así como el recurso de la oralidad es utilizado por las autoras como medio para atisbar sus historias, también se valen de elementos como lo sobrenatural que seduce y dinamita la realidad, además de la figura del niño que escapa a la visión idílica del niño como inocente y bondadoso.

Con respecto a la presencia de un hecho sobrenatural que irrumpe en un paradigma de realidad, Schweblin, Enriquez y Colanzi coinciden en que trabajan la realidad como una especie de grado cero, desde donde pueden manipularla, así, una de las realidades en *Distancia de rescate* es que el uso del glifosato contamina e intoxica a la población; en “Bajo el agua negra” el Riachuelo está contaminado, principalmente por la industria cárnica, y la población aledaña está enferma; además, Enriquez retoma el caso real de Ezequiel Demonty; mientras que en “Chaco” se expone la violencia estructural, la discriminación de los pueblos originarios, así como daños al medioambiente causados por el extractivismo y las industrias.

Para Enriquez, quebrar la realidad con un hecho sobrenatural intensifica el efecto del relato, por ejemplo, con relación al cuento “Bajo el agua negra”, especifica que introducir este hecho cuando ya de por sí el hilo estaba tenso hace que todo se vuelva peor, “es como si el volumen estuviera en diez y le subieras a doce, es el momento en que entra el género con lo sobrenatural a dinamitar algo que ya era horrible, además de dinamitar lo real de eso”¹²⁶.

Lo sobrenatural en Schweblin es *algo* intangible, pues con respecto a la escritura de *Distancia de rescate* la escritora comenta que si tenía algo claro desde el principio era plasmar:

la extrañeza de ver a tu hijo, confirmar en la mirada de tu hijo que es tu hijo y a la vez tener la certeza de que no es completamente tu hijo, de que algo cambió adentro y es horroroso y no hay manera de demostrarlo, cómo le contás eso a los demás [...] si es una certeza que es intangible, ese terror, o sea lo extraño¹²⁷.

¹²⁶ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

¹²⁷ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin en conversación con Gisela Heffes para *Literal, Latin American Voices*”, *Literal Magazine* (video disponible en redes), 25 de abril de 2018.

También menciona que esta novela:

tiene un poco de todos los espacios, las situaciones y los límites que busco cuando escribo. El juego entre géneros, la tensión, la sensualidad, las relaciones entre padres e hijos, el miedo a la pérdida, el horror, la muerte y también cierta luz en algunos descubrimientos”¹²⁸.

Para ella, “lo extraño” es la puesta en juego de la realidad, de lo normal, por lo que la construcción de la idea de realismo es tan importante como el hecho que la quiebra:

Hay que tener qué quebrar para poder quebrar algo, ¿no? Además, ¿qué es lo real en la ficción? ¿Lo normal? ¿Lo socialmente aceptable como posible y conocido? Si los acuerdos sociales no abarcan el mundo por completo, ¿para qué está la literatura si no es para asomarse a todo lo que nos es extraño? Creo que, incluso en las historias más realistas, la ficción siempre empieza cuando algo extraño o inesperado sucede¹²⁹.

La presencia de lo sobrenatural en “Chaco” y en otros cuentos de *Nuestro mundo muerto* está, señala Colanzi, para “decir aquello que no se puede decir, para nombrar aquello que hasta entonces ha sido negado, para darle forma a aquello que ni los personajes son conscientes de que temen”¹³⁰, y añade que:

lo sobrenatural nos interroga acerca de la muerte [...] y pone de manifiesto lo poco que sabemos acerca de las cuestiones fundamentales de nuestro paso por la Tierra: de dónde venimos y por qué estamos acá, qué pasa cuando morimos y cuál es la naturaleza de lo divino y de lo maligno¹³¹.

Colanzi se pregunta ¿qué hay más sobrenatural que eso que llamamos *realidad*? “El hecho de que de un momento a otro los seres que conocemos y queremos desaparezcan del mundo me parece tremendamente cruel y sobrenatural. ¿Dónde nos vamos? ¿Cómo es que estamos aquí? ¿Por qué hubo algo de la nada?”¹³².

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin”, en Florencia Del Campo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 864 (junio de 2022).

¹³⁰ Liliana Colanzi, “En momentos de crisis es cuando proyectos políticos y sociales se ponen en marcha”, en *Ser Podcast* (publicación digital), 21 de agosto de 2022.

¹³¹ Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi. *Nuestro mundo muerto* y apuntes para un perfil”, en Martín Zelaya, *Ecdótica* (publicación digital), 21 de septiembre de 2016.

¹³² Liliana Colanzi, “Liliana Colanzi: ‘La mujer cumple un papel terrible y fundamental en la opresión de otras mujeres’”, en María José Navia, *Ojo en Tinta* (publicación digital), 30 de abril de 2016.

Se plantea esto porque considera que el cientificismo ha normalizado la presencia del ser humano en el mundo, por ello propone buscar otras explicaciones; también señala que le parece imposible

no admirarse o inquietarse por el abismo que nos ha escupido y al que vamos a volver. Yo quisiera pensar que la muerte es una desintegración feliz en un enorme océano de bondad, pero ¿qué si hay otra fuerza maligna e igualmente poderosa que nos puede succionar?¹³³.

En sus cuentos, a Colanzi le interesa experimentar con lo real, pero no como un concepto compartido por todos, sino como una realidad a la que se puede acceder de distintas formas, como por medio de la percepción; nuestra realidad, dice, “está mediada por los sentidos, pero ¿qué pasa cuando por alguna u otra razón esos sentidos se distorsionan y estallan?”¹³⁴. Asimismo, construye sus cuentos con cosmovisiones indígenas e incluso escribe palabras pertenecientes a lenguas indígenas a las que considera fantasmas por “su potencia poética y el grado de desfamiliarización que provocan”¹³⁵; por ejemplo, las palabras *taitetú* y *chulupaca*, que aparecen en el cuento “Chaco” y hacen referencia a un cerdo salvaje de monte y a un insecto que, en palabras de la autora, es gigante y espantoso. También le interesa la figura del fantasma como “una señal de aquello que no ha sido resuelto y que vuelve a perseguirnos y a inquietarnos”¹³⁶.

El otro tema sobre el que reflexionan las autoras es el de la infancia, el de la figura del niño que inquieta al adulto y al lector por sus actitudes irracionales. Samanta Schweblin considera que, en literatura, si hay niños narradores existe “un prejuicio y una desconfianza *a priori* en el lector muy interesante, [porque] cuando el narrador es un chico todo se lee entre comillas”¹³⁷. Mariana Enriquez y Liliana Colanzi han profundizado un poco más al respecto, no sólo en sus personajes infantiles; por ejemplo, a Enriquez le interesa trabajar con personajes dañados que tienen “una suerte de quebradura esencial”¹³⁸, y compara la casa con el cuerpo en

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Liliana Colanzi, “Entrevista a la escritora boliviana Liliana Colanzi. ‘Hay una colonización de lo que está reprimido o negado’”, en Silvina Frieri, *Página 12*, Buenos Aires, 8 de agosto de 2017.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Colanzi, “Liliana Colanzi. *Nuestro mundo muerto* y apuntes para un perfil”...

¹³⁷ Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012”, en Victoria Torres, *Iberoamericana*, vol. XIII, núm. 51 (2013), p. 177.

¹³⁸ Enriquez, “Las obsesiones de Mariana Enriquez”...

tanto que, de un momento a otro, puede dejar de ser un refugio. En cuanto al niño como tropo del horror, la autora lo reflexiona desde la infancia y su doble discurso en Hispanoamérica, ya que, por un lado, al niño se le considera dentro de una etapa atesorada que se debe proteger y, por otro lado, los niños viven en entornos violentos y de pobreza, como explica en la siguiente cita larga, pero necesaria:

Yo creo que el daño que le produce la sociedad y los adultos en general a los niños es altísimo y eso está muy oculto con un discurso de infancia idealizada que para mí hace que sea aún más terrorífico el horror de lo que pasa en la infancia, porque es como si fuera una negación o como si esto que pasara fuera excepcional, o como si le pasara a pocos chicos, como si fuera el hijo de otro, y eso hace que sea una especie de tabú irresoluble, si no lo podemos hablar, si no lo podemos poner en palabras, si vamos a tapar eso con el cuento de hadas del niño o de la infancia sagrada, yo creo que nunca vamos a poder llegar a lo que pasa con un chico, seguiríamos sin mirar al chico. [...] Los niños, en general, en mis cuentos [...] reaccionan, son malos, sufrieron y son malos, se vengan, no son víctimas. Y además los chicos no hablan, en general no son ciudadanos que tengan voz, entonces que esa voz les sea negada porque se les impone una narrativa peligrosamente idílica [...] me indigna, por la hipocresía [...] El niño para el horror es interesante en dos sentidos, primero porque si vos crees que el niño es inocente dañarlo de forma irreversible es un mecanismo del mal tremendo y que el niño sea malo sin ese daño es peor, porque no hay forma de torcer el destino, puede ser malo desde el día uno, ese es el sentido más de género que me interesa y el otro es en el sentido más social¹³⁹.

Por su parte, sobre los protagonistas de sus cuentos, Colanzi señala que en *Nuestro mundo muerto* hay personajes siempre al límite, pues es “un libro sobre estados alterados de la consciencia, ya fuera por consumo de sustancias, por experiencias religiosas o por enfermedades mentales”¹⁴⁰. Con respecto a la presencia de personajes infantiles en sus relatos, Colanzi, al igual que Enriquez, se siente cercana a aquella narrativa de Silvina Ocampo en la que los niños “no eran necesariamente inocentes, bondadosos, sino que eran perversos, habían cometido crímenes, o eran testigos de crímenes, o niñas brujas, niñas videntes, y una serie de cuestiones que salen de esa concepción tradicional de la infancia”¹⁴¹.

¹³⁹ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

¹⁴⁰ Liliana Colanzi, “La literatura es una puerta para explorar los misterios”, en *El Español*, Madrid, 30 de mayo de 2022.

¹⁴¹ Colanzi, “Charla Liliana Colanzi”...

A Colanzi le atrae la intensidad que se experimenta en la infancia y la adolescencia, porque, así como pueden ser etapas hermosas, también pueden ser terribles y compararse con un desorden de los sentidos:

me interesa cómo los personajes a partir de alguna circunstancia [como la] devoción cristiana o el [consumo] de algún remedio o tener una experiencia personal demasiado abrumadora puedan deslizarse de pronto a otro plano de realidad, porque creo que la psique humana es bastante frágil, pienso que tenemos una idea de la realidad como esta esfera que compartimos entre todos y que, sin embargo, alguna pequeña interferencia [como el insomnio o la ingesta de medicamentos psiquiátricos] puede hacer estallar en pedazos aquello que consideramos real y confiable. Me interesa mucho [...] cómo aquellas verdades que damos por inamovibles, de pronto, con alguna pequeña alteración se pueden ver destruidas¹⁴².

Tanto Schweblin como Enriquez y Colanzi consideran que en Hispanoamérica convergen sociedades muy complejas que, además de sus conflictos con su identidad, conviven con la violencia, la pobreza, el hambre y las consecuencias del extractivismo y la contaminación. Si recordamos que las historias de horror reflejan las preocupaciones de una época, no es de sorprendernos que estas escritoras estén retomando los problemas hispanoamericanos actuales y que, además, exista una especie de acompañamiento generacional, es decir, un grupo de escritoras y escritores que comparten influencias literarias, cinematográficas, musicales, tecnológicas y académicas, así como la predilección de géneros no miméticos para narrar la experiencia hispanoamericana, la cual no puede entenderse sin la violencia.

Liliana Colanzi siente su escritura cercana a la de Giovanna Rivero, María Virginia Estenssoro, Amparo Dávila, Samanta Schweblin, Agustina Bazterrica, María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda: “compartimos interés de narrar espacios más alejados a los espacios hegemónicos que se han narrado en la literatura”¹⁴³. Le atrae “el cruce que hace Mariana Enríquez entre el horror, la política y la cultura popular, y la manera en que ha renovado el imaginario del horror latinoamericano”¹⁴⁴.

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ Liliana Colanzi, “Reseña + Entrevista. Liliana Colanzi: *Nuestro mundo muerto*”, en *Un Libro al Día* (publicación digital), 28 de enero de 2019.

Mariana Enriquez considera que este diálogo reciente con otras escritoras latinoamericanas desde el género es una ventaja ya que invita a la reflexión, y menciona obras como *Distancia de rescate* de Schweblin, en donde aparece:

esta especie de niño fantasma que da mucho miedo, pero, donde además utiliza la idea del campo de soja, de esos campos envenenados, un gran problema político de todo América Latina, y con eso construye un relato de terror, con estos niños monstruosos y con el campo como un lugar que tradicionalmente en la literatura argentina, es el lugar ganado al indio, por lo tanto, es un lugar donde está la civilización y la tranquilidad de alguna manera [...] y ella lo vuelve un espacio de inquietud total, un espacio del mal¹⁴⁵.

Enriquez también ha mencionado a Liliana Colanzi, quien, desde su perspectiva, trabaja ciencia ficción con mitos andinos, al igual que Mónica Ojeda, por lo que hay en Latinoamérica distintas experiencias y acercamientos al horror, de modo que no siempre hay un hecho sobrenatural, ya que, en muchos casos, no es necesario para inquietar al lector.

Concluyo el presente apartado con esta premisa de Enriquez que me parece necesaria para la construcción del horror hispanoamericano actual: el horror tiene que inquietar al otro y, para que esto suceda, el otro debe reconocer realidades que le sean cercanas, es decir, el horror, para dar miedo, inquietar o incomodar, “necesita emanar de la realidad”¹⁴⁶.

En el siguiente apartado se presenta una revisión crítica del estado del arte de *Distancia de rescate* de Schweblin, “Bajo el agua negra” de Enriquez, y “Chaco” de Colanzi. Se tomaron en cuenta los acercamientos académicos que versaran sobre el horror o cuestiones afines para conocer la manera en que se han analizado las obras, dialogar con estas propuestas e identificar los temas que requieren mayor discusión y análisis.

¹⁴⁵ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

¹⁴⁶ Mariana Enriquez, “El fuego camina conmigo”, en Leonardo Martinelli, *El planeta urbano*, agosto de 2020.

1.3. Aproximaciones a la crítica y el horror

Por lo que se refiere a la producción literaria de las autoras, Mariana Enriquez es la más prolífica, tiene cuatro novelas publicadas, dos libros de cuentos y otros textos de no ficción. El cuento “Bajo el agua negra” está incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016); Samanta Schweblin tiene tres libros de cuentos y dos novelas: *Distancia de rescate* (2014) y *Kentukis* (2018), ambas editadas por Penguin Random House; y Liliana Colanzi ha publicado tres libros de cuentos: *Vacaciones permanentes* (El Cuervo, 2010; Montacerdos, 2014), *La ola* (Montacerdos, 2014), *Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de espuma, 2022) y *Nuestro mundo muerto* (Eterna Cadencia, 2016; Almadía, 2016), aquí se encuentra “Chaco”. Las tres escriben o han escrito columnas en distintos medios y Colanzi publica artículos académicos. Asimismo, suelen dar entrevistas, conferencias y cátedras, mismas que se transmiten por internet, lo cual les permite mayor difusión.

En cuanto a los estudios académicos que se han realizado, algunos abordan a las tres escritoras juntas¹⁴⁷, pero ninguno, hasta este momento, tiene como objeto de estudio o marco teórico el corpus que propongo; las estudian como parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Hay un artículo que vincula a Enriquez con Colanzi para plantear la literatura del descontento realista como categoría operativa¹⁴⁸, y también existe una tesis que asocia a Schweblin con Enriquez¹⁴⁹, en la que se analiza lo abyecto en *Distancia de rescate*.

¹⁴⁷ Francisca Sánchez Martínez, *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana* (tesis de doctorado), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019; Gabriele Bizzarri, “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, en *Brumal. Revista sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1, (2019); Virginia Capote Díaz, “La literatura latinoamericana escrita por mujeres hoy: aproximación a su recepción y notas preliminares a un fenómeno incipiente. El caso de Colombia”, en *Revista de Análisis Cultural*, núm. 17 (2021).

¹⁴⁸ Alejandra Amatto, “Transcultural el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, en *Valenciana*, núm. 26 (2020).

¹⁴⁹ Rossana Reyes Cortés, *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enriquez y Samanta Schweblin* (tesis de licenciatura), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2018.

1.3.1. *Distancia de rescate*, una revisión crítica

La obra de Samanta Schweblin se ha estudiado como perteneciente al género fantástico, neofantástico y gótico; inscribiéndola también dentro de la narrativa de lo inusual y lo raro. Los temas mayormente abordados por la crítica son la maternidad, las problemáticas sociopolíticas del siglo XXI, la enfermedad y la dicotomía entre lo urbano y lo rural, la ecocrítica, lo ominoso, lo abyecto, y, en menor medida, desde el grotesco.

Esta novela corta, concebida por su autora como un cuento que requirió mayor extensión, se publicó en 2014 bajo el sello de Random House y en México fue publicada por Almadía ese mismo año. En la historia participan cuatro personajes principales: Amanda, Nina, David y Carla, quienes se encuentran en un pueblo en el que aparentemente no sucede nada fuera de lo común. A través del diálogo entre David, de nueve años, y Amanda, madre de Nina, se descubre un pasado (la intoxicación de David por beber agua contaminada cuando tenía tres años), y se devela un presente: la muerte de Amanda y la intoxicación-migración¹⁵⁰ de su hija Nina.

Para Amanda, la distancia de rescate es la distancia variable que la separa de su hija y con la que calcula los riesgos y el tiempo que tardaría en salvarla si fuese necesario. La relación madre-hijo en la novela se ha estudiado desde la reflexión del ejercicio materno en una dimensión biopolítica¹⁵¹ y desde la temática de la madre trastornada, sobreprotectora y neurótica¹⁵².

Sin embargo, en armonía con mi investigación, encuentro interesante algunas posturas, como la de Laura Ruiz, quien llama *elemento incógnito* a aquello que en un primer momento es *lo desconocido* que enferma a los niños del

¹⁵⁰ En el pueblo hay una especie de hechicera, conocida por todos como *la mujer de la casa verde*, que hace migraciones de almas, esto es, muda el espíritu de un cuerpo enfermo a otro para que parte de la intoxicación se vaya con él; la mayoría de las veces la enfermedad se supera dividida en dos cuerpos, aunque la mujer siempre advierte que el ser intervenido no volverá a ser el mismo.

¹⁵¹ Alicia Ortega Caicedo, "Escritura de mujeres: daño ambiental, orden materno, cartografías de la violencia", en *Revista Pucara*, núm. 28 (2017), p. 170.

¹⁵² Sabine Schlickers, "La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y 'El último día de las vacaciones' (2008) de Inés Garland", en *Revista Estudios*, núm. 31, vol. II (2015), p. 13; y Rodrigo González, "Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2 (2015).

pueblo, y este mismo elemento incógnito “tiene a una madre al borde de la locura y con la certeza de que la muerte está cerca”¹⁵³; Ruiz, además, se interesa en analizar lo que llama *el monstruo* que deviene cuando las madres deciden salvar el cuerpo de sus hijos a través de la migración. Áurea Sotomayor¹⁵⁴ considera el presagio del mal en la infancia y el papel de la madre para evitarlo como aspectos que infunden horror, y Catalina Forttes¹⁵⁵ señala que el elemento de horror en la novela es la omnipresencia de la industria agrotóxica, en la que el miedo surge de la incapacidad de una madre de proteger a su hijo.

La relación madre-hijo también ha sido considerada un pretexto para profundizar en los vínculos familiares y en cómo, una vez que éstos se rompen, contribuyen a la representación del desmoronamiento del mundo. José Fernando Salva¹⁵⁶ plantea los vínculos familiares rotos y los ámbitos domésticos fracturados como factores vulnerables que se entrecruzan con dinámicas y fenómenos agroindustriales. Para esta investigación, la relación entre madres e hijos será retomada en cuanto al miedo que causa el hijo a la madre, el devenir monstruoso y deforme del hijo, y su relación con el entorno contaminado.

El herbicida tóxico, agente de enfermedad y muerte en la novela, es el elemento que convierte al campo —otro símbolo de la vida y la abundancia— en un lugar amenazante que transforma a niños y adultos y obliga a las madres a buscar a la mujer de la casa verde para salvar la vida de los intoxicados. Respecto a este campo transformado se han realizado diversas lecturas; por ejemplo, Lucía De Leone¹⁵⁷ identifica, no sólo en *Distancia de rescate* sino en varias obras argentinas de la literatura actual, un creciente interés por los motivos rurales.

¹⁵³ Laura Ruiz, *Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin* (tesis de maestría), Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2019.

¹⁵⁴ Áurea María Sotomayor Miletti, “Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad en la obra de Carmen Berengue, Gabriela Cabezón Cámara, Diamela Eltit y Samanta Schweblin”, en *KIPUS. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, núm. 48 (2020).

¹⁵⁵ Catalina Forttes, “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Revell*, vol. 3, núm. 20 (2018).

¹⁵⁶ José Fernando Salva, “*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, núm. 274 (enero-marzo 2021), pp. 289-305.

¹⁵⁷ Lucía De Leone, “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. xx, núm. 40 (julio-diciembre 2016), pp. 181-203.

Según esta autora, en la novela de Schwebelin se plantea *lo rural* como un tema que coincide en los planos políticos, económicos y culturales:

el espacio rural, contaminado por agrotóxicos que envenenan, deforman cuerpos, causan muertes y degradan los vínculos familiares (ante todo, la cercanía o distanciamiento entre madres e hijos) entra en relación con una teoría del modo de narrar. Una teoría del detalle y la relevancia narrativa que produce, entonces, un nuevo relato rural, *agusanado*, contado a dos voces, cruzando por distintas temporalidades, marcado por los ritmos de la intoxicación y la urgencia por encontrar *el punto exacto* o la *distancia de rescate* antes de que llegue la muerte¹⁵⁸.

Este campo polisémico, como lo llama De Leone, se muestra más cercano a la agenda del presente y, al mismo tiempo, dialoga con el pasado¹⁵⁹; es “un escenario posutópico, más claustrofóbico que ensanchado, más circular que horizontal, más irrespirable que refrescante, menos proclive a la producción y previsión de vida que al peligro, la contaminación y la muerte”¹⁶⁰. Por su parte, Gabriele Bizzarri refiere que en la novela se desfamiliariza un espacio que es importante para la identidad argentina:

La provincia, el sur, la pampa inmensa, reconfortante y romántica, poblada de héroes rústicos y salpicada de ganado, inventada por la tradición para encandilar la mística de la autenticidad y la autoctonía, ese mismo espacio que [...] se convierte aquí en una tierra emponzoñada, sembrada sin solución de continuidad con cultivos transgénicos y habitada —insistiendo en el que parecería ser el peculiar ángulo del horror desde donde la autora mira la realidad— por una cosecha de hijos ajenos e impropios¹⁶¹.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 199.

¹⁵⁹ En 2017, esta autora profundiza en el campo envenenado por intereses de los grandes productores y traza vasos comunicantes entre la novela de Schwebelin y las obras de otros autores argentinos, como María Inés Krimer (*La inauguración*, 2011), Selva Almada (*El viento que arrasa*, 2012), Gabriela Massuh (*La omisión*, 2012), Cristian Molina (*Un pequeño mundo enfermo*, 2014; y *Lu Ciana. Plaga xombi sodomita*, 2013), Ivana Romero (*Las hamacas de Firmat*, 2014); y Daniel García Helder (*La vivienda del trabajador*, 2008). No sólo existen vínculos entre Schwebelin y otros autores argentinos con respecto al campo intervenido: *Fruta podrida* (2007) de la chilena Lina Meruane es otra novela anterior a *Distancia* con la que se pueden trazar líneas de convivencia temática, pues ambas exponen la sobreproducción del territorio que enferma e intoxica los cuerpos. Aquí cabe mencionar que no incluyo estas obras en mi investigación porque no se encuentran dentro del marco del horror.

¹⁶⁰ Lucía De Leone, “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schwebelin”, en *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 16 (2017), p. 66.

¹⁶¹ Bizzarri, *op. cit.*, p. 225.

A su vez, para Laura Ruiz¹⁶² el campo es el medio por el cual se violenta al otro; aquí cabe mencionar a Óscar Pérez¹⁶³, quien analiza la novela como una ficción de la ecoenfermedad, la cual presenta las complejidades de un mundo envenenado, cuyas prácticas capitalistas industriales y agrícolas impactan en lo familiar. Entonces, estamos ante un campo manipulado genéticamente para que sea más rentable, pero a costa de la vida; se trata de “un campo intervenido por ‘la ciencia’ que deviene en una naturaleza tóxica y mortífera”¹⁶⁴.

Francisca Sánchez concluye que Schweblin le da un nuevo sentido a los territorios contaminados y atravesados por lógicas globales, mismas que “los colocan en situación de *desfase*, lo que lleva a reescribir sus representaciones tradicionales para dar cuenta de ellos”¹⁶⁵; así, la autora de *Distancia...* retoma el campo que estaba en una enunciación marginal y lo pone en el centro para discutir cómo intervenir en el espacio público desde un territorio no sólo abandonado por el Estado, sino atacado por él mismo.

Ante este contexto, la migración de las almas es la única posibilidad para la supervivencia de los cuerpos; aquí, Schweblin hace uso de un recurso muy utilizado por autores hispanoamericanos: recuerda las tradiciones ancestrales de pueblos que viven lejos de una lógica occidental, sin método científico y sin atención médica especializada¹⁶⁶. Esta migración se ha estudiado como una metempsicosis¹⁶⁷, como hechicería o como ritual que da paso a un hecho sobrenatural. Según De Leone: “el curanderismo, las seudociencias, la cultura *new age*, los rituales y saberes rurales [...] permiten introducir un componente a la narración que filiaría, sutilmente, zonas de esta novela con el fantástico y el terror”¹⁶⁸. Bizzarri propone que la migración compensa “los efectos individuales del morbo —y, de hecho, colectivizándolo— el ritual, de manera siniestramente

¹⁶² Ruiz, *op. cit.*

¹⁶³ Óscar A. Pérez, “Toxic Chemicals in Samanta Schweblin’s *Distancia de rescate (Fever dream)*”, en *Ecozon@*, vol. 10, núm. 2 (2019), pp. 148-161.

¹⁶⁴ Carolina Grenoville, “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, vol. 9, núm. 19 (2020), p. 70.

¹⁶⁵ Sánchez, *op. cit.*, p. 367.

¹⁶⁶ Ruiz, *op. cit.*

¹⁶⁷ Cf. Schlickers, *op. cit.*

¹⁶⁸ De Leone, *op. cit.*, 2017, p. 69.

paradójica, restituye a la vida unas criaturas que son totalmente nuevas”¹⁶⁹; estas criaturas son niños.

Respecto a la figura del niño, Rodrigo González la analiza para observar su función y relevancia en la producción del horror en *Distancia de rescate* y en la película *El orfanato*. Refiere que los infantes horrorizan por su deformidad física y concluye que “materializan temores y fantasías de los adultos, reflejando de este modo sus propias culpas”¹⁷⁰. González mantiene el vínculo entre lo monstruoso y la amenaza del campo y menciona que la malformación de los niños es consecuencia del campo tóxico, por lo que el niño que en un inicio parece amenazante es sólo una víctima.

El personaje de David resulta de suma importancia en la novela. Carolina Grenoville establece que, así como entre Amanda y Nina hay un hilo que representa la distancia de rescate, entre David y Amanda hay un segundo hilo que permite develar el momento de la intoxicación; David es, entonces:

el chico que, a la manera de un maestro, severo y cálido a la vez, procurará que Amanda no pierda el hilo del relato, que no se aleje de lo esencial, que no sucumba ante los peligros de la digresión y de la deriva ni se pierda en accidentes menores¹⁷¹. Desde su posición de testigo, de acuerdo con José Fernando Salva, “David asume una demanda colectiva y afectiva [para él] es importante entender y hacer entender determinados significantes para poder materializar y hacer visible el desastre”¹⁷². Asimismo, subraya su función mediadora de entregar a Amanda la *conciencia* de su muerte, pues es como un puente entre los seres intoxicados.

En cuanto al género al que pertenece la novela, se le ha catalogado como fantástica y gótica, esto en torno a la migración, que es el hecho sobrenatural que irrumpe en un universo que funciona según el mundo real. Por ejemplo, De Leone establece que los elementos no realistas se encuentran en un constante movimiento que va de lo extraño a lo fantástico y de lo fantástico al terror¹⁷³, mientras que Gabriele Bizzarri ubica la obra dentro de un fantástico

¹⁶⁹ Bizzarri, *op. cit.*, p. 226.

¹⁷⁰ González, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷¹ Grenoville, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷² Salva, *op. cit.*, p. 296.

¹⁷³ De Leone, *op. cit.*, 2017, p. 66.

latinoamericano que mezcla la tradición con lo universalmente reconocible: la medicina chamánica con la presencia inquietante de una lata de sopa Campbell's¹⁷⁴, y Catalina Forttes propone que la destrucción agroquímica latente se codifica en la novela a partir de las convenciones del gótico, según los postulados de Eve Kosofsky Sedgwick y Vijay Mishra¹⁷⁵.

Autores como Rodrigo González, Nerea Oreja y Laura Ruiz proponen un análisis de la novela desde el grotesco, pero vinculado con lo siniestro de Sigmund Freud y lo abyecto de Julia Kristeva. Oreja señala que la estética de lo grotesco fantástico en la novela remite a una realidad concreta: "la falacia del orden estable de las cosas, la falacia de la norma y de los marcos que pretenden separar las vidas que valen de aquellas que no"¹⁷⁶. Por su parte, González refiere que hay una "fuente del sentimiento suscitado por el grotesco en el hecho de admitir que en los niños puede haber fuerzas oscuras, pues esto implica acceder [...] a un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno"¹⁷⁷.

1.3.2. "Bajo el agua negra", una discusión genérica

Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enriquez fue publicado en 2016 por Anagrama. El libro está integrado por doce cuentos y entre ellos se encuentra "Bajo el agua negra". En éste, un narrador omnisciente cuenta cómo la fiscal Marina Pinat trata de resolver un crimen en el que están involucrados dos agentes de la policía, quienes empujan a los adolescentes Emanuel y Yamil al Riachuelo. El cuerpo de Yamil aparece cerca del puente, pero el de Emanuel no, por lo que la fiscal lo busca para concluir la investigación.

Este cuento se ha estudiado como fantástico y gótico, pero también desde algunas variantes de este último género, tales como el ecogótico, el gótico de los recursos y el gótico rioplatense. Autoras como Ana Angulo, Sandra Stemberger,

¹⁷⁴ Este autor vincula *Distancia de rescate* con "Bajo el agua negra" de Mariana Enriquez, y encuentra en ambas obras a los niños intoxicados y deformes como punto de comparación.

¹⁷⁵ Cf. Forttes, *op. cit.*

¹⁷⁶ Nerea Oreja Garralda, "Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz", *Orillas. Revista d'Ispanística*, núm. 7 (2018), p. 254.

¹⁷⁷ González, *op. cit.*, p. 90.

Agustina Pastorino, Eleanor Marie Hodgson, Betina Keizman, Allison Mackey e Inti Soledad Bustos consideran que “Bajo el agua negra” es un cuento gótico. Para Pastorino, uno de los elementos clásicos de esta tradición es la figura de la mujer como víctima de la tiranía del hombre, y en este tenor analiza a Marina Pinat¹⁷⁸. Keizman y Hodgson consideran preciso estudiar el cuento como perteneciente al gótico urbano¹⁷⁹, ya que contiene una representación de las ansiedades de la clase media de Buenos Aires, entre otros tropos como la malformación de los cuerpos que hace que los jóvenes se presenten en el cuento como monstruos¹⁸⁰.

Angulo y Stemberger encuentran la manifestación gótica en el regreso de Emanuel a la villa en tanto que “está poseído por una fuerza sobrenatural y desconocida para este mundo”¹⁸¹. Para Inti Soledad Bustos, los motivos góticos están en el margen —en los personajes, el Riachuelo y la villa—, pero también en el miedo¹⁸² a la barbarie como “fuerza disruptiva que empuja una y otra vez hacia las fronteras del mundo aparentemente civilizado”¹⁸³. En estas fronteras o espacios que son propicios para presentar hechos sobrenaturales vive la *civilbarbarie*, categoría propuesta por Elsa Drucaroff y que retoma Inti Soledad Bustos para dar cuenta de cómo se combina lo universal, lo local y el terror sociopolítico y económico derivado de la desigualdad y la violencia institucional¹⁸⁴. Asimismo, Allison Mackey señala que los niños monstruosos, los ríos tóxicos y los

¹⁷⁸ Cf. Agustina Pastorino, *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enriquez* (tesis de licenciatura), Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2018.

¹⁷⁹ Cf. Betina Keizman, “Delirios de descomposición en Samanta Schweblin, Daniela Tarazona y Mariana Enriquez”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50, 2021, pp. 273-285; y Eleanor Marie Hodgson, *Mariana Enriquez y el gótico urbano en Argentina* (tesis), University of Colorado Boulder, 2019.

¹⁸⁰ Hodgson, *op. cit.*

¹⁸¹ Ana Gabriela Angulo y Sandra Pamela Stemberger, “La ciudad monstruo (sa) en cuentos de Mariana Enriquez”, en *Jornaler@s, Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, año 3, núm. 3 (agosto 2017), p. 316.

¹⁸² Carmen Álvarez Lobato apunta que “si hay miedo en los relatos de Enriquez es en la mirada adulta, en el orden, en los personajes de clase media que parten del concepto de la infancia idílica y que son enfrentados a esta niñez deformada y sórdida. Pero creo que, más que miedo, el efecto de estos relatos es uno de perplejidad y de extrañeza por la súbita irrupción de un momento significativo que desestructura la ‘estabilidad’ del mundo conocido”. Carmen Álvarez Lobato, “Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez”, en *Escritos*, vol. 30, núm. 64 (2022), p. 64.

¹⁸³ Inti Soledad Bustos, “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie en ‘Bajo el agua negra’, de Mariana Enriquez”, en *Boletín GEC*, núm. 25 (junio de 2020), p. 34.

¹⁸⁴ *Idem.*

cuerpos mutados permiten visibilizar estas injusticias sociales y criticar los modelos de producción:

El gótico no sólo parece ser un modo pertinente para reflexionar, reiterar y desafiar las ansiedades del Antropoceno, sino que también es apto para descolonizar el Antropoceno al enfocarse específicamente en los *revenants* espectrales de injusticias históricas en las Américas conforme se cruzan con la degradación ambiental antropogénica en curso¹⁸⁵.

Mackey propone analizar el cuento desde dos movimientos críticos derivados del gótico: el *ecogótico* —que “explora las representaciones literarias del pavor o el miedo de la agencia de aquello que está más allá de nuestro control o poderes de dominación”¹⁸⁶— y el *gótico de recursos* que estudia cómo se involucran los modelos de producción históricos y actuales y cómo se representa la violencia socioecológica del extractivismo. Estas dos subcategorías del gótico le permiten concluir que en el cuento “hay realismo social en clave de ficción gótica que se centra en la brutalidad policial y abuso de poder contra jóvenes de comunidades marginadas”¹⁸⁷.

Por otro lado, Mackey refiere que el gótico responde a momentos históricos y geográficos, lo que hace posible un análisis de su relación con la crítica, la literatura y la identidad nacional, y cita a Juan Dabove, quien plantea la existencia de un gótico rioplatense, el cual muestra la ansiedad en torno al fin de lo humano como lo conocemos¹⁸⁸. Inti Soledad Bustos, Ana Angulo y Sandra Stemberger retoman esta relación gótico-identidad-actualidad. La primera autora señala que Mariana Enriquez recurre a los arquetipos del gótico, los actualiza y *argentiniza* para generar discusión sobre situaciones nacionales e incluso que competen al resto de Hispanoamérica¹⁸⁹. Ana Angulo y Sandra Stemberger plantean que en la narrativa de Enriquez hay una actualización del gótico porque los personajes se desenvuelven en una ciudad terrorífica y monstruosa, por lo que “ya no transitan por castillos o abadías sino por los barrios marginales, las callejuelas laberínticas

¹⁸⁵ Allison Mackey, “Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”, en *Revista CS*, núm. 36, (enero-abril 2022), p. 251.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 256.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 262.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 253.

¹⁸⁹ Bustos, *op. cit.*, p. 33.

de las villas miserias y la naturaleza contaminada y pervertida por los desechos tóxicos”¹⁹⁰.

Aquí conviene apuntar que la propia Mariana Enriquez ha manifestado que “Bajo el agua negra” está basado en un hecho real. En septiembre de 2002, Ezequiel Demonty y sus amigos, Julio Ismael Paz y Claudio Maciel, salieron a bailar a un establecimiento del barrio de Constitución; cuando volvían a su casa fueron interceptados por agentes de la policía federal argentina, quienes los golpearon y llevaron al río Matanza-Riachuelo¹⁹¹ para obligarlos a meterse y nadar hasta la orilla, pero Demonty murió ahogado. Una semana después encontraron su cuerpo¹⁹². María Angélica Semilla Durán menciona que el relato también podría referirse a los “desaparecidos de la dictadura de los años setenta arrojados vivos desde aviones de la Marina al Río de la Plata”¹⁹³. Inti Soledad Bustos no deja de lado la crisis que vivió Argentina entre 1976 y 2001 y recuerda que en la década de los noventa un sector de la clase media se sumó a las estadísticas de la pobreza.

En la lógica del mercado actual, la sociedad, pero especialmente la juventud, está perdiendo la dignidad y la seguridad, incluso Semilla Durán habla de que la supervivencia del ser humano ha dejado de ser el valor central; en el cuento, esto se ve reflejado en los personajes de la villa, pero también en Marina, que pertenece a la ciudad. El río muerto convocado por los tambores rituales se vuelca sobre este territorio y reconstituye a la comunidad de un modo abyecto¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Angulo y Stemberger, *op. cit.*, p. 309.

¹⁹¹ A este río se le conoce como Matanza en la mayor parte de su recorrido y Riachuelo luego de cruzar la avenida General Paz. Es el río más contaminado de Latinoamérica y uno de los diez lugares más contaminados del mundo. Su flujo se extiende por 40 km desde su nacimiento en la Provincia de Buenos Aires hasta su desembocadura en el barrio de La Boca, uno de los más pobres de Buenos Aires. Su contaminación afecta a sus habitantes desde hace un siglo, ya que recibe desechos industriales de fábricas de curtiembres y se registran niveles altos de enfermedades diarreicas, patologías respiratorias y cáncer. Los más afectados son los niños, pues presentan cinco veces más plomo en sangre que lo aceptable, lo que retrasa su crecimiento, tienen comportamientos agresivos y problemas en la piel. Cf. Ariadna Arias, “El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos”, en *La Voz de Galicia*, Galicia, 27 de diciembre de 2019.

¹⁹² Cf. Diego Moneta, “A los 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”, en *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo Militante*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2021.

¹⁹³ Cf. María Angélica Semilla Durán, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, en *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, núm. 20 (diciembre de 2018), p. 263.

¹⁹⁴ *Idem*.

Hodgson apunta cómo la globalización ha permitido que la clase media construya una visión violenta de la juventud, cuando estos “chicos a menudo son víctimas de la globalización y el fracaso de la economía para incluir a toda la gente [...] Son simplemente chicos sin opciones”¹⁹⁵.

Asimismo, Gabriele Bizzarri menciona que la Villa Moreno representa “la última reserva india del que una vez fue el glorioso sincretismo latinoamericano [...] desesperadamente recolocado en la zona muerta de la metrópolis”¹⁹⁶, en donde participan ahora criaturas poshumanas que provienen de las exhalaciones del Riachuelo con características que podrían ser un guiño al parecido físico con los pueblos originarios (nariz ancha como de felino y ojos muy separados). El Riachuelo, para Betina Keizman, es como una zona de sacrificio en tanto que existe una política de vidas sacrificables, mientras que Semilla Durán señala que

es la imagen de un drama social de abandono, no sólo de la naturaleza sino también de las poblaciones. En este caso se trata del río que bordea una villa miseria en la que viven sectores marginales y en el fondo del cual yacen los adolescentes abatidos por la policía¹⁹⁷.

En menor medida se ha mencionado que “Bajo el agua negra” es un cuento fantástico porque presenta un hecho sobrenatural, María Semilla Durán es una de las autoras que lo concibe de este modo; sin embargo, Israel Yelovich propone que el cuento plantea un discurso híbrido en el que es posible encontrar denuncia social mediante el terror como tradicional manifestación de lo sórdido y lo siniestro. Para este autor, en la narrativa de Enriquez operan algunos tópicos del terror como

emociones intensas relacionadas al pánico, la fobia, la ansiedad, el espanto; componentes sobrenaturales; apariciones espectrales; inverosimilitud; narrativas que comprenden lo sórdido o macabro como piezas fundamentales, entre otros, con aspectos de denuncia social y política (a saber, cuestiones referidas a los estudios de género; inequidades económicas y culturales; historia reciente latinoamericana; por nombrar algunos ejemplos)¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Hodgson, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁶ Bizzarri, *op. cit.*, p. 220.

¹⁹⁷ Semilla Durán, *op. cit.*, p. 270.

¹⁹⁸ Israel Yelovich, “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: ecocrítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez”, en *Tenso Diagonal*, núm. 10 (julio-diciembre 2020), p. 145.

De manera específica, en “Bajo el agua negra” existe lo que él llama un terror social¹⁹⁹ que vincula algunos de los lugares comunes del género mencionados en la cita anterior con aspectos de la dimensión social, como la explotación de los recursos naturales, la depredación de los entornos ambientales y la mutación de los cuerpos como consecuencia, pero también como revolución²⁰⁰.

Por su parte, Carmen Álvarez Lobato, al igual que Inti Soledad Bustos, Ana Angulo y Sandra Stemberger, destaca la actualización consciente que Mariana Enriquez hace al género de horror al incluir su perspectiva argentina, pero también refiere que la autora concibe este género como un marco, “ya que propone también ser leída desde una perspectiva más amplia que para ella estaría representada por lo extraño o lo *weird*”²⁰¹. Para Álvarez Lobato, los temas tratados trascienden las convenciones del terror o lo fantástico; la actualización del género que realiza Enriquez “implica una transgresión a éste, un acercamiento a la crítica social y política en que los elementos sobrenaturales de sus relatos resultan secundarios o son inexistentes”²⁰².

Emanuel emerge del agua negra luego de meses desaparecido, a este personaje se le ha abordado como *revenant*, cadáver no muerto, monstruo gótico, muerto mutado y como una especie de dios. Para Betina Keizman es un muerto mutado que irrumpe en la villa “con fuerza apocalíptica”²⁰³ y María Semilla Durán lo concibe como un *revenant*, un muerto que despertó de su sueño en el fondo del río y que decidió volver a la villa para

[arrastrar] consigo un halo tóxico que paraliza a la comunidad y la suma en una suerte de muerte simbólica. Pero en realidad el aliento letal que acompaña al *revenant* no es sino la culminación de un proceso de contaminación previo que ha condenado a sus habitantes a la enfermedad y la deformación²⁰⁴.

¹⁹⁹ Considerado por este autor como la categoría que expone a la otredad y a la mutación como un elemento inherente a nuestras sociedades, “alejado de la perspectiva fantástica que tradicionalmente se le otorga al mutante como aspecto extrínseco y de residencia exclusiva dentro del mundo literario y el universo ficcional”. Yelovich, *op. cit.*, p. 145.

²⁰⁰ Cf. Yelovich, *op. cit.*, p. 114.

²⁰¹ Álvarez Lobato, *op. cit.*, p. 61.

²⁰² *Ibid.*, p. 62.

²⁰³ Keizman, *op. cit.*, p. 281.

²⁰⁴ Semilla Durán, *op. cit.*, p. 271.

Este *revenant* alegoriza el “regreso vital del dolor que es acicate para la resistencia. El círculo no se cierra, se potencia”²⁰⁵ para reflexionar sobre el legado histórico, porque Emanuel, la adolescente embarazada que lleva el mensaje, el niño que guía a la fiscal a la iglesia son, para Semilla Durán, “personajes reales afectados por una extrema vulnerabilidad, [...] vidas que no importan”²⁰⁶.

En el cuento, el sacerdote le dice a Marina: “¿Sabes qué quiere decir ‘Emanuel’? Quiere decir ‘Dios está con nosotros’. De qué Dios estamos hablando es el problema”²⁰⁷. Gabriele Bizzarri e Inti Soledad Bustos retoman esta calidad de dios en Emanuel. Para Soledad Bustos es un dios de muerte encarnado en el pobre, en el marginado, cuyo poder resignifica la frontera entre civilización y barbarie; mientras que Bizzarri lo considera un dios genéticamente modificado, “la versión alucinada de un Cristo Redentor cuya imagen no sólo se desenfoca, como es tradicional, entre los referentes encontrados del pastiche pagano, sino que también se tuerce, sin ninguna ironía, hacia lo *trash*”²⁰⁸; Emanuel, entonces, regresa “para anunciarnos el reino de lo indistinto uniforme” producto de la globalización.

Allison Mackey piensa a Emanuel como un cadáver no-muerto que reconfigura “Call of the Cthulhu”, cuento de H. P. Lovecraft, pero con la diferencia de que, en “Bajo el agua negra”, Emanuel no se queda en el plano cósmico sobrenatural, sino que refleja las “ansiedades culturales sobre las relaciones con el mundo de la naturaleza, propias de las primeras décadas del siglo XXI”²⁰⁹ y propone que si hay una vida no humana debajo del agua, ésta estaría vinculada con las vidas de los animales que han sido —como los jóvenes—desechados al río. En este orden de ideas, Hodgson también ve a Emanuel como un monstruo primordial que viene del agua, que no se puede definir, pero que crea un gran miedo porque representa *al otro*, al que amenaza la vida humana. Finalmente, para Álvarez Lobato, Emanuel es un chico que vuelve de la muerte para reclamar

²⁰⁵ Semilla Durán, *op. cit.*, p. 277.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 271.

²⁰⁷ Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, México, Anagrama, 2021, p. 171.

²⁰⁸ Bizzarri, *op. cit.*, p. 221.

²⁰⁹ Mackey, *op. cit.*, p. 266.

“un lugar en el mundo, en la historia, no en el mundo fantástico de lo sobrenatural”²¹⁰. En este cuento se propone pensar la realidad desde la desigualdad histórica, por lo que, además de estudiar su diálogo con el género, es necesario un análisis profundo del contexto argentino, no sólo desde la violencia y las consecuencias de la dictadura, sino también desde las condiciones sociales en que viven los ciudadanos considerados como marginales.

1.3.3. “Chaco”, el sujeto nacional boliviano en construcción

Durante su tradición, la literatura boliviana se ha caracterizado por tratar de construir un sujeto nacional; según Pablo Virguetti Villarroel, el indígena excluido de la vida nacional y la dicotomía entre campo y ciudad “influyen en la sensación de tener una identidad que todavía se tiene que inventar”²¹¹. En este problema irresuelto de la identidad boliviana fragmentada, la figura del marginal cobra relevancia porque “aparece como una búsqueda de identidad que es al mismo tiempo un rechazo y supone una estrategia de escape”²¹².

En un intento de situar el cuento “Chaco” de Liliana Colanzi dentro de una línea temporal extraliteraria, Emanuela Jossa infiere, tomando en cuenta el hallazgo del petróleo, la edad del abuelo y la violencia en contra de los indígenas, que se trata de una etapa de la historia anterior al gobierno de Evo Morales²¹³. En la narración, el indígena es víctima de la violencia, mientras que su asesino, el protagonista de la historia, es, en palabras de Virguetti, un sujeto en crisis que envidia al indígena que, aun marginado por la sociedad, vive sin angustia existencial y está condenado “a la misma soledad e incomprensión que los personajes de clase media con los cuales se relaciona”²¹⁴.

De las tres obras que comprenden el corpus de mi investigación, “Chaco” es la que tiene menos acercamiento teórico desde el horror; la crítica lo ha

²¹⁰ Álvarez Lobato, *op. cit.*, p. 74.

²¹¹ Pablo Virguetti Villarroel, “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual”, en Lise Segas y Félix Terrones (coords.), *La nueva novela latinoamericana sin límites. América sin nombre*, núm. 24 (2019), p. 75.

²¹² *Idem.*

²¹³ Emanuela Jossa, “Rareza y postración. Análisis de ‘Chaco’ y ‘La Ola’ de Liliana Colanzi”, en *Orillas. Revista d’Ispanística*, núm. 9 (2020), pp. 5 y 14.

²¹⁴ Virguetti, *op. cit.*, p. 80.

considerado un cuento fantástico y lo ha enmarcado, incluso, dentro de la categoría de *lo raro*; esto porque tiene un hecho sobrenatural: el alma de un indígena migra al cuerpo de su asesino.

Este cuento que, además, tiene una lectura muy simbólica, forma parte de *Nuestro mundo muerto*; acerca de este libro, Gabriela Jáuregui subraya que se trata de una obra “potente, gracias a una precisión casi aterradora en el lenguaje, [Colanzi] logra un efecto literario de extrañamiento”²¹⁵; por su parte, también sobre *Nuestro mundo muerto*, Ilaria Stefani destaca que la presencia de personajes indígenas remite a la violencia de la colonización y que se manifiesta “como un residuo espectralizado —y resistente— de la identidad local, obligada a enfrentarse con las dinámicas homogeneizadoras de la globalización y el capitalismo tardío”²¹⁶.

En la literatura de Colanzi, sostiene Emanuela Jossa, “hay una oscilación entre la representación de una epifanía más o menos liberadora y la falta absoluta de vías de escape”²¹⁷, así como un extrañamiento por la irrupción de *lo raro* en la percepción de la realidad. Para Anabel Gutiérrez León, esta irrupción en lo cotidiano representa una convergencia entre lo mítico y lo histórico, lo moderno y lo atávico²¹⁸.

En “Chaco”, el narrador es un joven de aproximadamente dieciocho años que asesina a un indígena 'weenhayek/wichí²¹⁹; luego de este acontecimiento, el alma del indígena migra al cuerpo de su asesino, convirtiéndolo en un ser *bianímico* (con dos almas). La personalidad del joven narrador se diluye en un ser

²¹⁵ Gabriela Jáuregui, “Abrazar la oscuridad”, en *Tierra Adentro* (publicación digital), 2016.

²¹⁶ Ilaria Stefani, “‘Solo los indios creen en esas cosas’: significación del sujeto indígena en ‘Soroche’ de Mónica Ojeda y ‘Chaco’ de Liliana Colanzi”, en *Orillas. Revista d’Ispanística*, núm. 11 (2022), p. 63.

²¹⁷ Jossa, *op. cit.*, p. 5.

²¹⁸ Anabel Gutiérrez León, “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, en Agustín Prado Alvarado (coord.), *El cuento hispanoamericano del siglo XXI. América sin nombre*, núm. 22, 2017, p. 58.

²¹⁹ Los 'weenhayek/wichí representan un pueblo indígena, cuyo idioma ('weenhayek lhààmet) pertenece a la familia lingüística matak-mak'a. Viven en el Chaco Boreal, a ambos lados de la frontera nacional entre Bolivia y Argentina. Se les llama maticos y son cazadores y recolectores amerindios. Cf. Jan-Ake Alvarsson, *Etnografía 'Weenhayek. Campearse y pescar: la organización socio-económica y política*, tomo 1, Uppsala, Universidad de Uppsala, 2012.

colectivo que “no encaja en los parámetros del individualismo que rige las relaciones e ideología de la modernidad capitalista contemporánea”²²⁰.

La trama transcurre en un espacio hostil y de pobreza donde “la violencia comienza a imprimirse a pocas palabras de iniciado el texto²²¹”, a cargo de las sentencias del abuelo del protagonista. Jáuregui señala que, en “Chaco”:

las culpas, taras y maldiciones familiares se entremezclan con los fantasmas del colonialismo [...] lo que podría parecer familiar o seguro se torna maldición: las palabras de los antiguos, las tradiciones que tienen peso, pero no como algo mágico que nos puede rescatar; sino como el peso de la violencia de un mundo colonizado, donde las heridas permanecen abiertas a través del tiempo²²².

La violencia, entonces, es un motivo que se repite a lo largo del cuento, de acuerdo con Magdalena González Almada, ésta se presenta en un “*in crescendo* que la expone como el eje de las conductas que lleva adelante el narrador”²²³. La figura del indígena, de acuerdo con González Almada, representa lo simbólico y lo ancestral en vínculo con lo moderno: “el espíritu del matabo que habita al narrador se mimetiza con los impulsos violentos del muchacho en una espiral que integra dos subjetividades atravesadas por la violencia y por la marginalidad social”²²⁴.

Ilaria Stefani considera la aparición del indígena como una irrupción de lo raro, comprendiendo *lo raro* desde las reflexiones de Mark Fisher. Al borrarse las fronteras del sujeto:

la personalidad del chico y la del indígena entran en diálogo, las dos voces narrativas se entrecruzan, el narrador empieza a hablar por rimas y en primera persona del plural. El del indígena es canto macabro y enigmático, que evoca imágenes indescifrables o ecos de un pasado que recrea de forma fantasmal²²⁵.

Esta misma autora señala que el indígena está presente en el cuento para causar confusión, desestabilizar la realidad y “contradecir los intentos de homologación cultural (cuando no de aniquilación) de los discursos institucionales”²²⁶. Aunado a

²²⁰ Gutiérrez León, *op. cit.*, p. 58.

²²¹ Magdalena González Almada, “Escrituras migrantes: desplazamientos identitarios y territoriales en textos de Magela Baduoin, Fabiola Morales y Liliana Colanzi”, en *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 10 (2018), p. 39.

²²² Jáuregui, *op. cit.*

²²³ *Ibid.*, p. 39.

²²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²²⁵ Stefani, *op. cit.*, p. 67.

²²⁶ *Ibid.*, p. 70.

la presencia espectral del indígena, en el escenario desolado del cuento se percibe la explotación de los bienes naturales y “el sometimiento de todos los organismos vivientes, considerados seres interconectados [...] Según los matacos, el alma de los muertos se vuelve zorro, luego yagua, árbol y finalmente piedra”²²⁷.

En la crítica académica, Emanuela Jossa hace una alusión al género de horror, pues considera que el hecho de que el protagonista entregue la lengua a un supuesto salvador se puede leer como un “tropo de las películas y las novelas de terror, es decir, el paso de la maldición de un cuerpo a otro, para que la inquietud continúe”²²⁸. Por otro lado, la irrupción del pulpo en el relato se ha leído como una alusión a Cthulhu de Lovecraft; este pulpo, apunta Jossa, escondido en el fondo del agua, “podría remitir a un peligro oculto, al miedo al abismo”²²⁹; su presencia también puede ser una manifestación de un paisaje natural transformado.

Liliana Colanzi ha manifestado que para escribir este cuento se documentó acerca de la naturaleza y del ecosistema del Chaco, sin embargo, en algún momento sintió que

no quería tener esta relación mimética con este paisaje, que, para habitarlo de una manera en la que yo me sintiera satisfecha, tenía que también distorsionarlo un poco y es así como introduce la presencia del pulpo que no es un animal que vayamos a encontrar en Bolivia, pero era mi manera de habitar el chaco y de hacerlo mío²³⁰.

Asimismo, la autora revela que tuvo la intención de trabajar con la inversión de esta idea de miedo que los indígenas causan en el resto de la población, cuando, para los indígenas, el otro es el verdadero monstruo: “se vuelve interesante ver cómo [...] para el otro nosotros somos el monstruo, lo horroroso y lo terrible”²³¹. Cuando el protagonista empieza a escuchar la voz del indígena en su cabeza es una forma de “colonización a la inversa. La voz de ese fantasma está hablando de ese pueblo que ha sido echado de su lugar de origen. Hay un espacio de resistencia pequeño que me interesaba explorar porque ahí se cifra algo”²³².

²²⁷ Jossa, *op. cit.*, p. 13.

²²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²²⁹ *Ibid.*, p. 18.

²³⁰ Colanzi, “Charla Liliana Colanzi”...

²³¹ Liliana Colanzi, “Conversatorio con Liliana Colanzi”, en Feria Internacional del Libro de la Ciudad de Nueva York (video disponible en redes), 3 de octubre de 2021.

²³² Colanzi, “Entrevista a la escritora boliviana Liliana Colanzi...”

La condición del protagonista es la de un ser marginado, ya sea por su familia, por sus compañeros de clase y por la sociedad; destaca Colanzi que lo tildan de homosexual y mentiroso, pero, a pesar de que su posición es al margen, de que es sujeto de discriminación, no se alinea a la causa indígena, al contrario, asesina a uno y luego sostiene una relación, primero antagónica y luego de fusión con la voz de su víctima²³³.

Lo anterior pone sobre la mesa cómo los mestizos, en este caso los mestizos bolivianos, a pesar de su origen, eligen muchas veces identificarse con la cultura occidental, y rechazan esa parte de su identidad, por ello, en la literatura boliviana todavía se analiza esta construcción de sujeto nacional y se deja un poco de lado cómo se está explorando el tema mediante géneros no miméticos, pues, aunque hay acercamientos críticos al respecto, me parece que aún no son tan profundos.

²³³ Liliana Colanzi, "Entrevista a Liliana Colanzi", en Diana Félix Seras, *Las Críticas. Crítica Literaria Hecha por Mujeres* (publicación digital), agosto de 2022.

CAPÍTULO 2. ESTRUCTURA NARRATIVA Y MODELO PRESCRIPTIVO DEL HORROR EN *DISTANCIA DE RESCATE*, “BAJO EL AGUA NEGRA” Y “CHACO”

2.1. El modelo prescriptivo del horror en *Distancia de rescate*

En este apartado analizo cómo se narra el horror en la novela de Samanta Schweblin, de acuerdo con los cuatro estadios de John Clute (Atisbos, Espesamiento, Trance y Después). Para abordar los atisbos, que en el texto se manifiestan como presagios, augurios, indicios y presentimientos, primero explico la estrategia narrativa y luego identifico su función, ya que, en conjunto, buscan sembrar el elemento incógnito, es decir, aquello que es intangible y ambivalente, porque no se puede ver y tiene una explicación desde la razón y desde el ámbito sobrenatural.

Una vez planteado el primer estadio, analizo el Espesamiento, donde se encuentran varios motivos y articuladores del horror, tales como el intento de rescate, la petrificación, el cruce de umbrales, el huevo de serpiente y la sensación dañina. Presento, en orden de aparición, las escenas espesantes que son acumulativas y que preparan a los personajes para el Trance; analizo el espacio como territorio infecto y el motivo de las casas *haunted*, y abordo a David como un monstruo conjurado, intersticial, incompleto y contradictorio.

Por último, en el análisis de los dos últimos estadios: el Trance y el Después, profundizo en la razón, concretamente en los momentos en que se ve trastocada y cuando despierta de su letargo.

2.1.1. Atisbos: el horror a punto de ser

Los atisbos son el primer estadio del modelo cuatripartito que propone John Clute y, como lo anticipé en el primer capítulo de esta tesis, los atisbos son el principio del final, pues quien atisba, ya sea personaje o narrador, no sólo observa, sino que intuye “el horror que está por llegar”¹. A mi parecer, los atisbos son el estadio más

¹ John Clute, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Barcelona, Ediciones Gigamesh, 2015, p.14.

exigente en tanto que tienen un carácter ambivalente: su función es alertar y sembrar la duda, pero también confundir y despistar, por ello, en la novela de Schweblin, se presentan como intuiciones, indicios, presentimientos y predicciones.

2.1.1.1. ¿Quién y desde dónde atisba?: estrategia narrativa

La naturaleza de los atisbos se complejiza al depender de voces y perspectivas distintas, ya que no es lo mismo atisbar el horror desde la omnisciencia (como se verá en el cuento “Bajo el agua negra”) que atisbar desde una conciencia protagonista poco fiable o doble (como en *Distancia de rescate* y “Chaco”). A continuación, analizaré este primer estadio en la novela de Schweblin.

Comienzo con la mención del estado del arte en torno a la estrategia narrativa de *Distancia de rescate*, pues señala que estamos ante una novela estructurada por un diálogo de largo aliento entre dos personajes (Amanda y David). Para Carolina Grenoville, este diálogo es como un hilo que permite develar el momento en que ocurre la intoxicación, por lo que le da *casi* el mismo peso de la narración a ambos personajes, y digo *casi* porque a David le da la calidad de maestro que no permite que Amanda se aleje “de lo esencial, que no sucumba ante los peligros de la digresión [...] ni se pierda en accidentes menores”². Por su parte, José Fernando Salva estudia a David como testigo, porque éste asume “una demanda colectiva y afectiva [y trata de] hacer entender determinados significantes para poder materializar y hacer visible el desastre”³.

Es innegable la estructura dialógica que permea en la novela, Amanda es el personaje que brinda más información para entender la historia y David —con sus cuestionamientos, negaciones y afirmaciones— decide qué se cuenta; Amanda mantiene la palabra por más tiempo y reproduce la ajena mediante el estilo indirecto⁴, mientras que el discurso de David migra; es decir —por su condición de

² Carolina Grenoville, “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, núm. 19 (2020), p. 71.

³ José Fernando Salva, “*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, núm. 274, (enero-marzo 2021), p. 296.

⁴ El estilo indirecto es utilizado por el narrador para reproducir la palabra, el pensamiento y el sentimiento ajenos, por lo que este estilo representa una mayor proximidad e intimidad con el

sujeto intervenido mediante un ritual mágico, que estuvo cerca de la muerte y conserva su entidad humana— tiene una voz instalada en el paradigma de realidad, pero esta voz también es capaz de transgredir el tiempo y el espacio, además, cabe hacer notar que su discurso se asemeja al de un adulto, lo que le da un carácter perturbador si consideramos que pertenece a un niño de nueve años.

Se puede encontrar un ejemplo de su transgresión espaciotemporal casi al final de la historia —cuando Amanda recuerda la visita a las caballerizas de Omar, (luego del percance con los bidones)—, David toma la palabra y aporta más información de la que tiene acostumbrado al lector, es decir, más que cuestionar y dirigir la narración de Amanda, se hace cargo de contar lo que sucede cuando Amanda está recostada sobre el pasto y no sabe lo que hacen Carla y Nina:

Tardan en regresar al coche. Carla las lleva de la mano, una a cada lado. Vos o Nina se detienen cada tanto, y entonces el grupo espera. Después, en el camino, el ripio mantiene a Carla agarrada al volante en silencio. Ninguna de las tres dice nada cuando pasan por la puerta de la casa que dejaste esa mañana y los perros del señor Geser cruzan a toda velocidad por debajo de las ligustrinas para correr y ladrar al coche. Están furiosos, pero ni vos ni Carla parecen notarlos. El sol ya está completamente arriba y el calor se siente también desde el piso. Pero nada importante sucede, ni nada importante va a suceder a partir de ahora. Y empiezo a creer que ya no vas a entenderlo, que seguir avanzando no tiene sentido (p. 98)⁵.

Así, se puede considerar a David como un narrador que, por momentos, funciona como omnisciente, ya que además sabe lo que piensa su madre: “Carla cree que todo es culpa suya, que cambiándome esa tarde de un cuerpo a otro cuerpo ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible, que lo ha ido arruinando todo” (p. 111). Esta omnisciencia en David también se justifica por su carácter de entidad sobrenatural: migrada.

Amanda y David ven, recuerdan, describen y juzgan; sus discursos están tan entrelazados que no puede existir uno sin el otro. Sin embargo, el discurso de Amanda está atravesado por la fiebre y otros malestares físicos, aunado a que está

personaje, “como si el narrador se interrumpiese para cederle la palabra”, sin embargo, aunque se esfuerce por diferenciar las distintas voces de los personajes, el narrador siempre estará en el primer plano de la audición y de la conciencia. Óscar Tacca, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Buenos Aires, Kapelusz, 1986, p. 63.

⁵ Las citas de la novela que a partir de este momento se encuentren en el cuerpo del texto corresponden a la siguiente edición: Samanta Schweblin, *Distancia de rescate*, Ciudad de México, Almadía, 2019, y se anotará la página entre paréntesis.

medicada e internada en una sala de emergencias, desde la cual se desarrolla el presente de la narración. Hasta aquí se puede advertir que ambos personajes son poco fiables y, por lo tanto, también lo son las voces que Amanda introduce al recordar los acontecimientos que la llevaron hasta este presente⁶; asimismo, cuando Amanda le presta la palabra a Carla, ésta introduce las voces de David, de Omar y de la mujer de la casa verde. Con este recurso de alteración de la identidad se plantea una yuxtaposición de voces que conflictúa aún más el paradigma de realidad.

2.1.1.2. Atisbos como presagios y augurios

La explicación sobre quiénes narran y desde dónde es importante para dar cuenta de los atisbos en la novela. Entre otras consideraciones, los atisbos, de acuerdo con Clute, son como *ganchos* que permiten que lo oculto se manifieste en el ámbito de lo familiar, con la peculiaridad de que aquello familiar será *lo falso*, y lo que no parecía familiar será, en cierto modo, *lo verdadero* (la atrocidad de la cosa en sí: el horror).

De ahí que la voz más inquietante sea la del niño y que sus atisbos funcionen como indicios que pretenden descubrir la existencia de un mal colectivo: la intoxicación con herbicida de las personas del pueblo —principalmente de niños— y de animales⁷. Un ejemplo de este tipo de atisbo es cuando David le pregunta a Amanda: *¿De verdad este sitio [el campo] te parece un lugar mejor?* (p. 68).

David, al guiar el discurso de Amanda y decidir lo que debe y lo que no debe recordar, siembra pistas ambiguas que afirman o niegan el hecho sobrenatural: *“Esas son historias de mi madre. Ni vos ni yo tenemos tiempo para eso”* (p. 43); *“Estás confundida, y eso no es bueno para la historia. Soy un chico normal”* (p. 34). Nótese que David no se inclina particularmente por una opción o por otra y eso

⁶ Amanda introduce las voces de Carla, Nina, la enfermera, la madre de Abigail, Omar, así como las voces de su marido y de su madre.

⁷ Extraliterariamente se sabe que se trata del glifosato, utilizado para cultivar soja transgénica. En el apartado “Nota de la autora”, Samanta Schweblin explica su intención de “implantar una alarma en el lector sobre el problema de las fumigaciones en los campos argentinos”. *Ibid.*, p. 131. Asimismo, en distintas entrevistas la autora ha mencionado expresamente su preocupación por el uso del glifosato y sus consecuencias.

ayuda a espesar⁸ la trama, ya que el niño víctima (lo verdadero) se esconde tras la máscara de un niño migrado (lo oculto), que es una especie de fantasma o de monstruo. Se parte, entonces, de lo sobrenatural para llegar a lo natural, donde el verdadero horror habita; este momento en que se descubre que “el bien se vuelve mal”, para Clute, es el Trance, tercer estadio que revisaré más adelante.

En la novela, los atisbos giran en torno a *lo importante*, pero no hay que perder de vista que lo que es importante para unos no lo es para otros, de ahí que existan tantos personajes como perspectivas y maneras de atisbar. Aunque se juegue con la subjetividad, es incuestionable que hay un mal colectivo que intoxica a todo un pueblo y que de este mal colectivo se derivan los males familiares e individuales, por lo que es ineludible comprender que Amanda y su hija Nina se intoxicaron de aquello que, desde hace diez años⁹, ha enfermado al pueblo.

En cuanto a lo que es importante para cada personaje, tenemos que David tiene la función de hacer entender a Amanda, y al lector, que era imposible escapar del veneno, pues incluso si no hubieran estado en contacto con los bidones, desde el primer día que Amanda y Nina llegaron al pueblo tomaron agua contaminada, y en esta escena se puede encontrar un atisbo en forma de indicio y predicción; Amanda narra:

cuando vi a tu madre por primera vez [venía] de su casa con dos baldes de plástico vacíos, y me preguntó si yo también había sentido el olor en el agua. Dudé, porque HABÍAMOS TOMADO UN POCO APENAS LLEGAMOS, sí, pero todo era nuevo y si olía distinto era imposible para nosotros saber si esto era o no un problema. Carla asintió preocupada [...] Quería dejarme uno de los baldes. Dijo que era mejor no usar el agua ese día. Insistió tanto que terminé aceptando (p. 100. Las versalitas son mías)¹⁰.

Otro atisbo que sugiere que ya estaban intoxicadas desde el primer día que bebieron el agua de la región es cuando Nina da vueltas al jardín mientras come; cuando Amanda narra esto, David enfatiza que es un hecho importante y que podría relacionarse con la intoxicación:

⁸ El Espesamiento es el segundo estadio que propone Clute y se abordará en su momento.

⁹ David menciona que su madre se dice a sí misma que “*yo estoy detrás de todas estas cosas. Que lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*” (p. 112).

¹⁰ A lo largo del texto resaltaré las frases con versalitas, porque en el texto original los diálogos de David están en cursivas.

Nina me pregunta si la mujer ya se fue, si estoy segura, y cuando le digo que sí deja el banco, sale corriendo de la casa por la puerta que da al jardín y da toda la vuelta gritando y riéndose, hasta volver a entrar. Le toma menos de un minuto. La llamo y se sienta frente a su plato, come un poco y sale a dar otra vuelta alrededor de la casa.

¿Por qué hace eso?

ES UNA COSTUMBRE QUE LE AGARRÓ DESDE QUE LLEGAMOS, da unas dos o tres vueltas en cada almuerzo.

ESTO ES IMPORTANTE, PODRÍA TENER QUE VER CON LOS GUSANOS.

Cuando Nina pasa por detrás del ventanal aplasta la cara contra el vidrio y cruzamos sonrisas. ME GUSTAN SUS BROTES DE ENERGÍA, PERO ESTA VEZ SUS VUELTAS ME INQUIETAN (p. 37).

También David quiere que Amanda comprenda que, en este presente de la narración, ya no puede hacer nada por Nina, porque su hija ya fue atendida por la mujer de la casa verde y su alma migró al cuerpo de David, por ello hay un atisbo cuando confunde las manos de su hija sucias de barro con las de David; aunque el guiño de que Nina es parte de David es más evidente cuando, al final, éste y el marido de Amanda se encuentran en el coche. Amanda narra:

Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. La cabeza apenas pasa el respaldo. Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, VEO EN TUS OJOS ESOS OTROS OJOS. EL CINTURÓN PUESTO, LAS PIERNAS CRUZADAS SOBRE EL ASIENTO. UNA MANO ESTIRADA APENAS HACIA EL TOPO DE NINA, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentaran retenerlo (p. 125).

Esta cita también pertenece al último estadio, el del Después, el cual, entre otras cosas, se entrevé, “como si fuera un eco surrealista de los Atisbos que en su momento anunciaron el final”¹¹. El planteamiento de que una parte de Nina está en David es un atisbo recurrente que actúa como indicio y predicción; aparece desde el principio de la narración, cuando Amanda da cuenta de la cercanía que tiene su hija con su topo de peluche y de la manera en que se sienta cuando sube al auto: “Nina está sentada atrás [...] Tiene puesto su cinturón, las piernas cruzadas como indio sobre el asiento, como siempre, y abraza a su topo” (p. 60). Por otro lado, se encuentra el juego que tienen madre e hija de hablar en plural, éste es otro atisbo de que una parte de Nina migra al cuerpo de David, y lo vemos en la pesadilla que

¹¹ Clute, *op. cit.*, p. 28. El estadio del después se analizará en el apartado 2.1.3.

tiene Amanda, donde escucha a su hija afirmar: “—No soy Nina [...] Soy David” (pp. 54-55), afirmación que la hace experimentar un breve trance.

Amanda, David y Nina están compenetrados, no sólo porque una parte de Nina está en David, sino porque también se infiere que una parte de David está en Amanda, de ahí la posibilidad de que la narración parta de una misma entidad narradora estructurada por dos conciencias. Lo anterior se atisba cuando Amanda busca a Nina dentro de la casa y apoya la frente en el mosquitero, David le pregunta: “¿*Qué más pasa en ese MISMÍSIMO momento?*” (p. 35. Las versalitas son mías), a lo que ella responde:

Cambio el peso de mi cuerpo de una pierna a la otra.

¿Por qué?

Porque me alivia, porque últimamente siento que mantenerme en pie implica un gran esfuerzo. Se lo dije una vez a mi marido, y él dijo que quizá estaba un poco deprimida, ESO FUE ANTES DE QUE NINA NACIERA. Ahora el sentimiento es el mismo, pero ya no es lo más importante. Solo estoy un poco cansada, eso me digo, y a veces me asusta pensar que los problemas de todos los días puedan ser para mí un poco más terribles que para el resto de la gente (p. 35).

Amanda siente que en ella hay algo que la hace diferente a los demás y, en el presente de la narración, Nina nació hace tres años; hace seis, la hechicera migró a un cuerpo sano el alma de David. Carla cuenta que cuando recurrió a esta mujer, ella le dijo:

no hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay un cuerpo sin espíritu. La migración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro (p. 17).

Ello explicaría que la voz de David parezca más la de un adulto que la de un niño de nueve años. Además, Amanda menciona en una ocasión: “Nina y yo podríamos tener la misma madre” (p. 95).

La función de Amanda, lo que es importante para ella, es descubrir, por fin, dónde está Nina, pero también develar lo que ocurre en el pueblo: desde el daño que causa el herbicida hasta el ritual con el que los pobladores enfrentan la enfermedad a falta (y a pesar) de la deficiente atención médica que reciben.

Algunos atisbos que surgen de la voz de Amanda confunden o despistan al lector sobre el destino de Nina (su inevitable migración), por ejemplo, cuando se dice a sí misma: “esta historia no tiene nada que ver con Nina” (p. 30) o el

pensamiento que tiene cuando conoce a Abigail: “si esa fuera mi hija no sabría qué hacer [...] Yo no tendría las fuerzas” (pp. 42-43).

Por su parte, Carla —aquella mujer que sabe lo que ocurre en el pueblo, pero que elige callar—¹², es el personaje que tiene la función de plantear el hecho sobrenatural, por ello cuenta su experiencia con la mujer de la casa verde y la migración. Antes de contarle la historia a Amanda, Carla crea expectativa con frases como “si te lo cuento, ya no vas a querer verme más y no vas a querer que David juegue con Nina” (p. 14) y atisba con predicciones como “es que a veces no alcanzan todos los ojos, Amanda” (p. 23). Luego de cumplir con su función de sembrar los atisbos como guiños sobrenaturales para espesar la historia, Carla se aleja del pueblo, deja a Omar, su marido, y a David.

Es posible que Omar también esté enterado de lo que sucede y, al igual que Carla, decida callar e incluso posicionarse como una víctima a la que se le deben explicaciones, por ello no le brinda información al marido de Amanda cuando, un mes después de la intoxicación de Nina y de la muerte de su esposa, vuelve para buscar respuestas. El esposo de Amanda, aunque hace un intento por descubrir qué fue lo que pasó, no es lo suficientemente paciente, inquisitivo y observador como para darse cuenta del horror, por ello baja a David del auto y con ello enfatiza lo que afirma la hechicera: es imposible que el alma de Nina se quede cerca de él, que es su familia.

Tanto Omar como el marido de Amanda y la enfermera que, en palabras de David, es “*una mujer muy tonta*” (p. 104), representan a todos aquellos que intuyen que algo anda mal, pero que no tienen el interés, ni las condiciones necesarias para hacerle frente al horror o para, siquiera, nombrarlo. Por ejemplo, la enfermera diagnostica a Amanda y a Nina con insolación y cuando les pregunta de dónde son y Carla responde que no son del pueblo: “la enfermera deja de tararear y se queda

¹² Carla trabaja en la oficina de Sotomayor, y cuando Amanda le pregunta, por ejemplo, sobre los abortos espontáneos y cómo fue que se incendiaron las caballerizas, Carla elude las respuestas. También sube y baja uno de sus hombros, “en un gesto casi caprichoso, como de nena” (p. 69). Cuando Amanda le pregunta con qué se intoxicó David, ella contesta: “Eso pasa, Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay” (p. 69).

mirándonos [cuenta Amanda], como si con esta información hubiera que empezar otra vez la consulta, desde cero” (p. 96).

Ahora bien, si “toda novela, en última instancia, no es más que un juego de información”¹³, en *Distancia de rescate*, así como migran las almas migran las voces y los silencios, y el hecho de que migren supone una ruptura de las barreras del discurso, pero también hay una ruptura del tiempo y del espacio, por eso David está en todos lados: entre la vida y la muerte, en el pasado, el presente y el futuro; y es la constante en el discurso de cada personaje.

Otros atisbos que intentan despistar, es decir, que actúan como indicios y tratan de llevar el relato al terreno de lo sobrenatural, se presentan cuando David sale de la casa de Amanda sin ser visto o percibido; Amanda menciona: “te veo afuera, en el jardín, y no entiendo por dónde bajaste. Todo el tiempo estuve atenta a las escaleras” (p. 51), también sale de su cuarto en las noches, aunque su padre lo encierre con llave. La muerte de los patos y el perro, así como la desaparición de los caballos crean ambigüedad alrededor de la figura de David; su madre, Carla, relata:

Estaba enterrando un pato, Amanda.

—¿Un pato?

—Tenía cuatro años y medio y estaba enterrando un pato.

—¿Por qué estaba enterrando un pato? ¿Vienen del lago?

—Sí, lo llamé pero me ignoró (pp. 70-71).

En esta cita, el indicio de que el animal viene del lago (contaminado) es casi imperceptible porque la atención se inclina hacia la imagen de un niño que entierra un pato. Luego se narran las muertes de otra ave y un perro, la desaparición de unos caballos y el avistamiento de un potrillo inmóvil en medio del campo, como petrificado de miedo; todo esto está relacionado con David, se llega incluso a suponer que es él quien los mata, sin embargo, como lo veremos en el apartado del Espesamiento, su relación con los animales es otra.

La presencia de la lata de arvejas en la pesadilla de Amanda también es un atisbo que parece de menor importancia hasta que se vincula con el resto de los guiños¹⁴ que exhiben sutilmente el uso de agroquímicos en la región:

¹³ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2000, p. 66.

¹⁴ Grandes pastizales perfumados y muy verdes que contrastan con la tierra seca.

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. Esto sí importa, ¿no?

Esto importa muchísimo (p. 54).

Las deformidades en niños y animales, así como las enfermedades que dice Carla que atiende la hechicera: “cura el dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre [...] detiene los abortos espontáneos” (p. 24) son también atisbos que advierten que ocurre algo malo y que está a punto de suceder algo peor en la historia, algo que saldrá a relucir en el estadio del después.

Para concluir el análisis del primer estadio en *Distancia de rescate*, el atisbo del horror en las voces de los personajes está —en mayor o menor medida, como intuición, indicio, presentimiento o predicción—, aunque se encuentren en estilo indirecto, y a pesar de que la mayoría surgen de una entidad narradora poco fiable.

Esta condición de Amanda como narradora sugiere, también, la posibilidad de que el diálogo con David suceda sólo en su imaginación¹⁵, lo cual no necesariamente anula la concepción de esta novela como perteneciente al género del horror, ya que el *intento de rescate*, concepto que definiré en el apartado del Espesamiento, es uno de los motores de los relatos de horror y, en este caso, se encuentra en función de la convivencia de dualidades antagónicas a través del diálogo (imaginario o no)¹⁶; es decir, el diálogo entre David y Amanda es la manifestación de su relación antagónica, en tanto que sus intereses están en

¹⁵ Aquí algunos diálogos que sustentan esta hipótesis: “Esto no es normal, David. Solo hay oscuridad, y me hablás al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo” (p. 34). “Me asusta cuando pasa tanto tiempo sin que digas nada. Cada vez que podrías decir algo pero no lo hacés, me pregunto si no estaré hablando sola” (p. 97). “Sí. Te veo. Estoy muy cansada, David. Y tengo unas pesadillas espantosas” (p. 102). “El dolor va y viene, la fiebre va y viene, y ahí está otra vez Carla sosteniéndote las manos [...] O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y, sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral [...] No es verdad [responde Amanda] son las manos de Nina, las puedo ver” (p. 115). La voz de David le recuerda a Amanda que: “Carla vino inmediatamente, Y CUANDO VIO QUE ESTABAS DESFALLECIENTE, QUE TRANSPIRABAS DE FIEBRE, QUE ALUCINABAS CONMIGO, se convenció de que lo importante era hablar con la mujer de la casa verde” (p. 111).

¹⁶ Clute, *op. cit.*, p. 84.

conflicto y pugnan por salvaguardar su integridad física y moral, cada uno desde lo que consideran importante.

2.1.1.3. Elemento incógnito: el horror de lo no dicho

Generalmente, los atisbos hacen referencia a un *elemento incógnito*, como lo llama Laura Ruiz¹⁷, que en un primer momento de la narración es *lo desconocido*, aquello que intoxica al pueblo y que en el texto no es nombrado, recordemos que la autora asegura escribir en torno al “terror de lo no dicho”¹⁸. En la novela, el elemento incógnito es intangible y, por lo tanto, es imposible huir de ello; es capaz de enfermar y deformar a los niños, de atacarlos incluso antes de que nazcan; las madres están dispuestas a hacer lo que sea necesario para retenerlos a su lado y por ello acuden con la mujer de la casa verde, donde al elemento incógnito se le dota de una explicación mística: La mujer puede “ver la energía de la gente, puede leerla [...] saber si alguien está enfermo y en qué parte está esa energía negativa [...] Lo que hace [es detectar la energía], detenerla si es negativa, movilizarla si es positiva” (p. 24). Esta explicación que plantea a la intoxicación como una mala energía sostiene la migración y, por lo tanto, el hecho sobrenatural.

No obstante, el elemento incógnito en la novela es ambivalente porque también tiene una explicación razonable: la toxicidad viene de la industria agroquímica y, para Catalina Forttes¹⁹, el elemento del horror en la novela es la omnipresencia de esta industria que detona en las madres el miedo de no poder proteger a sus hijos o de atender hijos enfermos, deformes, que incluso llegan a ser considerados monstruos, como menciona Carla: “éste es mi nuevo David. Este monstruo” (p. 33). Schweblin juega con

la extrañeza de ver a tu hijo, confirmar en la mirada de tu hijo que es tu hijo y a la vez tener la certeza de que no es completamente tu hijo, de que algo cambió adentro

¹⁷ Laura Ruiz, *Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin* (tesis de maestría), Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2019, p. 85.

¹⁸ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘Me gusta mucho el terror de lo no dicho’”, en Joel Vargas y Pablo Díaz, *Arte Z* (publicación digital), 19 de junio de 2016.

¹⁹ Cf. Catalina Forttes, “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Revell*, vol. 3, núm. 20 (2018).

y es horroroso y no hay manera de demostrarlo, cómo le contás eso a los demás [...] si es una certeza que es intangible, ese terror, o sea lo extraño²⁰.

El desconocimiento del otro y llamarle monstruo al niño que participa en la narración con voz y reflexiones de adulto son recursos que ayudan a espesar la trama, porque, como dice la autora, “cuando el narrador es un chico todo se lee entre comillas”²¹; aquello que éste dice puede ser o no ser, por lo que el niño se vuelve una presencia incómoda, pero necesaria en el relato. Éste y otros motivos serán analizados a continuación en el apartado correspondiente al Espesamiento.

2.1.2. Espesamiento: el mal sólo se siente cuando se transmite

El segundo estadio es el Espesamiento, éste “arranca cuando el siniestro viento de los Atisbos empieza a desvanecerse y el futuro que se ha vislumbrado en los aterradores Atisbos comienza a hacerse realidad”²².

Como lo veremos en el análisis, el Espesamiento es un proceso complejo que recurre a distintos recursos, tales como la creación de expectativa, la huida, el intento de rescate, las plegarias, el motivo del doble, la petrificación, el cruce de umbrales, la utilización de adjetivos como *espantoso*, *terrorífico*, y los semblantes. Asimismo, hace uso de los atisbos como herramientas, por ejemplo, las manos sucias de barro, las manos que tiemblan o dejan de temblar, los pasos irreconocibles, las latas que aparecen en pesadillas, etcétera.

Es un estadio que implica movimiento, a diferencia del atisbo que suele ser fijo y estable como una imagen; el espesamiento es un proceso en el que la trama se complica, o como mencioné en el apartado anterior: se espesa; es un

movimiento acumulativo hacia la etapa siguiente: traiciones, ausencias (o presencias) misteriosas, llaves que no abren o trenes que no llegan se materializan en la escena y fuerzan a los personajes a andar por caminos que no quieren recorrer; nada encaja, reina la confusión, aparecen obstáculos inherentes a la vida —no parece haber salida de la asfixiante maraña de la trama—, la atmósfera se va volviendo literalmente más espesa, cuesta respirar²³.

²⁰ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin en conversación con Gisela Heffes para *Literal, Latin American Voices*”, *Literal Magazine* (video disponible en redes), 25 de abril de 2018.

²¹ Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012”, en Victoria Torres, *Iberoamericana*, vol. XIII, núm. 51 (2013), p. 177.

²² Clute, *op. cit.*, p. 47

²³ *Idem.*

Distancia de rescate comienza *in media res*, Amanda está desfalleciente y a oscuras en una cama de la sala de emergencias del pueblo, este lugar es “el punto cero de la dimensionalidad”²⁴, aquel lugar desde donde se organiza la narración y se presenta el diálogo entre Amanda y David, por lo que la novela maneja una tensión constante de principio a fin. Digamos que la trama inicia *enmarañada*, si es así, ¿cómo identificar el Espesamiento?

Hay hechos y frases en escenas específicas que incrementan la tensión en la novela, estas escenas son, en orden de aparición: a) la intoxicación de David, b) el encuentro con la mujer de la casa verde y la realización del ritual, c) el encuentro de Amanda y Nina con Abigail, d) el encierro de David con Nina, e) la pesadilla de Amanda, f) el suceso con los bidones, g) el entierro del pato, la muerte del perro, la desaparición de los caballos, h) el comienzo del malestar de Amanda y el escape que intentan madre e hija y, finalmente, i) el intento de Carla para obtener el consentimiento de Amanda para migrar el alma de Nina.

Estas son las escenas que espesan la trama y la mayoría son narradas por Carla, ella es quien plantea el hecho sobrenatural y, a partir de entonces, las siguientes escenas espesantes tienen alguna relación con éste; a continuación, profundizaré en ellas; cabe mencionar que mi objetivo no es describirlas, sino identificar los hechos o frases que intensifican la tensión en la trama; habrá incisos que parezcan demasiado largos, sin embargo, hay que recordar que el Espesamiento se construye de escenas acumulativas y que “contar todo eso lleva su tiempo”²⁵.

2.1.2.1. El espesamiento: escenas acumulativas

a) LA INTOXICACIÓN DE DAVID. Antes de comenzar a narrar cómo se intoxicó su hijo, Carla crea expectativa, y la expectativa es la antesala del espesamiento, por eso llora y le asegura a Amanda: “si te lo cuento [...] ya no vas a querer verme más [...] no vas a querer que él juegue con Nina” (p. 14); después desconoce a su hijo con frases como “era mío. Ahora ya no [...] Ya no me pertenece” (p. 15); se detiene

²⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1998, p. 35.

²⁵ Clute, *op. cit.*, p. 47.

contando detalles sobre Omar y la cría de caballos y, con la llegada del padrillo a su casa, la trama se espesa aún más porque éste desaparece, es una ausencia misteriosa que la obligará a salir a buscarlo: “por alguna razón, había saltado el cerco. Es raro, pero a veces pasa” (p. 18).

Ante esta ausencia, Carla toma en brazos a su hijo y sale en busca del caballo, está tan angustiada que incluso reza²⁶, lo encuentra en el pequeño riachuelo, deja a David en el piso y mientras trata de atrapar al padrillo señala: “Uno dice ‘perder la casa sería lo peor’, y después hay cosas peores y una daría la casa y la vida por volver a ese momento y soltar la rienda de ese maldito animal” (p. 19), con esta sentencia avisa que todavía pasará algo peor, que esta anécdota se va a espesar aún más, y así sucede porque David mete las manos al agua y se las chupa, cerca de él hay un pájaro muerto (atisbo) que asusta tanto a Carla que la hace gritar.

Al día siguiente la presencia del padrillo es inquietante, primero se manifiesta como ausencia, porque no se le ve cerca, pero es porque está acostado “con los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad” (p. 22), ante la aparición del caballo enfermo, Carla trata de salvar a su hijo:

Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David [...] tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural [...] Necesitaba a alguien que le salvara la vida a mi hijo, al costo que fuera”²⁷ (p. 22).

Y así se configura la antesala para comenzar a narrar el hecho sobrenatural que espesa un poco más la trama.

b) EL ENCUENTRO CON LA MUJER DE LA CASA VERDE Y LA REALIZACIÓN DEL RITUAL. Aquí se presenta el hecho sobrenatural: la migración. Se sabe que la mujer no se concibe como una adivina y que dice leer la energía y la moviliza, por lo que sería una especie de hechicera que, “además de esotérica es bastante sensata” (p. 26), es decir, sabe que David está intoxicado y por qué, pero brinda una alternativa

²⁶ Las plegarias son un motivo del género de horror, especialmente las que son atendidas, porque son deseos que implican el riesgo de cumplirse y, al mismo tiempo, castigar a quien los pide, “el cazador cazado”. Clute, *op cit.*, p. 97. Por ejemplo, Carla le pide a Dios encontrar al caballo, y lo hace, pero, al ir por él, su hijo entra en contacto con el agua contaminada de la que bebía el animal.

²⁷ Aquí estamos ante otra plegaria atendida: efectivamente su hijo se salvó, pero el costo fue demasiado para la madre, tanto que al final lo abandona.

contraria a la científica al migrar el alma a otro cuerpo, incluso asegura que el caballo ya estaba muerto para entonces, sin que Carla se lo hubiera mencionado siquiera. En esta escena espesante, Carla también crea expectativa: “Pero tengo que fumar, Amanda, lo siento, por Nina pero no puedo terminar esto sin otro pucho” (p. 25). Y Amanda juega el papel de representante de la razón cuando expresa: “¿Pero vos crees en esas cosas? [...] Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad²⁸ [...] ¿pero en qué momento de la historia es apropiado indignarse” (pp. 27-28).

Expresiones como: “entendí que la pesadilla estaba empezando” (p. 28) y la afirmación de que David ya no sería el mismo y que tendría una nueva forma (pues tendría un espíritu desconocido en su cuerpo) mantienen la tensión en la historia de Carla. En ese pasado de la narración, ella está confundida y acorralada, no hay otra forma de salvar la vida de su hijo, así que da su consentimiento para que la mujer realice la migración. El ritual exige instrumentos sencillos: agua, hilo sisal y un ventilador de mano, además de instrucciones precisas: Carla no debía moverse para evitar “mover otras cosas sin querer. Cosas que no debían moverse. En una migración, dijo sólo debía estar en movimiento aquello preparado para partir” (p. 31).

El ritual dura dos horas y Carla permanece inmóvil. Se espesa un poco más la historia cuando la madre asegura que quería escapar desesperadamente y no ver a su hijo luego de la migración, con esta afirmación crea una tensa expectativa ante la aparición del nuevo David:

Me pregunté si podría alcanzar la puerta de salida antes de que ellos llegaran a la cocina. Pero no pude moverme. Entonces escuché sus pasos, muy suaves sobre la madera. Cortos e inseguros, tan distintos a los de mi David. Se interrumpían cada cuatro o cinco movimientos [...] Su mano pequeña, ahora sucia de barro seco o de polvo, tanteó la pared, sosteniéndose. Nos miramos, pero yo enseguida aparté la vista [...] Creo que todo ese tiempo dejé de respirar²⁹. Cuando volví a hacerlo, cuando él dio un paso más hacia mí, por su cuenta, yo me eché hacia atrás (pp. 31-32).

²⁸ Ante esta afirmación, David le responde: “*Esa es una opinión tuya. Eso no es importante*” (p. 28), por lo que no niega la efectividad de la migración.

²⁹ Parte de la definición de Espesamiento de Clute es que la atmósfera se espesa tanto que cuesta respirar, en este caso Carla literalmente deja de respirar ante el encuentro con un hijo que no reconoce, este hecho la petrifica.

Cuando Carla termina de narrar la migración y el encuentro con su hijo tiene una “sonrisa abiertamente falsa, como de payaso, que por un momento me confunde y me hace pensar que todo es un chiste largo y de mal gusto” (p. 33), señala Amanda. Cabe mencionar que Clute considera que en el espesamiento todo puede ser falso:

el espesamiento puede hacer referencia a alguna verdad que se revelará en el momento del trance, [...] un proceso mediante el cual lo que subyace se identifica con retazos tentadores de la superficie, una llamada de la verdad oculta debajo que se manifiesta en forma de [...] semblantes³⁰.

En este caso, el semblante de Carla la revela como el personaje con una falsa conciencia, como una impostora, alguien que con el relato de la migración quiere justificar sus culpas por trabajar con Sotomayor, rentar sus tierras para cultivos y no revelar abiertamente cuál es el elemento incógnito que intoxica a la región.

c) EL ENCUENTRO DE AMANDA Y NINA CON ABIGAIL. Los elementos que espesan este encuentro que tiene lugar en la Casa Hogar son: el alejamiento de Nina, (hecho que tensa la distancia de rescate), el grito agudo y entrecortado: “como si un pájaro imitara a un chico” (p. 42) y los semblantes de los personajes involucrados. Abigail aparentemente es la hija de la mujer que trabaja en la Casa Hogar y no habla, solo emite gritos. Físicamente,

renguea tanto que parece un mono [...] tiene una de las piernas muy corta, como si apenas se extendiera por debajo de la rodilla, pero aun así tuviera un pie. Cuando levanta la cabeza para mirarnos vemos la frente, una frente enorme que ocupa más de la mitad de la cabeza (p. 42).

Para Amanda, el aspecto de la niña es “algo horroroso” (p. 42) y la hace recordar la historia de la migración, por lo que relaciona sus deformidades con el hecho sobrenatural, incluso le pregunta a David si hay una parte de él en el cuerpo de Abigail, pero él lo niega: “*Esas son historias de mi madre*” (p. 43).

Los semblantes y gestos en este encuentro son importantes para el Espesamiento, Nina se ríe nerviosamente, está entre divertida y asustada; cuando Abigail y su madre pasan cerca de ella, intenta alejarse dando pasos hacia atrás; la madre de Abigail tiene la sonrisa triste y Amanda agradece muchas veces al recibir su cambio “con culpa y remordimiento” (p. 43).

³⁰ Clute, *op. cit.*, p. 48.

d) EL ENCIERRO DE DAVID CON NINA. Cuando Nina se queda dormida, Amanda sale a buscar la casa verde, en un acto que ella llama “medir el peligro”, en esa caminata se encuentra con la presencia de un perro al que le falta una pata trasera, éste “cruza la calle, me mira un momento y sigue hacia las casas. No hay nadie a la vista, y como lo extraño siempre me parece una advertencia, regreso” (p. 46); pero, como bien lo dicta el Espesamiento y su proceso, Amanda, en lugar de huir del peligro, se dirige hacia él³¹. La afirmación de David lo potencia: “*Algo va a pasar ahora*” (p. 46). Entonces, Amanda ve a Carla afuera de la casa:

Quiere decirme algo y no sabe si acercarse o no. [...] siento, con una claridad espantosa, el hilo que se tensa, la imprecisa distancia de rescate [...] Carla hace un gesto, levanta las manos como si no entendiera qué está pasando. Y tengo una espantosa sensación de fatalidad (p. 47).

“Está en tu casa. David está en tu casa” (p. 47), le grita Carla. Amanda ve a Nina saludarla desde la ventana y se percata de que todas las ventanas y las puertas están cerradas. Cuando logran entrar, Amanda afirma: “Esto es el mismísimo terror, entrar a una casa que apenas conozco buscando a mi hija con tanto miedo que no puedo siquiera pronunciar su nombre” (p. 48). De pronto la casa se convierte en un espacio familiar y a la vez extraño, en tanto que deja de ser seguro para convertirse en un lugar peligroso, pues es como si la casa escondiera a los niños:

³¹ Recordemos las palabras de Octavio Paz, quien destaca la naturaleza ambivalente del horror, pues, así como paraliza, atrae: “El horror es la caída [...] es un asombro ante algo —ser u objeto— que nos espanta. [...] El horror es una fascinación. [...] El horror no nos ataca: es una presencia que nos paraliza; a la parálisis sucede el vértigo de la fascinación: el horror es un imán”. Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 49-51.

Subimos el primer trecho en dos o tres saltos, y después el segundo. El pasillo tiene dos cuartos a cada lado. No hay nadie en el primero, desde donde Nina saludaba, y me quedo todavía un instante más de lo necesario porque tengo la idea de que también podrían estar escondidos. En el segundo cuarto tampoco están, miro en esquinas y lugares insólitos, como si, secretamente, mi mente estuviera preparándose para enfrentar algo descomunal³². El tercer cuarto es el mío. Como los anteriores, la puerta está cerrada y la abro rápidamente, dando unos pasos dentro de la habitación. Es David. Este es entonces David, me digo (p. 49).

Para este momento, Amanda ya está muy alterada y pregunta a gritos a David dónde está su hija, pero éste no contesta. Luego aparece Nina tomada de la mano de Carla, parece estar bien y Amanda le dice a Carla que está loca y los corre a ella y a David, pero él no sale tras su madre, se queda en la recámara sin moverse; es una presencia incómoda que no responde preguntas ni obedece órdenes y que después sale sin ser vista o percibida, lo que deja a esta escena espesante con un halo fantasmal. Cabe señalar que Amanda le confiesa a David en la conversación presente, mas no en ese pasado de la narración, que hay *algo* en él que la asusta, no se precisa qué es, pero considero que es la certeza oculta de saber que David está contaminado y que es posible agente de transmisión de la infección.

Entre los atisbos y el espesamiento debe haber una transición: primero se vislumbra la amenaza y luego ésta se propaga. La infección, para Clute, es como un sinónimo de Espesamiento, porque “atisbar la Infección es dejarse seducir por ella, es hacerse cómplice en el Espesamiento posterior [...] Se trata, asimismo, de una observación tan obvia que es fácil pasarla por alto: el mal solo se siente cuando se transmite”³³. En la novela, nunca se nombra al herbicida como agente de enfermedad y muerte que transforma al campo en un lugar infecto, sólo vemos la infección que se transmite de generación en generación.

³² Clute, *op. cit.*, p. 48, señala que “una parte esencial de la experiencia del Espesamiento en el siglo XXI —donde la mayoría de los iconos se resucitan y se narran de nuevo, donde la mayoría de los supuestos que formula el HORROR sobre el mundo se iteran y se reiteran hasta el infinito— es, por consiguiente, una experiencia de *déjà vu*; el pasado habita nuestro presente y duplica las historias que se narran”. Amanda se enfrenta al miedo de lo desconocido, de lo que no sabe ni cómo nombrar, pero que puede tener varias aristas; es decir, el hecho de que dos niños, uno configurado por su madre como peligroso, se encuentren solos y encerrados en una casa a la que es difícil entrar implica un sinfín de posibilidades que preocupan a cualquier madre.

³³ *Ibid.*, 81.

e) LA PESADILLA DE AMANDA. La escena del encierro provoca en Amanda la necesidad de escapar del pueblo:

Me doy cuenta que ya no quiero estar acá. La distancia de rescate está ahora tan tensa que no creo que pueda separarme más de unos pocos metros de mi hija. La casa, los alrededores, todo el pueblo me parece un sitio inseguro y no hay ninguna razón para correr riesgos. Sé perfectamente que el próximo movimiento me lleva a armar los bolsos e irme (p. 52).

Sin embargo, la oscuridad le hace replantearse la huida y decide pasar la noche, es entonces cuando se presenta la pesadilla, misma que sutilmente se fusiona con la vigilia: “La última vez que me despierto todavía está oscuro” (p. 53); Amanda despierta, pero en su sueño, mas no en la realidad, y es cuando se desarrolla esta pesadilla vívida en la que busca a su hija, pero ésta se encuentra en la cocina:

sentada en la mesa, sus piecitos descalzos cuelgan de la silla [...] del otro lado de la mesa está mi marido [...] Él tiene las manos entrelazadas sobre la mesa, está inclinado hacia Nina y la mira con el entrecejo fruncido [...] Nina tiene algo para decirte [...] No soy Nina —dice Nina. Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho [...] Es un experimento, señora Amanda —dice y empuja hacia mí una lata (p. 54).

Nina la desconoce diciéndole señora Amanda y no mamá; cuando se le pregunta con quién hablan si no es con Nina, ésta hace un gesto “espantoso” que su madre nunca antes le había visto hacer y que, además de espesar la pesadilla funciona como atisbo, pues es un gesto que David hizo luego de la migración: “abre la boca pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundos, muy abierta, como si necesitara una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar [...] —Soy David —dice Nina, y me sonrío” (p. 55).

Aquí se reconoce el eco del motivo del doble en el horror: dos niños en un cuerpo, con un rostro femenino y un alma masculina; esta dualidad representa un presente en el que es necesario cuestionarse “qué les ocurre a las almas de los individuos cuando el mundo cambia tan rápido que hay algo de nosotros que queda atrás, algo que nos ha sido arrancado y que estaba aún sin acabar”³⁴: una infancia sana les es negada a David y a Nina a cambio de más cultivos y más dinero para el otro, para el agente amenazador de la vida, en este caso la industria agroquímica y las transnacionales. Este doble constituido por David y por Nina merodea, cual

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

fantasma, toda la novela, mientras marca el pulso del horror. Más adelante pormenorizaré en el motivo del doble en la novela.

f) EL SUCESO CON LOS BIDONES. Aunque aquí no se percibe nada sobrenatural, se presentan dos situaciones que mantienen espesa la trama: el escape que intentan madre e hija y el discurso de David que le recuerda constantemente a Amanda que es un error detener su huida a la capital para hablar con Carla, porque en esta parada el contenido de unos de los bidones se cae y las intoxica de gravedad. La situación acontece a plena luz del día en un momento en que ambas se sienten tranquilas y en el que, incluso, Amanda considera una exageración tratar de irse.

g) EL ENTIERRO DEL PATO, LA MUERTE DEL PERRO, LA DESAPARICIÓN DE LOS CABALLOS. Luego del percance del inciso anterior, Carla lleva a Amanda y a Nina a dar un paseo, el pretexto es mostrarles unas caballerizas que están en ruinas. Amanda sentencia: "Me gusta este momento. Estamos bien, tranquilas. Después de esto todo empieza a andar mal" (p. 68). Carla aprovecha el momento para contar los demás cambios que hubo en David luego de la migración, menciona que modificó su forma de hablar y narra su siniestra relación con algunos animales, así como el entierro de un pato; espesa la trama con comentarios que, de nuevo, proponen lo inexplicable, lo sobrenatural, tales como:

que tu hijo mate a un pato a golpes, o que lo ahorque, o que lo aniquile de la manera en que lo haya aniquilado, podría no ser algo tan terrible. Acá en el campo esas cosas pasan, y supongo que en la capital pasarán cosas peores. Pero unos días después descubrí lo que pasó, lo vi todo con mis propios ojos (p. 71).

Entonces narra la aparición inquietante de otro pato que se detiene frente a David y que luego de mirarse por unos segundos cae muerto; el niño lo entierra, así como entierra otros patos que aparecen después y a un perro que muere frente a la puerta de su casa.

Cuando Carla menciona la desaparición de los caballos espesa un poco más la trama, la cual, en el presente de la narración, se estaba relajando un poco porque David y Amanda hablan sobre los dibujos que hay en la sala de emergencias. Cuenta, entonces, que una madrugada su esposo, Omar, se despierta:

Está sentado en la cama, pálido y rígido [...] 'Los caballos', dice él. Te juro, Amanda, lo dije de una forma terrorífica [...] él dijo que escuchó un ruido en el galpón, que por eso se despertó. Vio que la puerta de David estaba abierta, se acordaba bien de haberla cerrado, y se levantó a ver qué estaba pasando [...] No estaban los caballos [...] Había solo un potrillo chico [...] parado solo en medio del campo, y Omar dice que, ya desde la casa, tuvo la certeza de que el animal estaba duro de miedo (pp. 80-82).

Este potrillo nos recuerda a David parado en medio de la habitación de Amanda, a Omar rígido, desconcertado, sentado en la cama, a Carla inmóvil cuando se encuentra por primera vez con su hijo migrado y al pato. La petrificación, de acuerdo con Clute, es un recurso utilizado en el horror que constituye una apertura al abismo temporal, de modo que "puede representar la carcasa exterior resultante de una congelación del yo que ha generado su propio final de manera interna"³⁵; el niño (representante de la infancia), así como el caballo y el pato (representantes de animales mamíferos y ovíparos), petrificados, marcan un *ahora* afectado por prácticas agroquímicas que comenzaron hace tiempo, que no van a detenerse y que acechan el futuro. Infantes y animales mueren cada día y poco a poco a consecuencia de un mal que puede parecer que beneficia a unos cuantos, cuando, en realidad, la fatalidad alcanzará, tarde o temprano, a todos, "nosotros, los amos del mundo, somos los devoradores del mundo"³⁶.

h) EL COMIENZO DEL MALESTAR DE AMANDA Y EL ESCAPE QUE INTENTAN MADRE E HIJA. Amanda se pone pálida y siente el cuerpo adormecido, Carla la acuesta en el pasto y David toma el control de la narración: Carla deja solas a madre e hija y va por el coche, Nina empieza a verse enferma, Carla las traslada a la sala de emergencias, donde les dicen que sólo están insoladas, y luego se las lleva a su casa; durante el trayecto Amanda tiene los sentidos de la vista y el oído alterados, disminuidos, su propio cuerpo le dificulta escapar de una situación que ni siquiera puede entender: "me cuesta saber si realmente estoy diciendo lo que pienso, o si las preguntas solo quedan en mi cabeza, mudas" (p. 96).

³⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁶ Esta cita la menciona Clute, *op. cit.*, p. 49, en su apartado del Espesamiento, respecto a la naturaleza del horror en la novela del siglo XXI, pues si ésta "puede considerarse genuinamente transgresora no es por el descubrimiento de nuevos flujos de impacto. Es transgresora porque continúa contándonos que el barón Frankenstein es el verdadero monstruo; que nosotros, los amos del mundo, somos los devoradores del mundo".

En casa de Carla, Amanda sólo piensa en salir del pueblo, pero por sus malestares no puede hacerlo en ese momento, así que, durante la estadía de Amanda en su casa, Carla retoma el tema de David y la migración: “Revisé a todos los chicos de su edad, Amanda. A todos [...] Los sigo a escondidas de sus padres, les hablo, les tomo de los hombros para mirarlos bien a los ojos” (p. 102). Como Amanda no mejora, la enfermera va hasta la casa de Carla, sin embargo, les da otra pastilla para la insolación, es entonces que David asegura que están intoxicadas, pero ya no importa, el mal ya las invadió.

A partir de aquí ya es imposible escapar. Luego de dormir varias horas, Amanda se levanta, toma a su hija, suben al coche e intentan salir del pueblo una vez más, es la última ocasión que ve a su hija. La intoxicación ataca de tal forma a Amanda que pierde el control de la situación y a Nina.

i) EL INTENTO DE CARLA PARA OBTENER EL CONSENTIMIENTO DE AMANDA PARA MIGRAR EL ALMA DE NINA. Como lo mencionaba en el apartado de los atisbos, para Amanda es muy importante saber dónde está Nina, pero lo descubre casi al final de la trama, una vez que comprendió el momento en que se intoxicaron. Para Amanda, debido a su desmayo y al delirio, el tiempo quedó petrificado, pero para el resto de los personajes no. David le explica:

Carla vino a verte en cuanto se enteró de que te habían traído otra vez a la salita. Pasaron siete horas, desde tu desmayo hasta la visita de Carla, y más de un día desde el momento de la intoxicación [...] Así que Carla vino inmediatamente, y cuando vio que estabas desfalleciente [...] se convenció de que lo importante era hablar con la mujer de la casa verde (p. 111).

Carla llama al marido de Amanda y ambas tratan de explicarle lo que sucede, pero ninguna logra comunicarle algo coherente, porque están muy perturbadas. Después Carla le insiste a Amanda hablar con la hechicera, le dice que queda poco tiempo, que necesita su consentimiento, pero Amanda no la entiende, piensa que quiere llevarla a ella con la hechicera: “Me quedo en mi cuerpo, Carla” (p. 113), le dice. Y la trama se espesa cuando Carla le responde: “no estoy pensando en vos, si no en Nina [...] Tenés que entender que Nina no iba a aguantar muchas horas más” (p. 113). En ese momento de la narración, Nina ya se encuentra con la hechicera y Amanda trata de escapar una vez más para salvarla, pero le es imposible. Grita y

pide que dejen cerca el alma de su hija, David le responde que él podría intentar eso, pero que no serviría de nada.

Luego Amanda abandona su cuerpo: “las cosas ya no suceden. Solo está mi cuerpo” (p. 116) y se esclarece la función de David: empujar a los intoxicados hacia la muerte: “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*” (p. 116), el niño es una especie de psicopompo³⁷, porque ayuda a las almas en su proceso de transición para que puedan cruzar el umbral entre la vida y la muerte. Concretamente en su relación con Amanda, David actúa como mediador entre la conciencia y la inconsciencia, ya que antes de que Amanda muera la ayuda a comprender cómo se intoxicaron ella y su hija.

Nótese que en la mayoría de estas escenas hay un *intento de rescate*, éste es otro elemento del horror que pertenece al Espesamiento. Clute lo conceptualiza como “una estructura determinada del relato: la que rastrea el intento del protagonista de huir literalmente de sus circunstancias”³⁸, y este intento de rescate se presenta durante el segundo estadio, porque el personaje huye hacia el horror y no del horror; es decir, su huida fracasa, porque no logra salir, sino, al contrario, entra a la atmósfera espesa de la que se hace partícipe. De ahí que lo sobrenatural ocurra en la casa verde, pero también en los alrededores e incluso más allá, porque Nina, la niña migrada se va a vivir con su padre a la ciudad.

Tal como vimos en estas nueve escenas, conforme se espesa la trama se cierran las puertas de la salvación, a los personajes ya no les queda otra opción que no sea la de exponerse al tercer estadio que configura el horror: el Trance. Sin embargo, antes de continuar con este estadio, queda todavía precisar algunos

³⁷ Del griego *psyché* (alma) y *pompós* (conductor o guía). En la mitología, los psicopompos acompañan a las almas, sin juzgarlas, a su destino final. Aunque en general tienen una vibra tranquilizante no siempre es así, pues a veces tienen aspecto aterrador, ya que resuelven los problemas y se enfrentan con los difuntos a los peligros del gran viaje. Hermes lleva las almas al Hades y es uno de los psicopompos más reconocidos, también está Caronte. Cada religión y cada mitología tiene sus psicopompos; en la religión cristiana hay ángeles y demonios, en las culturas mesoamericanas eran los animales sacrificados quienes fungían como psicopompos; en la mitología azteca tenemos el xoloitzcuintle; en la maya, el Balam; en la egipcia, Anubis, y en la nórdica, las valquirias. Cf. Beatriz Barba de Piña Chán, “Las almas y sus guías en el México prehispánico”, en *Dimensión antropológica*, vol. 2, año 1, septiembre-diciembre, 1994, pp.21-41. Cristina Balieiro *et al.*, “A imagem arquetípica do psicopompo nas representações de Exu, Ganesha, Hermes e Toth”, en *REU, Sorocaba, SP*, vol. 41, núm. 2, (2015).

³⁸ Clute, *op. cit.*, p. 83.

elementos del espesamiento, como la necesaria la construcción de un mundo racional y estable, un paradigma de realidad, en el que se presentan algunas alteraciones que permiten un deslizamiento “definitivo” hacia otra realidad, y es definitivo porque el protagonista asume este deslizamiento³⁹.

2.1.2.2. Territorios infectos y casas *haunted*

Ahora es pertinente recordar que la trama de las historias de horror tradicional, en su mayoría, se desarrollaba en castillos, criptas, cementerios, etcétera, es decir, lugares oscuros, laberínticos, abandonados, inmundos, aislados y alejados de la civilización. El campo y el pueblo en *Distancia de rescate* mantienen el carácter de laberínticos (en tanto que Amanda lucha por salir con su hija y no lo logra), de abandonados e inmundos (porque están contaminados por un elemento incógnito), y aislados y alejados, porque están a una distancia de cuatro horas y media de la capital.

La casa verde, la sala de emergencias, la casa que renta Amanda y la de Carla, así como la granja de Sotomayor, son espacios cerrados y apartados que, junto con los espacios abiertos como el lago, el río, las quintas, los sembrados de soja y caballerizas, integran el pueblo abandonado; el panorama espacial completo construye el laberinto del que es difícil salir en caso de peligro.

También, los espacios tradicionales del horror suelen ser liminales⁴⁰, tienen un umbral o varios, lo cual implica la existencia de un cruce en el que entran en contacto, al menos, dos dominios incompatibles (el natural y el sobrenatural). En el caso de *Distancia de rescate*, el campo y el pueblo, al principio, son referentes de realidad, por lo que pertenecen al dominio natural, pues representan cualquier

³⁹ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011, p. 80.

⁴⁰ Del latín *limen*, *-inis*, umbral, el concepto de *liminalidad* fue acuñado en 1908 por Arnold Van Gennep para hablar sobre la existencia generalizada de un tipo de rituales que marcan socialmente el paso de un estadio a otro. Más tarde, en 1973, Víctor Turner desarrolla el concepto y señala tres características principales de la liminalidad: *ambigüedad, invisibilidad y carencia*. Cf. Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, y Víctor Turner, *La selva de los símbolos*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1980.

campo y cualquier pueblo hispanoamericano en el que se utilicen herbicidas para manipular los sembrados⁴¹.

Así, de lo general a lo particular, el lugar más amenazante en *Distancia de rescate* es el campo, espacio exterior y colectivo que rodea al pueblo y acoge las tres casas (la que renta Amanda, la de Carla y la casa verde), así como la sala de emergencias y la Casa Hogar (en estos espacios, como ya lo observamos en los incisos de las escenas en las que ocurren hechos que espesan la trama y que le dan fuerza a lo sobrenatural, es decir, potencian la amenaza totalizadora del relato).

Extraliterariamente, el campo ocupa un lugar importante en la identidad argentina, pues luego de su Independencia, éste resurgió como “el reducto del criollismo verdadero y espacio de encuentro y afirmación del ser nacional”⁴². Contrario a la ciudad, el campo, idealmente, es el lugar donde el hombre de razón se inspira para buscarse a sí mismo, pues encuentra la paz y la posibilidad de un nuevo comienzo. Por su parte, el campo de *Distancia de rescate* se transforma en morada del horror mediante la infección, y, si hay una infección, alguien tuvo que empezar a transmitirla y, en este caso, es la industria agroquímica, las corporaciones transnacionales y el Estado; en esta dinámica quienes se favorecen económicamente son Ellos, y la población que trabaja las tierras y que vive en el campo es la más vulnerable y precarizada: los Otros.

El campo representaba la abundancia y la vida por sus grandes extensiones de tierra y diversidad de ganado; era el lugar del gaucho, figura representante de la tradición rural, pero, con el tiempo, el campo se transformó; en palabras de Mariana Enriquez, ahora es el lugar “ganado al indio”⁴³. Esto supone otra frontera, la de la clásica dicotomía civilización-barbarie, pues el nuevo modelo dominante tiene intenciones hegemónicas: “esta concepción se basa en un fuerte apego por las naciones extranjeras del norte como modelo a imitar y presenta como frontera la

⁴¹ Recordemos que el paisaje hispanoamericano y su naturaleza, a lo largo de los siglos, se ha mantenido como característica distintiva de Hispanoamérica.

⁴² Ariadna Castellarnau, “Del campo y la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”, en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, 4 (2008), p. 7.

⁴³ Mariana Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”, en Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 26 de noviembre de 2020.

idiosincrasia del ser argentino (criollo) como el modelo de comportamiento a eliminar”⁴⁴.

Civilización y barbarie constituyen dos fuerzas irreconciliables, pues una busca una transformación hacia una sociedad moderna (civilizada) y la otra (la barbarie, los pertenecientes a pueblos originarios) representa una fuerte resistencia a perder las tradiciones, las tierras y los bienes naturales.

En *Distancia*, desde la interpretación simbólica, y en su sentido más amplio, el campo es un espacio de posibilidades abiertas, de ahí que pueda albergar al elemento incógnito que intoxica y al ritual mágico, sobrenatural, que migra las almas para salvar los cuerpos⁴⁵. Hay una zona fronteriza que divide al campo de la ciudad y que se caracteriza por “los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas” (p. 126); es el cruce entre la supuesta civilización de la ciudad (donde sí hay médicos) y entre el imaginario del campo tranquilo que no es más que apariencia; en este intersticio entre la realidad y la apariencia se manifiesta el hecho sobrenatural. La zona fronteriza hace que los habitantes de este pueblo maldito especulen sobre la existencia de otro lugar que *parece* más seguro y que no es necesariamente la ciudad, éste se encuentra del otro lado del pueblo, después del lago, donde Carla piensa que hay mejores condiciones de vida⁴⁶.

⁴⁴ Pablo Barbeta y Diego Domínguez. “Apropiación y violencia en el agro argentino actual: un análisis crítico del agronegocio”, en *Trabajo y sociedad*, vol. xxii, núm. 38, 2022, p. 478. En la década de 1970, el Estado, mediante represión, desarticuló las expresiones radicales de activismo agrario y, en la década de 1990, se modificó la regulación estatal sobre el funcionamiento del agro, de ahí la aprobación e implantación de la soja transgénica en 1996, por lo que el poder de los sistemas agrarios pasó a manos de corporaciones transnacionales, lo que intensificó la violencia rural y la exclusión social. Muchos pueblos argentinos, por miedo a perder la tierra y la tradición de trabajarla, y por necesidad, se volvieron pueblos sojeros, aun a pesar de los riesgos a la salud y a la pérdida de autonomía frente a complejos industriales extranjeros. Cf. *Ibid.*, pp. 467-486.

⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 117. Cabe mencionar que Mitra, también denominado “Señor de los Grandes Campos”, es quien guía a las almas en su viaje de retorno, “en lo que coincide con otros dioses psicopompos, como Mercurio”.

⁴⁶ Esto se percibe cuando asegura que un par de yeguas que vendió su marido siguen vivas y corriendo en lugares que no han sido alcanzados por la infección: “Omar tenía dos yeguas madres de lujo de las que habían nacido Tristeza Cat y Gamuza fina, vendidas ya y que corrían, Y CORREN TODAVÍA EN PALERMO Y SAN ISIDRO” (p. 17).

Por su parte, la casa que renta Amanda es un espacio cerrado, íntimo, que por su calidad de préstamo funciona como morada de paso. Si Amanda no se hubiera relacionado con Carla tal vez no se habría intoxicado tanto como para perder la vida, no se hubiera deslizado hacia la otra realidad y hubiese tenido las vacaciones que tenía planeadas. Hay un atisbo de esto cuando se menciona que Carla evitaba entrar a esta casa; al entrar, marca la fatalidad.

Parecía un lugar seguro hasta que David —no se sabe cómo ni para qué— entra y se encierra con Nina. A partir de ese momento la casa adquiere el carácter laberíntico física y psíquicamente: “en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique”⁴⁷. En esta casa, Amanda tiene la pesadilla: sueña que busca a Nina en su cuarto y en el baño, al no encontrarla, baja las escaleras, medio de unión entre los planos.

Los distintos pisos de una casa simbolizan la verticalidad que hay entre la conciencia y el inconsciente, así, Amanda abandona su recámara y el segundo piso, que representa la realidad, la conciencia y la seguridad, para descender hacia el primero que es el terreno de lo inconsciente, de lo que se revela; ve a Nina en la cocina, “lugar donde se transforman los alimentos, que puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico”⁴⁸. Recordemos también que Carla espera a su hijo en la cocina mientras éste se encuentra en el ritual.

En ese momento la casa está *haunted*⁴⁹, tomada por dos presencias, una inquietante y otra fantasmal, la primera es la lata de arvejas duras y rústicas, que representa los alimentos modificados químicamente y, la segunda, es Nina que no se parece por completo a su hija, es como un fantasma del futuro, porque predice lo que está a punto de ocurrir. Esta casa, entonces, pretende no pertenecer al espacio contaminado, es más que una casa de paso para vacacionar, es de paso

⁴⁷ Cirlot, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Llamo a la casa *haunted*, porque en español la traducción sería “embrujada”, sin embargo, como bien señala Mariana Enriquez, éste sería un término inexacto, pues supone que “el lugar estuvo habitado por una bruja que lo hechizó”. Por su parte, *haunted* significa “un lugar visitado por fantasmas. También significa estar inquieto, nervioso, perseguido, quizá diríamos *fuera de lugar*”. Mariana Enriquez, “Una casa en el otro mundo”, en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona, Anagrama, 2022, p. 125.

porque funciona como umbral entre la salud y la enfermedad; la vida y la muerte, es el primer espacio en el que se distorsiona lo real. Podría estar dentro de lo considerado por Mariana Enriquez como “horror arquitectónico”⁵⁰, en tanto que, en la pesadilla, es el mismo lugar, pero, al mismo tiempo, no lo es.

En la casa de Carla y sus alrededores también suceden cosas inquietantes, patos y perros llegan hasta ese punto para caer muertos, en el patio trasero hay tumbas, David logra salir de ella por las noches, aunque su padre lo encierre con llave, es una casa oscura, con pocos muebles, con “cosas feas e inútiles, adornos de angelitos, grandes *tapers* de colores apilados como cajones, platos dorados y plateados clavados a la pared, flores plásticas en enormes vasijas de cerámica” (p. 99).

Al final, cuando el marido de Amanda va en busca de explicaciones, la presencia de David en la casa sigue siendo amenazadora, en el *living* hay objetos que cuelgan de un hilo sisal o que están atados entre sí, “no parece una cantidad desproporcionada de cosas, más bien parece que, a tu manera [le dice Amanda a David], estuviste tratando de hacer algo con el estado deplorable de la casa, y todo lo que hay en ella” (p. 124).

Esta casa representa a cada una de las casas del pueblo tomadas por la infección, en la que viven y duermen los niños deformes. La oscuridad y su estado deplorable simboliza la ruptura de esa familia en la que el padre que le teme al hijo se queda a vivir con éste, mientras que la madre huye. “Es una no-casa, en el

⁵⁰ El horror arquitectónico o lo terrorífico arquitectónico es una variedad del género del horror que destaca, en el horror tradicional, la oscuridad, inmensidad y abandono de los espacios que se presentan como cárceles y que adquieren rasgos de laberinto, encerrando a los personajes. Cf. Miriam López Santos, “Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española”, en *Biblioteca virtual universal*, 2010. Mariana Enriquez reflexiona en torno al horror arquitectónico y pone como ejemplo los cuentos “La pequeña sala”, de Madeline Yale Wynne, “El otro Londres”, de M. John Harrison, “El escalón n.º 19”, de Simon Strantzas, y “Casa de hojas”, de Mark Z. Danielewski. En este tipo de horror se presenta una distorsión de lo real, pero a nivel arquitectónico, es decir, la arquitectura de la casa, en este caso, tiene un misterio que no se resuelve, sin embargo, no es que albergue un ente sobrenatural, sino que “la casa es un monstruo, la casa no pertenece a este mundo”, está fuera de lugar y en busca de su sitio, es un lugar que ha sido “llamado a estar”, como también lo es la casa de la hechicera, con su color verde desgastado que irrumpe y destaca en el paisaje. Enriquez, *op. cit.*, pp. 130-136.

sentido en que el metafísico habla de un no-yo⁵¹, pues la irrupción de un hijo transformado quiebra la estabilidad y el supuesto orden.

Ahora bien, para abordar simbólicamente la casa verde, espacio íntimo en el que se lleva a cabo la migración, hay que considerar que uno de los sentidos de la casa es el de la asimilación de la tradición, y una de las tradiciones populares que se encuentran en la novela es la de la energía; la mujer que realiza las migraciones asegura que “todo es energía” (p. 24), y Amanda agrega que su abuela también solía decir eso. Por otro lado, el verde, además de simbolizar la fertilidad de los campos y la adaptabilidad, “representa la función perceptiva, [es el] color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte”⁵².

Entonces, la casa verde, ubicada en la orilla del río, es el espacio en el que se maneja la energía de la intoxicación, misma que surge de una fertilidad anormal de los campos de soja, y los habitantes del pueblo se adaptan a esta dinámica de transmisión, enfermedad y muerte; el río juega un importante papel en esta transmisión, pues éste simboliza “el progresivo riego de la tierra [pero también] el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido”⁵³.

Por su parte, la sala de emergencias tiene un doble propósito, pues, además de brindar asistencia médica básica, funciona como guardería para niños enfermos. El hecho de que no haya médicos permanentemente en esta sala espesa la trama, porque es entonces cuando las personas van con la hechicera, sobre todo si es grave; Carla señala: “—Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada” (p. 24).

Así, los espacios que esbozan el paradigma de realidad son el campo y el pueblo que parecen, al inicio, tranquilos, sin embargo, conforme se espesa la trama los espacios se transforman sutilmente, de espacios inofensivos pasan a ser lugares infectos en donde viven los niños monstruosos y suceden situaciones que parecen

⁵¹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 55.

⁵² Cirlot, *op. cit.*, p. 120.

⁵³ *Ibid.*, p. 389.

inexplicables, mientras que en la tierra y el agua se gesta aquello (el elemento incógnito) que tiene maldito al territorio y a sus habitantes.

En los espacios que parecen cotidianos e inocuos comienzan a correr peligro los personajes: el río es pequeño, no nos alarma que un caballo quiera beber de ahí; no vemos nada amenazador en la fotografía que tiene la mujer de la casa verde en la que sus hijos aparecen sonriendo “inclinados sobre sus rastrillos y, detrás, el gran campo de soja recién cortada” (p. 31). Tampoco parece inquietante que a sólo doce cuadras del centro del pueblo las casas sean “más humildes y chiquitas, peleando ya por su lugar, casi sin jardines y con menos árboles” (p. 40). No parece tener nada de extraña la plaza en la que se venden alimentos propios de la región, incluso brinda una sensación de seguridad, Amanda la describe de la siguiente manera:

Hay una pequeña feria de alimentos en la plaza principal [...] Son siete puestos improvisados sobre tablas y caballetes, o en lonas sobre el piso. PERO ES BUENA COMIDA, DE LAS QUINTAS O DE PRODUCCIÓN ARTESANAL. Compramos frutas, verduras y miel. El señor Geser recomendó una panadería donde hace PANES INTEGRALES — parece que son FAMOSOS en el pueblo—” (p. 41).

Que la comida sea *local* parece, ante los ojos de Amanda y del lector que se enfrenta por primera vez al texto, un guiño de confianza, de que todo está bien y en orden. Pero *lo maldito*, aquello que infecta al pueblo, está disfrazado; recordemos que en el Espesamiento se crea una “corteza de mentiras [...] una amalgama de evasiones, el tejido cicatrizante que cubre el pasado insoportable en el que se encuentra el individuo arrastrado por el gancho”⁵⁴; la corteza de mentiras es el campo idealizado: verde y tranquilo, con agua que fluye, y el pueblo famoso por sus panes integrales; sin embargo, la verdad se oculta tras el énfasis en las descripciones de las casas con mucho más terreno y los amplios sembrados de trigo y soja:

ALGUNAS [CASAS] HASTA TIENEN SEMBRADOS, los lotes alargados se extienden hacia el fondo hasta media hectárea, unos pocos con TRIGO O GIRASOLES, CASI TODOS CON SOJA. Cruzando unos cuantos lotes más, detrás de una gran hilera de álamos, se abre hacia la derecha un camino más angosto que acompaña un riachuelo pequeño, pero profundo [...] UNAS CUANTAS CASAS MÁS HUMILDES DAN A LA ORILLA DEL RIACHUELO, apretadas entre el hilo oscuro y fino de agua y el alambrado del siguiente lote (p. 46).

⁵⁴ Clute, *op. cit.*, p. 48.

Entre más profundidad tiene el riachuelo mayor e inminente es el peligro para todos, las más vulnerables son las familias que viven a la orilla de éste, por sus condiciones de precariedad. Las casas humildes contrastan con la opulencia del territorio de Sotomayor:

Los campos de Sotomayor empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, indefinibles. No hay vereda todavía. PERO HAY PASTO ENTRE LA CALLE Y LA CASA. Hay galpones medianos detrás, y siete silos mucho más allá de los primeros sembrados (p. 60).

No obstante, hasta estos espacios cómodos y extrañamente nutridos —hay pasto entre la calle y la casa, los pastizales llegan hasta las rodillas, “los campos de soja se abren a los lados. Todos es MUY verde, un verde MUY perfumado” (pp. 67-68)— están acechados por el veneno, y algunos habitantes lo saben. Carla le dice a Amanda, sobre las deformidades en los niños: “—Eso pasa [...] estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva queda igual de raro” (p. 69). Además de que Carla sabe lo que sucede, participa indirectamente en el envenenamiento de la tierra y el agua al trabajar con Sotomayor y al rentar su jardín: “A unos diez metros tenemos trigo sembrado. No es nuestro, Omar les alquila el terreno a los vecinos y a mí me gusta poque hace más chiquito el jardín, nos da intimidación” (p. 72).

Quienes se encuentran en ese pueblo y sus alrededores son víctimas de la infección que adquieren en el agua que beben, en la comida que consumen y en el aire que respiran: “el aire huele a lluvia y una brisa húmeda llega desde el suelo” (p. 124). La soja verde y brillante es la corteza bajo la que se esconde la muerte: la tierra seca y dura se extiende, el ganado escasea, las villas y las fábricas se expanden hacia la ciudad para alcanzar a infectar a todos, para decir que el horror ya está aquí y que se propaga: “la plaga [está] inmóvil, a punto de irritarse” (p. 126).

Los territorios y las moradas infectas en *Distancia de rescate*, como vimos, están disfrazadas, sobre todo las más peligrosas: como el campo y el río envenenado. En un primer momento parece que hay más peligro en las casas: porque dos niños se encierran en una, porque hay tumbas en otra o porque en la casa verde se realizan migraciones de almas. Este disfraz del verdadero espacio maldito funciona como distractor, mientras que lo que mantiene la tensión en la

novela es el juego de presentir el mal o lo terrible en los espacios íntimos. O como lo menciona Schweblin: “Lo no dicho provee un área de suposición. Aparece como espacios de refracción, como espejos o zonas de inminencia donde el texto tarda en pronunciarse. Y lo que se escucha en esos silencios es la voz del propio lector”⁵⁵.

2.1.2.3. David, el monstruo conjurado

La transformación del personaje de David es determinante para configurar el espesamiento. Él se describe a sí mismo como un chico normal, sin embargo, su madre lo llama monstruo y a su padre le incomodaba su presencia en la casa, no compartía la mesa con él ni le hablaba. En el Espesamiento se acumulan anécdotas que permiten crear, en este caso, su presencia inquietante; se le coloca encima una corteza de mentiras mezclada con situaciones inexplicables, como cruzar umbrales: que salga de espacios cerrados sin ser visto o percibido y transitar entre la vida y la muerte, el pasado, el presente y el futuro, así como entre el ser y no ser. Por esta capacidad de transitar espacios y tiempos, David es un ser liminal.

No obstante, quisiera centrarme en la importancia de que su madre lo llame monstruo, ya que es a partir de este momento que se le dota al personaje de un carácter amenazante, por ello, lo que se diga sobre él a lo largo de la historia (como el hecho de matar a los patos) lo configura como un ser peligroso, ésta sería su corteza de mentiras.

Como ya lo mencioné en el capítulo 1, en el apartado correspondiente al horror y su naturaleza, la palabra *monstruo* viene del latín *monstrum*, cuya variante es *monestrum*, sustantivos derivados del verbo *moneo* (mostrar, transmitir)⁵⁶, por lo que el monstruo en *Distancia de rescate*, “Bajo el agua negra” y “Chaco” tiene la función de revelar que hay *algo* terrible capaz de modificar al ser humano y que no necesariamente pertenece al mundo sobrenatural. Así, el devenir del monstruo es conocimiento.

⁵⁵ Schweblin, *Distancia de rescate...*, p. 130.

⁵⁶ Jean Gayon, “Los monstruos prometedores: evolución y teratología”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, p. 25.

David como monstruo es un ser intersticial, incompleto y contradictorio. Intersticial e incompleto porque se considera que, gracias a la migración, parte de su alma abandonó su cuerpo y su cuerpo alberga, además de la otra parte de su alma, la de Nina; asimismo, tiene una conexión con los animales intoxicados y con Amanda: los empuja hacia la muerte. Es también un monstruo contradictorio porque, aunque Carla nunca dice que él los mata, lo sugiere, una vez más se presenta este juego del horror de lo no dicho, de que el horror, como mencionaba Schweblin, sucede en la cabeza del lector⁵⁷ y se afianza cuando Amanda le pregunta al niño: “¿Pero es verdad, David? ¿Mataste a esos patos?” y David subraya “*enterrar no es matar*” (p. 73).

Carla configura a David como un ser peligroso y amenazador psicológica, moral y socialmente. Primero señala que hay un David antes y uno después de la migración; el de antes era un sol, sonreía todo el día, le gustaba estar afuera e ir a la plaza, mientras que el David monstruo hablaba muy extraño: “extraño puede ser muy normal. Extraño puede ser solamente la frase ‘eso no es importante’ como toda respuesta” (p. 70). Ella sentía que ese no era su hijo, y eso le genera inquietud: “yo te juro Amanda que te tiemblan las piernas” (p. 70). Para subrayar el hecho de que David es un nuevo ser, Carla también menciona que la hechicera le advirtió que si se realizaba el ritual ella tendría que aceptar su nueva forma: “Que lo importante era liberar a David del cuerpo enfermo, y entender que, incluso sin David en ese cuerpo, yo seguiría siendo responsable del cuerpo, pasara lo que pasara. Yo tenía que asumir ese compromiso” (p. 29).

La concepción de monstruo remite a la corporalidad, David, en comparación con Abigail⁵⁸, no tiene deformidades, tiene sutiles manchas blancas en la cara y el cuerpo, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas le cubren los brazos y una de sus piernas, tiene los ojos muy rojos y casi no tiene pestañas, así que físicamente no provoca repulsión a quien lo mira; sin embargo,

⁵⁷ Samanta Schweblin, “Samanta Schweblin: ‘Cualquier arte implica el ejercicio de la copia, sobre todo’”, en Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (video disponible en redes), 31 de mayo de 2022.

⁵⁸ Se infiere que Abigail nació así, por lo que su madre pudo haberse infectado cuando estaba embarazada.

recordemos que, para Pierre Ancet, “no hay ser más monstruoso que ese que se nos asemeja más, no hay monstruo más auténtico que el monstruo humano”⁵⁹. El personaje de David es inquietante, primero, porque es un niño, y la figura del niño en el horror suele tener la función de materializar “temores y fantasías de los adultos, reflejando sus propias culpas”⁶⁰, de ahí que los adultos piensen y sugieran que el niño, de uno u otro modo, es responsable de la muerte de los animales, cuando su carácter amenazante surge de una transformación a raíz de haberse intoxicado con una sustancia permitida y utilizada por los adultos, por lo tanto, este personaje es una víctima.

Para Mariana Enriquez, David es una “especie de niño fantasma que da mucho miedo”⁶¹, este carácter fantasmal, intersticial, se encuentra a lo largo de la novela porque Amanda a veces sólo escucha su voz, que, como ya mencionaba antes, no parece la voz de un niño, sino de un adulto, pues es una entidad sobrenatural: migrada; asimismo, sale y entra de espacios cerrados y cuenta hechos que no tiene forma de saber, porque no estaba ahí.

La voz de David no sólo se hace escuchar, sino que, en gran medida, guía la historia, busca *mostrar* lo que a gran escala es importante: la enfermedad y la muerte que causan los agroquímicos en el campo argentino. Muestra, también, la vulnerabilidad de los habitantes del pueblo, la toxicidad y quiebre de las familias, y que, en todo caso, el monstruo al que hay que temerle no es él, si no el poder económico que arrasa con todo y con todos a su paso.

El motivo del hilo es constante en la novela: la distancia de rescate entre madre e hija se siente como un hilo que las ata; el tratar de descubrir *lo importante* durante la trama es como desenredar una madeja de hilo; la misma Schweblin menciona que le interesaba con esta obra explorar la relación que los seres humanos tenemos con los hijos, con las personas que nos atraen, con el peligro y con el medio ambiente⁶². Al final de la novela, se narra que, de pronto a David “se

⁵⁹ Gayón, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ Rodrigo González, “Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2 (2015), p. 89.

⁶¹ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

⁶² Schweblin, *Distancia de rescate...*, p. 130.

le dio por atarlo todo” (p. 121) con hilo sisal, por lo que en su casa hay muchas cosas atadas entre sí, entre ellas, fotografías.

La novela en su totalidad es una madeja de distintos hilos que habrá que desenredar, uno de ellos es la relación filial que tienen David-Nina, David-Amanda, Amanda-Carla, así como Omar y el esposo de Amanda. Una parte de Nina está en David, así como una parte de David está en Amanda, por lo que Amanda y Carla son madres de ambos, pero además Carla es, también, como la madre de Amanda (eso podría explicar la atracción que hay entre ellas desde el principio); por su parte, los padres de los niños también son padres de ambos y Omar sería, en parte, padre de Amanda.

Estas relaciones se vinculan con el motivo del doble. Ya expliqué la duplicidad David-Nina, y en el apartado correspondiente a los atisbos expuse la duplicidad David-Amanda, la cual constituye una misma entidad narradora estructurada por dos conciencias en constante diálogo. El doble en el horror puede manifestarse como un gemelo (David-Nina), como un perseguido (David-Amanda) y como una sombra (Omar-esposo de Amanda).

Como gemelos, David y Nina pelean por su espacio vital, por ejemplo, cuando Nina dice que no es Nina, que es David, y cuando David se sube al coche tratando de tomar el topo de peluche; Clute apunta: “uno de los gemelos siempre queda atrás”⁶³, y David queda en el abandono. Amanda es la doble perseguida por David, por ello él está detrás y tan al pendiente de ella. Los esposos de las personajes son dobles-sombra que tienen una participación en la historia casi nula, desdibujada, mas no por ello menos importante.

Así, los dobles “claman a los cuatro vientos que el mundo es más que una cosa; que comprender el mundo es decir más de una cosa; que la armonía sólo puede alcanzarse mediante la muerte del Otro, el perdedor”⁶⁴. El mundo contaminado por el herbicida se oculta bajo la corteza de la migración del alma y viceversa, este ocultamiento de lo verdadero es lo que empuja al relato de horror a avanzar a través de los primeros tres estadios: atisbos, espesamiento y trance, para

⁶³ Clute, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

adentrarse en la desesperanza del después. Cada personaje es un ser individual, incluso los que no tienen nombre, como el esposo de Amanda y la mujer de la casa verde, y todos forman parte de una conspiración, ya sea como víctimas o participantes.

A manera de conclusión, y breve introducción al siguiente apartado, diré que en el Espesamiento encontramos varias referencias que ocultan o disfrazan una o varias verdades que se revelarán en el estadio del Trance.

2.1.3. Trance y Después: la razón que despierta de su letargo

El fin último del horror es dar cuenta de un mundo desolado, pero en el camino hacia el encuentro con esta manifestación nos topamos con los cuatro estadios: Atisbos, Espesamiento, Trance y Después. Hasta este punto del análisis, puedo afirmar que estos estadios no necesariamente funcionan de forma sucesiva, es decir, no terminan los Atisbos para dar lugar al Espesamiento, ni se termina el Trance para continuar con el Después. Todos en algún momento se entrelazan: los atisbos siembran las dudas, las suposiciones y los elementos incógnitos (sobrenaturales) de los que echa mano el espesamiento para nublar la razón y crear una especie de cautiverio⁶⁵; sin la razón trastocada no hay espacio para el Trance y el Después, los cuales son estadios que están todavía más imbricados, el paso de uno a otro es casi imperceptible, pero se distinguen por algunas características que explicaré a continuación.

Si el poder subversivo del horror es abrirnos los ojos, esto comienza a ocurrir en el tercer estadio: el Trance. En el idioma original de *El Jardín crepuscular* (*The Darkening Garden*), de John Clute, *trance* es la traducción de *revel*, que significa celebrar, bailar y cantar en público y de forma escandalosa⁶⁶, otra definición es: “to fully enjoy the moment and to wildly, loud and proudly celebrate, sometimes involving alcoholic beverages and dancing”⁶⁷. Sin embargo, lo que le interesa a Clute de este verbo son los ritos, el *performance* y las máscaras, pero no desde la risa,

⁶⁵ Amanda dice: “Es que estoy anclada en este relato, lo veo perfectamente, pero a veces me cuesta avanzar” (p. 13).

⁶⁶ Cambridge University Press, *Cambridge Advanced Learners Dictionary*, Cambridge, 2013, p. 897.

⁶⁷ Urban Dictionary, ‘Revel’ (consultado en línea).

sino desde el horror. En la ficción, sobre todo durante el Espesamiento, se oculta una verdad detrás de una o varias máscaras o, como dice Clute, detrás de una corteza de mentiras, y así como se esconde la verdad también se trastoca la razón.

Los ritos, el *performance* y las palabras mágicas, por su repetición, seducción y solemnidad, aparecen umbrales, abren puertas y, en el caso del horror, develan una verdad que confronta la realidad extratextual. Así como se abren estas puertas, se abren los ojos, despierta la razón del letargo impuesto por el Espesamiento.

En *Distancia de rescate* la repetición de la frase mágica: “esto no es importante” guía la conversación de David con Amanda que va del presente al pasado, del pasado al presente, del presente al futuro. David —portador de la máscara de niño monstruo—, lleva a Amanda —portadora de la máscara de la razón, de la infección y la muerte—, del centro (la sala de emergencias) hacia atrás (su propio pasado y el pasado de los demás personajes); varias veces y repitiendo “esto no es importante”, David la regresa de atrás hacia al centro y la conduce poco a poco del centro hacia adelante (el futuro), un futuro que ocurre ya sin ella. Un futuro que es un huevo de serpiente: “el mundo baldío que está por llegar”⁶⁸, o como señala Amanda: “la plaga inmóvil a punto de irritarse” (p. 126). En el Trance, el ojo es despojado de su corteza, se recupera la razón y se puede ver, entonces, el huevo de serpiente: todo aquello que amenaza desde el presente y que se proyecta en el futuro.

El concepto *huevo de serpiente* lo retoma Clute de la película *El huevo de la serpiente* (1978) de Ingmar Bergman. Para el teórico, la tesis de esta película es que:

el espejo que refleja nuestro estado, a su vez desvelado por los experimentos, no es distorsionador [y cita un diálogo de la película:] “Cualquiera que haga un pequeño esfuerzo puede ver qué nos espera en el futuro [...] Es como un huevo de serpiente. A través de la fina membrana se puede distinguir el reptil ya formado”⁶⁹.

En el marco del horror, el término *huevo de serpiente* se emplea para arrojar una luz, destapa:

⁶⁸ Clute, *op cit.*, p. 78.

⁶⁹ Clute, *op cit.*, p. 77.

el verdadero futuro que se oculta bajo la corteza falsa del pasado [...] hace referencia a los momentos en que se cobra conciencia de que las metáforas aparentes de nuestro estado resultan ser descripciones literales de los dolores de parto, en los que se percibe que el horror es la historia que está por venir, en los que el mundo futuro se convierte justo en aquello que tememos. Desde el punto de vista del modelo del Horror, el futuro es lo que tiene lugar en el momento del descubrimiento [...] Dentro de un relato, un Huevo de serpiente no cuestiona el futuro, sino que lo contiene⁷⁰.

En *Distancia de rescate*, David insiste en que se observen los detalles, porque los huevos de serpiente están esparcidos por toda la novela, sólo hay que ponerlos contra la luz. Las manos, por ejemplo, son un motivo recurrente y casi imperceptible, a pesar de que la novela comienza con este epígrafe:

Por primera vez en mucho tiempo,
bajó la vista y se miró las manos.
Si han tenido esta experiencia,
sabrán a qué me refiero.

Jesse Ball

*Toque de queda*⁷¹

Para Amanda, mirarse las manos es un intento de conexión con la vida y con la razón, es decir, son un indicador de su estabilidad mental y física. En el presente de la narración (en la salita de emergencias) *siente* que le tiemblan las manos, pero David le aclara que hace al menos un día que le dejaron de temblar, por lo que está a punto de morir. Sin embargo, recuerda que en el pasado sí le temblaban: cuando Nina se acerca a ella en el campo (ambas ya intoxicadas) y cuando está con más malestar en casa de Carla.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 77-78.

⁷¹ En su narrativa, Samanta Schweblin tiene un diálogo con *Toque de queda* de Jesse Ball que va más allá del motivo de las manos. Recordemos que la autora se interesa por el terror, como ella lo llama, de lo no dicho. Así, retoma la idea de la novela de Ball de “contar algo sin contarlo abiertamente”, es decir, en *Toque de queda*, dos protagonistas principales: un padre y su hija, intentan sobrevivir en un Estado totalitario, pero en ningún momento se mencionan las palabras *dictadura* o *totalitarismo*, y la historia dentro de la historia termina narrándose a partir de una puesta en escena de títeres. ¿Y qué son los títeres? Entre otras cosas, los títeres son personajes que penden de hilos, mismos que son manejados por alguien más. Vimos ya el motivo del hilo en *Distancia de rescate*, pero también quiero mencionar el cuento “Un gran esfuerzo”, también de Schweblin, publicado en *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2014), en el que, según mi lectura, se narra el abuso de un padre a su hijo, pero sin decirlo tal cual, simplemente se puede inferir y, una vez más, remitiría al “terror de lo no dicho” anclado, además, dentro del espacio íntimo que es la familia. Aquí el guiño que tiene el cuento con la novela de Ball es la representación con títeres que hace un niño, mediante la cual el protagonista tiene la revelación.

Me tiemblan las manos, David

¿Te tiemblan?

Creo, sí. Me tiemblan, no sé [...]

¿Sentís que te tiemblan o te tiemblan realmente?

Estoy mirándome las manos ahora y no las veo temblar. ¿Tiene que ver con los gusanos?

Tiene que ver, sí.

Me miro las manos pero tu madre sigue hablando. [...]

Quiero saber qué más pasa con tus manos.

[...]

Me estoy por morir.

Sí.

¿Por qué? Me tiemblan mucho las manos.

No veo que te tiemblen, ya dejaron de temblar, desde ayer.

En el campo, me tiemblan ahora que miro a Nina acercarse a mí desde el aljibe (pp. 79-80).

En estos ejemplos, el huevo de serpiente es el temblor de las manos cuando Amanda percibe que el horror está por venir: el horror sobrenatural (Carla contándole sobre la relación de David con los animales enterrados en el jardín) y el horror de que su hija ya está intoxicada.

Así también, cuando están en las caballerizas, luego del incidente de los bidones, Nina se mira las manos y le dice a su madre que le pican y le arden, incluso se acerca a ella y le muestra las manos (ahí está el huevo), pero no lo ponen contra la luz, porque Amanda le toma las manos y se las besa; aunque la niña se queja e insiste en mostrarle las palmas, tanto su madre como Carla la ignoran porque están ancladas en el relato sobrenatural.

Por otro lado, las manos sucias de Nina (“las líneas de barro cruzan su piel de lado a lado”, (p. 97) se parecen a las manos de David cuando le practican la migración (“su mano pequeña, ahora sucia de barro seco o de polvo”, p. 32), esto da pie a uno de los trances que experimenta Amanda y que tiene que ver con el descubrimiento de que una parte del alma de su hija migró al cuerpo de David:

Veo las manos de Nina, por un momento. No está acá pero las veo con toda claridad. Sus manos pequeñas están sucias con barro.

O son mis manos sucias cuando me asomé a la cocina y, sin soltarme de la pared, busqué a Carla desde el umbral.

No es verdad, son las manos de Nina, las puedo ver.

[En este momento están migrando el alma de Nina y Amanda expresa:]

Está sucediendo ahora. ¿Por qué los dedos de Nina están llenos de barro? ¿A qué huelen las manos de mi hija?” (p. 115) [Ha puesto el huevo de serpiente a la luz y descubre un futuro inmediato: su hija ya no es su hija, ahora es como Abigail y como David, lo que más temía; y ella va a morir].

El huevo de serpiente forma parte del Trance, pero es muy parecido a los atisbos, y funciona tanto a nivel de lo sobrenatural como en el paradigma de realidad. El huevo y el atisbo son similares en cuanto a que parecen guiños cuando no están a contraluz; por ejemplo, hay menciones sutiles que no parecen importantes, pero que, sin embargo, son totalizadoras, una de ellas es cuando Carla cuenta el nacimiento de David: “La primera vez que me lo dieron para sostenerlo me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo” (p. 16), y cuando sale a buscar al caballo, la madre menciona: “Cargo a David que ya daba sus primeros pasos” (p. 18), la primera frase alude a que es tan común en el pueblo que los niños nazcan deformes que la madre estaba verdaderamente preocupada, porque sabía de la posibilidad de que su hijo naciera mal y, por otro lado, llama la atención que cuando menciona que el niño daba sus primeros pasos, éste ya tenía tres años, y la mayoría de los niños empiezan a caminar entre los nueve y los doce meses, por lo que, aunque David no nació con deformaciones, se puede inferir que no nació “normal”, lo que lleva a totalizar que en ese pueblo la infancia es una infancia deformada.

El pájaro muerto en el río es otro atisbo que podría funcionar como huevo de serpiente en tanto que si se colocara a la luz representa a todos los animales que mueren por beber agua contaminada, algunos, como las aves mueren rápido, y otros, como los caballos, pasan primero por deformaciones que los hacen parecer monstruos.

La voz en plural que en ocasiones utiliza Nina es un huevo de serpiente porque evoca el miedo que tiene Amanda de que el cuerpo de su hija albergue más de un alma. Luego de la migración de David, Carla y la hechicera tienen que esperar a que David bostece, “bostezar con la boca bien abierta, ‘dejar salir’” (p. 32), pero es un bostezo que vemos con Nina en el sueño de Amanda: “Nina abre la boca, pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundos, como si estuviera

gritando lo todo lo contrario, como si necesitara una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar” (p. 55).

En el momento de la intoxicación hay dos huevos: cuando se derrama el herbicida y la ropa mojada de Nina. A pesar de que David le dice a Amanda que eso es lo importante, es decir, le pide que ponga a contraluz esos huevos, ella todavía no es capaz de ver que no es rocío, sino glifosato, por lo que se encuentra en un punto medio entre perder la razón y tener lucidez que la mantiene confundida e incapaz de retirarse la venda de los ojos.

Por otro lado, el rito de migración de almas tiene su forma particular de realizarse, la hechicera necesita el cuerpo enfermo y dimensionar sus medidas; requiere también un espacio dentro de la casa verde (el último cuarto al final del pasillo), mismo al que sólo entran ella y el enfermo. Al cruzar este umbral de la casa, sólo la hechicera sabe lo que hace con el niño, con la palangana con agua, el hilo sisal y el ventilador de mano. En este ritual se abren portales por los que viaja el alma migrada para encontrar el cuerpo sano que le sea compatible, pero para que se abran estos umbrales son necesarias las herramientas y la disposición de éstas, además, es indispensable que quienes se encuentren fuera de este cuarto, en este caso Carla, permanezcan lo más quietos posible y bebiendo un té que la hechicera prepara. Si se mueven, pueden mover otras cosas, “sin querer. Cosas que no [deben] moverse. En una migración [...] sólo [debe] estar en movimiento aquello preparado para partir” (p. 31).

De acuerdo con Clute, el Trance (*Revel*) funciona como sustantivo, pues “describe un momento crítico, un acontecimiento formal acotado en el tiempo y el espacio tras el cual el orden de las cosas queda invertido [por ejemplo,] el bien se vuelve mal”⁷². En *Distancia de rescate*, la naturaleza se transforma en espacio peligroso, el niño amenazante es víctima, la hechicería se usa para salvar vidas, las madres, a pesar de sus intentos, son incapaces de proteger a sus hijos e, incluso, Carla le teme a David.

Trance también funciona en el horror como acción verbal (“entrar en trance” o “pasar un trance”); y mediante éste surgen revelaciones. La figura del sonámbulo

⁷² *Ibid.*, p. 101.

suele ser un mecanismo del trance como acción verbal; viaja entre umbrales, desde el más obvio: la vigilia y el sueño, hasta el más complejo: la vida y la muerte. En la novela de Schweblin hay una escena en la que Amanda sueña que se levanta a buscar a Nina y que la mira, como sonámbula, en la cocina.

Pero Nina no se asume a sí misma como Nina, sino como David. El sonambulismo también se usa para escenificar una posesión, no necesariamente demoniaca; en el caso de esta historia, y en el sueño de Amanda, el alma de David posee el cuerpo de Nina. “Los sonámbulos indican que una carencia está a punto de ser cubierta, representan cierto vacío o bloqueo entre la ignorancia y el resultado, el acto y la implicación”⁷³; por ello, en el Trance, Amanda por fin comprende que el cuerpo de Nina resiste gracias a la migración, ignoraba que aquel campo estaba infecto y ahora la niña sobrevivirá, pero la madre, a pesar de entender, luego de mucho esfuerzo, qué fue lo que pasó encuentra en la muerte y en la enfermedad de los niños sólo algunas de las consecuencias del mal.

En la utilización del sonambulismo en la ficción de horror suele existir un doble foco: en el sonámbulo y en los testigos de lo que ocurre⁷⁴.

Desde el punto de vista del sonámbulo, el sonambulismo sirve para confirmar una condición, una culpa o una venganza que llevará a cabo. [...] Desde su propia perspectiva, los sonámbulos pueden ser viajeros que se adentran en lo desconocido, [...] o pueden encarnar una compulsión que puede ser suya, interna, o fruto de una posesión⁷⁵.

En el caso de Nina, ella confirma la condición del doble migrado y más que viajar hacia lo desconocido encarna, hasta esa escena del sueño de su madre, un huevo de serpiente que se construye con atisbos y a nivel de lo sobrenatural. Señala Clute que los sonámbulos traen consigo un mensaje del pasado, de ahí la “presencia alarmante” (p. 54) de la lata de arvejas que Amanda no compraría para alimentar a su familia; ella sabe de la existencia de los enlatados transgénicos, no repara en desde cuándo están en la mesa de la gente, apenas discute quiénes las consumen, sólo recalca que ella no compra de esos alimentos más duros, rústicos y

⁷³ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁴ El testigo que descubre al sonámbulo presencia el momento en que éste abre los ojos y se le cae la máscara; su función es calibrar la carga de acarrear “la fragilidad de la máscara del yo”. *Ibid.*, pp. 99-100.

⁷⁵ *Idem.*

económicos, ¿pero desde cuándo estos alimentos están entre nosotros y por qué se elige ignorar su existencia y todo lo que hay detrás de su producción?

Por su parte, David es un sonámbulo viajero y clarividente, camina en el campo por las noches y aparece en la casa que renta Amanda: “Estás de pie en el medio del cuarto, mirando hacia la puerta, como esperándonos. Quizá hasta preguntándote por qué tanta alarma [...] Estás así, como apagado” (pp. 49-50). Al mirar a David en este estado, Amanda tiene un breve trance o descubrimiento:

ahora que lo pienso no sos vos lo que me asusta
¿Qué es?
¿Vos sabés qué es, David?
Sí, tiene que ver con los gusanos... (p. 51).

Me parece que a Amanda lo que le asusta no es que David esté migrado, sino que está contaminado y que posiblemente es capaz de contaminar, pero todavía no puede ver el panorama completo, apenas lo intuye, experimenta una sensación dañina⁷⁶, por eso cuando cuenta su sueño menciona: “Me apoyo en el umbral. Algo pasa, algo pasa, me digo, pero todavía no logro despertarme” (p. 53). Está en el umbral de la cocina, pero ese umbral también representa el punto medio entre la razón y la locura, y la imposibilidad de despertar es la imposibilidad que tiene en ese momento de ver la subversión del presente y el inminente futuro.

Otro ejemplo del trance como acción verbal es cuando Amanda se entera de que su hija está con la hechicera: afiebrada, grita que ve las manos de Nina, al preguntar a qué huelen se revela que, por fin, el agroquímico tiene un olor desconocido, pero particular, su presencia comienza a hacerse tangible en la historia mediante el sentido del olfato. Previamente, con la vista, el glifosato había sido confundido con rocío, aunque luego Amanda observa que la ropa de Nina está desteñida, y el rocío no deja ese tipo de marca en la ropa.

Así, a nivel de lo sobrenatural, en el ejemplo anterior vemos cómo la migración de Nina ya sucedió y una parte de ella está en David:

¿Podés interceder, David? ¿Podés dejar a Nina cerca?
¿Cerca de quién?
Cerca, cerca de casa.
Podría.

⁷⁶ Para Clute, *op cit*, p. 89, el motivo de *sensación dañina* en el horror es “donde la experiencia del daño de rigor es señal del mundo que se avecina”.

De alguna manera, por favor.

Podría, pero no va a servir de nada (p. 116).

Se confirma que una parte del alma del Nina se encuentra en David, que es algo que sólo se sospecha por los atisbos que se siembran a lo largo de la novela. Pero también se confirma el estadio del después con la frase de David: *“pero no va a servir de nada”*.

El Trance como estadio se presenta cuando las apariencias construidas durante el Espesamiento se develan como verdades. ¿Cuáles son estas apariencias en la historia? Al nivel de los personajes, en torno a David, Abigail y Nina se construye una apariencia monstruosa y fantasmal, amenazante. Por su parte, Amanda y Carla son madres que, a pesar de todo su esfuerzo, fallan como protectoras.

De manera oculta, los niños son inocentes, no causan ningún mal, al contrario, a ellos se les causó uno e incluso David brinda clarividencia a Amanda antes de su muerte; las madres no son las culpables de lo que les pasó a sus hijos. En todo caso, los padres, que parecen ausentes, desde una lectura social, representan al Estado y al pueblo que saben o intuyen el mal en el campo, pero no hacen nada al respecto, no investigan a fondo, no denuncian⁷⁷ y aceptan a sus hijos enfermos como el castigo que obtienen por no enfrentar de manera más activa la fumigación.

Mención aparte merece la hechicera, pues su ritual parece ser el causante de niños deformes y extraños para sus madres, cuando representa el arraigo de las tradiciones, la permanencia de éstas cuando la medicina moderna falla; es la esperanza de vida, el intento de contrarrestar los daños que causa el progreso.

A nivel del espacio, las casas ya no parecen tan amenazadoras, porque aquello que envenena abarca más allá del espacio íntimo y se expande hacia todo el pueblo y, por medio del curso del río, hacia la ciudad y hacia el resto del mundo, y esta expansión del mal tiene que ver con el estadio del después.

El Trance se presenta cuando “al fin se desprende la corteza de apariencias que había ido espesándose, cuando la verdad de las cosas asoma tras la

⁷⁷ “Yo creo que Omar algo sospechaba y prefería no saber” (p. 83).

Mascarada [...] y se resuelve en la latencia agotada del Después”⁷⁸. Así como el primer estadio de los Atisbos está entrelazado con el del Espesamiento, el Trance está entretejido con el Después, y el Después con los Atisbos:

La salida del Trance puede ser tan rápida —pasar del momento de transmutación de los valores a una conciencia definitiva de que el mundo así descrito es, en verdad, el mundo real—, y el final del relato puede llegar tan pronto que es posible que el letargo árido del Después solo llegue a entrecerse, como si fuera un eco surrealista de los Atisbos que en su momento anunciaron el final⁷⁹.

En *Distancia de rescate* desde el inicio se presiente el final: la inevitable muerte de Amanda⁸⁰, pero el gran final impacta fuera de la novela, porque enciende una alarma en el lector que dicta que aquello, el envenenamiento, no sólo sucede en esta ficción sino también en nuestro mundo; la novela resulta una expresión de la perversidad del mundo y se hace presente lo que Clute llama *vastación*, que es “experimentar la perversidad del cosmos construido o revelado”:

En las literaturas de Horror, la Vastación une, como por contagio, el mundo [...] con las criaturas sensibles (casi siempre humanas), encadenadas a una estructura que se está desintegrando o que acaba de quedar revelada; en forma ficcional, representa una visión del efecto perturbador del mundo en el relato [...] y como consecuencia, en sus articuladores, que por lo general somos nosotros [...] tras la Vastación, los articuladores del Relato, y el Relato en sí, caen un silencio sepulcral porque ya no hay manera de seguir⁸¹.

Por ello, Amanda cierra *Distancia de rescate* con la desoladora visión de su esposo alejándose del pueblo sin percatarse de *lo importante*: los abundantes campos de soja, la tierra seca, a pesar de que hay ríos; el campo sin ganado, la creciente cantidad de coches llegando a la ciudad; “el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (p. 126). Ese hilo que David, criatura sensible y humana, intentaba anudar en un espacio pequeño, en su casa, en el pueblo, para calcular qué tan próxima está la llegada del veneno a la ciudad; a pesar de su esfuerzo por hacer entender a Amanda, la mujer de la ciudad, lo que sucede en el campo, la toxicidad va más allá de entenderla, porque es casi

⁷⁸ Clute, *op cit.*, p. 101.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰ “Pero voy a morirme en pocas horas, va a pasar eso, ¿no? Es extraño que esté tan tranquila. Porque aunque no me lo digas, yo ya lo sé, y sin embargo es algo imposible de decirse a uno mismo” (p. 13).

⁸¹ Clute, *op cit.*, p 108.

imposible frenarla. David sufre la vastación al no lograr comunicar y difundir que hay un veneno que afecta, primero, a los más vulnerables, a la gente del campo, y no lo logra porque su denuncia, aunque llegue lejos, no querrá ser escuchada por aquellos que se benefician de mayores y *mejorados* cultivos.

Además, David es un niño de pocas palabras, y esto es porque representa a los niños que no tienen voz, pero también a las personas que viven en el campo y que lo trabajan, pues su voz no suele ser escuchada y sus cuerpos enfermos no son atendidos ni visibilizados.

El campo podría simbolizar la libertad, pero en la novela es cautiverio, sólo unos cuantos logran salir de este territorio infecto, pero tarde o temprano la infección alcanzará, de una u otra forma, a la ciudad, porque el mundo civilizado se ataca a sí mismo. Amanda presagia que la plaga está a punto de irritarse; extraliterariamente, el glifosato destruye la flora silvestre, misma que sirve de alimento para insectos que resultan benéficos para controlar naturalmente las plagas. Simbólicamente, la plaga podría ser el ser humano que resulta perjudicial para cualquier otro ser vivo, para él mismo y para su entorno, por lo que la vastación reaparece ante la inminencia del fin del mundo, siempre por culpa del hombre: el devorador del mundo del que es amo: “La vivencia del capitalismo feroz se ve como una forma de vastación”⁸².

En *Distancia de rescate*, además, la vulnerabilidad del cuerpo enfermo y deforme constituye una forma de vastación que puede ser vista y, aun así, ignorada. El estadio del Trance tiende a anunciar el mundo que está por venir, es un vistazo al futuro, por lo que exige una confrontación con el horror del presente. En este tercer estadio se apela a la razón, misma que, como ya mencioné, durante los Atisbos y el Espesamiento quedó trastocada. En el Trance, “la razón despierta de su letargo”⁸³ y es atrapada de inmediato por el después: Amanda abre los ojos a la realidad y se espera que el lector haga lo mismo, que no se quede en la lectura de lo sobrenatural, sino que vaya más allá, que deleve la denuncia.

⁸² *Ibid.*, p. 110.

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

Retomo el inicio de mi apartado, si el horror tiene el poder subversivo de quitarnos la venda de los ojos, lo hace desde la seducción que provoca lo sobrenatural: “en la esencia de prácticamente toda la ficción sobrenatural reside cierta seducción o persuasión siniestra”⁸⁴, vuelvo a Octavio Paz cuando señala que el horror es asombro, fascinación, imán y parálisis; en este sentido, y si se me permite la comparación, el imán es a los Atisbos y al Espesamiento, así como el asombro es al Trance, y la parálisis al Después.

Entonces, en el estadio del Trance, la repetición de ritos y palabras es capaz de retirar la máscara, de develar los verdaderos rostros, y es en esa primera mirada, luego de recuperar de pronto la razón, que “el mundo real se anuncia a sí mismo”⁸⁵, y se anuncia como un mundo al que los protagonistas están adheridos por una fuerza que los obliga a permanecer en este mundo que no es el suyo, pero que a la vez sí lo es.

Recordemos que en el Espesamiento hay un juego de mayor seducción, en el que, entre otras cosas, los protagonistas experimentan el motivo de sensación dañina, el cual se detona por una sensación de cautiverio. Amanda se ve adherida por fuerza a ese campo contaminado que representa su mundo y a la vez el nuestro, del que no sale con vida. En el Trance, el gran huevo de serpiente se pone a contraluz y podemos ver un presente amenazante y un mundo futuro desesperanzador.

Ahora bien, como ya lo vimos, el Trance no necesariamente aparece al final de relato, puede superponerse sobre el espesamiento como “un Trance tan tumultuoso y prolongado que parece proclamar una bienvenida de las peores infecciones que puede ofrecer el mundo”⁸⁶, un ejemplo de ello son las deformidades en niños y animales que, si bien funcionan como un huevo de serpiente que se pone a contraluz al final, ayuda a conformar la atmósfera sobrenatural.

Así, en *Distancia de rescate* se pueden encontrar, al menos, dos tipos de deformidades: una deformidad tangible, que se puede percibir de manera precisa,

⁸⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 107.

ya sea porque se puede ver, sentir y/o tocar, y una deformidad que se presente poco común, según la familiaridad en la que se basan los preceptos dados en un paradigma de realidad.

La deformidad que puede verse (porque es física) existe a consecuencia de la contaminación. En la novela, la deformidad física se presenta en animales y niños (caballos con párpados y labios muy hinchados, perros sin una pata, patos con cuellos demasiado flexibles; niños con manchas, ojos rojos, falta de pestañas, piel demasiado fina, extremidades cortas y cabezas grandes).

Si bien la atmósfera sobrenatural se construye, entre otras cosas, con el motivo de la deformidad, esto es porque se le dota a la realidad de un sinnúmero de máscaras, mismas que en el trance se caen y en el después ya no hay nada más que hacer: esos niños ya no inquietan, pero tampoco es posible salvarlos. “Ya no hay remedio, ya no queda historia que contar, ni *deus ex machina*, ya no hay remedio, ni posibilidad de decir que todo ha sido un sueño”⁸⁷.

Después es la traducción de *Aftermath*, así, en inglés, me parece que tiene un sentido más amplio, porque significa *secuela*: “the period that follows an unpleasant event or accident, and the effects that it causes”⁸⁸. En el caso de la novela, en el *aftermath* el desastre sigue afectando a la región, aunque Amanda logró entender lo que sucedía e incluso a pesar de ello, porque se “prefigura un mundo incapaz de cambiar, un mundo que ya no es narrable”⁸⁹, por eso el después es el último estadio y corresponde a una parálisis ante el mundo desolado.

El Después estalla, al igual que el Trance, sólo que en el Trance hay posibilidad de revelación y una esperanza de salvación, mientras que en el Después se presenta “una suerte de ‘ilusionismo’ en el que el relato se vuelve flácido, se relaja y se disuelve en la muerte”, por lo que el después cierra la historia, pero ofrece “un destello fugaz del futuro”⁹⁰.

Una vez que Amanda relata el momento de la intoxicación, quiere continuar el relato, y David le dice: “*Pero nada importante sucede, ni nada importante va a*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁸ Cambridge University Press, *op cit.*, p. 128.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

sucedan a partir de ahora. Y empiezo a creer que ya no vas a entenderlo, que seguir avanzando no tiene sentido” (p. 98). Sin embargo, Amanda sigue narrando, tratando de hallar una salida, cuenta que pierde el sentido de la vista con él a Nina, todo lo ve blanco y nebuloso, ya no hay nada, y David señala que nada es culpa de Carla, que se trata de “algo mucho peor” (p. 111), por eso ya no vale ningún esfuerzo, ni aquel en que David le promete que Nina quedará cerca de casa: *Podría, pero no va a servir de nada*” (p. 116). Amanda muere y queda su cuerpo en el plano físico, pero una parte de su conciencia dialoga con David:

Todo queda en silencio, finalmente. Un silencio largo y tonal [...] Las cosas ya no suceden. Sólo está mi cuerpo. ¿David?

¿Qué?

Estoy tan cansada. ¿Qué es lo importante, David? Necesito que me lo digas, porque el calvario se acaba, ¿no? Necesito que me lo digas y que después siga el silencio.

[...]

Siempre estuvo el veneno (pp. 116-117).

El hilo de la distancia de rescate entre madre e hija se corta, así como se corta el hilo del ser humano con la madre naturaleza y con la vida. Todos son marionetas, cuyos hilos se enredan, se desatan y se cortan a voluntad de algo más grande que no pueden controlar. Schweblin, en la “Nota de la autora” señala: “la distancia de rescate se reflejaba en todo lo que ese libro estaba diciendo: la relación que tenemos con los hijos, con las personas a las que nos sentimos atraídas, con el peligro, con el medio ambiente” (p. 130), y yo agregaría que lo terrible de la distancia de rescate es que por más que se sienta, se mida y se atienda no puede sortear el peligro, porque, como bien lo dice David: siempre estuvo el veneno, y eso estaba fuera del control de los protagonistas.

2.2. Bajo el agua negra”: la inmersión a la cloaca

Como ya lo vimos en el primer capítulo de esta tesis, Mariana Enriquez afirma su intención de escribir género de horror *en latinoamericano* mediante un mecanismo que llama “traducción de la tradición”⁹¹, que implica una asimilación del género desde su origen y una transformación de éste con elementos latinoamericanos. En

⁹¹ Mariana Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”, en Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 26 de noviembre de 2020.

el caso del cuento “Bajo el agua negra” —publicado en *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016)—, dicho mecanismo tiene como resultado una transposición de, al menos, dos textos de Howard Phillips Lovecraft (Estados Unidos, 1890-1937): “La llamada de Cthulhu” (1928) y “El horror de Dunwich” (1929), ambos publicados en la revista pulp *Weird tales*.

Enriquez, por medio de una parodia seria, sin función satírica o ridiculizadora, de la que resulta un texto transformado por la mirada crítica latinoamericana de este siglo, transgrede el modelo del relato de horror tradicional y establece una intertextualidad explícita y efectiva con los hipotextos lovecraftianos y con sistemas de significación no literarios⁹².

El teórico francés Laurent Jenny, tomando como punto de partida a Harold Bloom, señala que el autor de una obra se decanta por el diálogo intertextual explícito con alguna de las siguientes intenciones: a) prolongar la obra del precursor modificando al mismo tiempo su orientación hacia el punto al que ésta habría debido llegar; b) inventar el fragmento que permitirá considerar la obra del precursor como un nuevo conjunto; c) romper radicalmente con “el padre”, a menos que se desembarace de la herencia imaginativa que puede tener en común con él, o d) crear una obra que paradójicamente parecerá punto de origen y no consecuencia de la obra antecedente.

Mariana Enriquez no retoma los cuentos del autor para darles un nuevo final, ni pretende añadir más elementos a la mitología lovecraftiana; tampoco busca romper con el escritor estadounidense, al contrario, tiene la intención declarada de homenajearlo, por lo que se postula que “Bajo el agua negra” puede leerse como una obra completamente independiente de sus hipotextos, pero que se enriquece al tratarse de una asimilación, transformación y actualización de estos.

Dicho lo anterior, es muy interesante cómo los estadios del horror propuestos por John Clute —Atisbos, Espesamiento, Trance y Después— se encuentran en “Bajo el agua negra” en dos niveles, a nivel del paradigma de realidad y a nivel sobrenatural. Desde la asimilación del origen del género del horror y desde la

⁹² Cf. Denise Ocaranza, “Función de la intertextualidad lovecraftiana en ‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enriquez: una traducción de la tradición” (capítulo de libro en proceso de publicación).

transformación que hace Enriquez sobre la experiencia del horror social en Argentina, el gancho, los Atisbos y el Espesamiento están, en su mayoría, anclados al paradigma de realidad, y el hecho sobrenatural se plantea de manera más evidente hacia el final del cuento, a diferencia de la novela de Schweblin, donde la migración se plantea al inicio, trastoca la razón de los protagonistas y mantiene la tensión hasta el final, pero desde el hecho sobrenatural.

En “Bajo el agua negra”, la tensión se mantiene, pero desde el hecho social que plantea la agresión y asesinato de dos jóvenes a manos de policías. La fiscal Marina Pinat busca justicia, pero también busca el cuerpo de uno de los jóvenes, el de Emanuel; mientras se encuentra con él, en condiciones que escapan a su entendimiento, el relato se espesa con personajes y espacios que funcionan como articuladores del horror, pero desde el paradigma de realidad y va *in crescendo* cuando se hace evidente el elemento sobrenatural, y digo *se hace evidente*, porque los atisbos de que hay algo sobrenatural sí están desde el inicio del relato, sin embargo, se encuentran tan anclados al paradigma de realidad que pasan casi desapercibidos.

Para abordar estos atisbos, antes es necesario profundizar en el narrador omnisciente del cuento. Recordemos que el narrador de la novela de horror tradicional, sobre todo el del siglo XVIII, es justamente el omnisciente; el cual cuenta con información privilegiada y trata de ser objetivo, por ello expone el hecho sobrenatural sin pretender resolverlo o explicarlo. Sin embargo, tiene un carácter más complejo, ya que lo sabe todo, pero lo oculta. Se trata de un narrador que se caracteriza

por la tendencia a la trampa [...] Finge narrar los hechos día a día, pero sitúa la acción en el pasado, con lo cual estamos ante un efecto de *suspense* creado por la focalización interna. Simétricamente, la narración tramposa impondrá [...] un tipo de lectura que es la relectura, pues el lector modelo solo puede entender la historia narrada volviendo sobre sus pasos y reinterpretando las escenas que le han sido referidas⁹³.

El narrador omnisciente de “Bajo el agua negra” sitúa los hechos en pasado, así nos enfrentamos a esta relectura y reinterpretación de su mirada. Tiene una

⁹³ Miriam López Santos, “Teoría de la novela gótica”, en *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 30 (2008), p. 203.

participación interna y activa, y se apega a la perspectiva de la protagonista y representante de la razón, Marina Pinat. Al compenetrarse, durante el trance luego del encuentro con el sacerdote, forman una entidad narradora desdoblada y disuelta, es decir, sus voces se compenetran tanto que, al final del relato, parecen confundirse; de ahí las frases que aparecen escritas en cursivas y que interrumpen los hechos narrados:

(Se metió en una de las casas de la parte de atrás de las vías y vive ahí con sus amigos. ¿Y cómo sabía el cura sobre la chica embarazada?)

(Y por qué no había imágenes religiosas y por qué el cura había hablado de Emanuel sin que ella siquiera se lo preguntara.)

El muerto espera soñando (pp. 169-173)⁹⁴.

Este narrador tiene mayor conocimiento que sus personajes, pero esto no garantiza que sepa qué ocurre en el relato; si bien tiene un punto de vista privilegiado, también se confía de la información que tienen sus personajes. Sobre esta relación del narrador omnisciente con sus personajes, Tacca señala:

si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres cobran la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un caudal de información *equivalente* al de estos [...] esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es⁹⁵.

Como ya lo mencioné, la voz narrativa es muy cercana a la fiscal Marina Pinat, la conoce mejor que al resto de los personajes; ve a través de ella y nos comparte, además de su perspectiva omnisciente, la de la fiscal. Pero, también, este narrador emplea los estilos directo e indirecto para introducir el discurso de las distintas voces que aparecen en el cuento y así narrar lo que sucedió desde diferentes perspectivas.

Mediante el estilo directo, el narrador reproduce con guiones los discursos de Marina, del oficial Cuesta, del secretario de la fiscal, de la adolescente embarazada, del taxista, del padre Francisco y del chico deforme, y entre comillas introduce las

⁹⁴ Las citas del cuento que a partir de este momento se encuentren en el cuerpo del texto corresponden a la siguiente edición: Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama, 2021, y se anotará la página entre paréntesis.

⁹⁵ Tacca, *op. cit.*, pp. 77-78.

voces de personajes secundarios (de la mujer testigo que escuchó los gritos de uno de los chicos y del abogado), aunque también hace uso de las comillas para reproducir la manera en que el chico deforme pronunciaba “muelto” y “espela”.

Al introducir las voces de los personajes con guiones y comillas se potencia el efecto de confiabilidad y se utiliza este recurso, sobre todo, con los personajes principales. En cambio, cuando se presenta el estilo indirecto en el texto, éste reproduce, principalmente, lo que recuerda Marina que declaró y murmuró la madre de Emanuel, lo que expresó el padre Francisco y aquello que le contaron su padre y la adolescente embarazada.

Al darle voz a los personajes, el narrador renuncia a saber más de lo que ellos saben, así no puede decir qué ocurrió con Emanuel ni qué sucede en la villa, simplemente porque, al igual que Marina, tampoco lo sabe, lo que nos habla de una relación de equisciencia entre narrador y personajes; este recurso ayuda a generar mayor ambigüedad en el relato: nadie sabe qué pasa, sin embargo, es seguro que sucede algo que desestabiliza el paradigma de realidad.

Una vez planteada la naturaleza del narrador en este cuento podemos continuar con los Atisbos. Estos se pueden dividir, de forma muy general, en Atisbos que configuran el Espesamiento dentro del paradigma de realidad, y Atisbos que configuran el hecho sobrenatural.

En cuanto a los Atisbos que configuran el Espesamiento dentro del paradigma de realidad, tenemos que desde el inicio del relato se plantea un contexto en el que reina el delito y la impunidad; se afirma que Marina odiaba “que le tocaran los casos de los empobrecidos barrios del sur, casos donde el crimen siempre estaba mezclado con la desdicha” (p. 155). Con esta afirmación se presiente que el relato girará en torno a personajes vulnerables en condiciones de pobreza y violencia. Con esto se configura que, si hay villanos en la historia, estos son los policías, y que es común el asesinato de jóvenes: “¿Cuántas veces un policía le negaba, en su cara, y frente a toda la evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? [...] Había muchos y muy ruines motivos para matar adolescentes pobres” (pp. 155-156), y los motivos que enumera el narrador

pertencen al paradigma de realidad, ninguno da a entender, por ejemplo, que este tipo de asesinatos tuviera que ver con alguna especie de ritual.

Otro atisbo que configura el espesamiento a nivel del paradigma de realidad es que los policías acusados solían contarles a sus compañeros “cómo torturaban a jóvenes ladrones haciéndolos ‘nadar’ en el Riachuelo” (p. 162). Por otra parte, la adicción a las drogas es otro atisbo que espesa el paradigma de realidad, una persona adicta no suele decir la verdad, o se espera que mienta a cambio de dinero para mantener su adicción; la joven embarazada afirma: “Se metió en una de las casas de la parte de atrás de las vías y vive ahí, con sus amigos”, y en seguida remata: “¿Ahora me va a dar plata? Me dijeron que me iba a dar plata” (p. 162). Por ello, su testimonio no toma mayor fuerza sobrenatural, aunque sirve como gancho para que la fiscal decida ir a la villa, sin embargo, este tipo de atisbos que destacan la adicción, por ejemplo, mantienen la historia a punto de espesarse, pero sin ir todavía hacia lo sobrenatural.

Por otro lado, el sur de Buenos Aires se configura como un lugar peligroso, contaminado y donde reina la precariedad: desde el puente se ven las casas construidas alrededor del Riachuelo “negro y quieto” (p. 164); este río al que, durante un siglo, se le había arrojado desechos, sobre todo de vacas; el sacerdote menciona, a modo de reflexión y revelación, que: “Argentina había contaminado ese río que rodeaba la capital, que hubiese podido ser un paseo hermoso, casi sin necesidad, casi por gusto” (pp. 164-165), por ello, “sólo gente muy desesperada se iba a vivir ahí, al lado de esa fetidez peligrosa y deliberada [y] nadie se acercaba a la Villa Moreno a menos que fuese necesario” (p. 165)⁹⁶.

⁹⁶ Sobre la importancia de la carne para Argentina, léase Mariana Enriquez, “Carne argentina”, *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona, Anagrama, 2022, pp. 137-143. En este texto, la autora refiere que en su país se comen la vaca entera y narra su experiencia como reportera al cubrir el accidente de un camión que transportaba vacas, el cual sucedió en Quilmes, al sur de Buenos Aires. Las personas de los barrios cercanos se llevaron a sus casas las vacas e hicieron asado. Esta experiencia y su presencia en aquella villa tiene guiños con el cuento de “Bajo el agua negra”, además de la importancia de la carne de vaca para la población, Enriquez cuenta que el chofer que la llevó a ella y al fotógrafo a Quilmes iba “rezongando”; y que ella no se atrevía a entrar sola a la villa. También da este dato: “En Argentina hay villas desde hace ochenta años, pero la generalización de estos barrios marginados ocurrió en los noventa, cuando el gobierno de Carlos Menem impuso su ortodoxo/corrupto neoliberalismo después del gobierno de Raúl Alfonsín, un gobierno muy ético y fundamental en la recuperación de la democracia después de la dictadura 1976-1983, pero desastroso en materia de política económica, con una hiperinflación que alcanzó el

Para cuando Marina se acerca a la villa, el peligro ya está configurado, incluso ya se tocó el tema de las mutaciones y se sabe que es posible que se encuentre con algún infante deforme, sin embargo, hasta este momento, el infante no representaría una amenaza, la amenaza está en la posibilidad de robo o algún otro crimen. Sigue sin considerarse, de manera evidente, un encuentro con algún hecho o ser sobrenatural.

Marina acude a la villa, porque nadie le contesta el teléfono, ni en las líneas fijas, y ella cree que seguramente la señal se cortó luego de la última tormenta; no hay lugar para considerar que esta tormenta tenga alguna relación con el despertar de lo sobrenatural. Sin embargo, cabe mencionar que en los cuentos de Lovecraft las tormentas suelen preceder hechos sobrenaturales.

Ahora, voy a señalar, primero, los Atisbos más sutiles que se relacionan con el hecho sobrenatural; comienzo con la presunción de inocencia del oficial Cuesta: “Yo sé defenderme solo y, además, soy inocente” (p. 155), esto podría aludir al cinismo que suelen tener este tipo de policías, o también a algo que desconocemos, es una duda que se siembra y que se sostiene cuando la madre de Emanuel le dice a la fiscal que “los oficiales Cuesta y Suárez andaban persiguiendo a su hijo, aunque ella no sabía por qué” (p. 157) y ese por qué no se resuelve, aunque se puede intuir desde los atisbos de horror social, mas no desde el horror sobrenatural.

Otro atisbo sobrenatural muy sutil y que marca el latido del horror es el hecho de que dos chicos hayan sido arrojados al Riachuelo, pero que sólo exista un cadáver recuperado “a un kilómetro del puente. A esa altura, el Riachuelo no tiene casi corriente, está quieto y muerto” (p. 157). Es decir, sí existe la muerte, tanto la del joven como la del río, y se encuentra a esa altura, pero ¿qué hay más allá, o qué hay debajo del agua muerta?, como vemos en el Trance, al final del relato, debajo del agua hay una *no muerte*.

La fiscal Marina Pinat es la representante de la razón, pero también la elegida para presenciar el horror, por ello la joven embarazada le dice que Emanuel la quiere conocer. Cabe destacar que la fiscal suele buscar la justicia y trata de hacer

1.000% anual entre otros desastres”. Enriquez afirma que “el asado y la violencia política están ligados en Argentina” y cuenta que, durante la dictadura antes mencionada, a la mesa de tortura la llamaban “parrilla”.

su trabajo conforme a la ley, y en la medida en que la corrupción se lo permite, de ahí que el narrador nos cuente que Marina haga acto de presencia en los lugares en los que se desarrollan los procesos que atiende, así se sabe del juicio entre un grupo de familias y una fábrica de cuero que con sus desechos arrojados al río causaba mutaciones en niños. Las mutaciones son un atisbo tanto del paradigma de realidad como de lo sobrenatural.

El primer personaje que atisba es el oficial Cuesta, su sonrisa irónica y su forma déspota de responderle a la fiscal, en un primer momento, lo identifica con cualquier policía corrupto y violento, sin embargo, al expresar: “—Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen” (p. 158), con “UNA VOZ DISTINTA, más seria, sin un jirón de ironía” (p. 158), vemos en su discurso un atisbo de predicción, pues advierte que algo más allá que la violencia e injusticia policiaca está en juego.

Otros atisbos, que surgen en el pasado, cuando la fiscal visita la villa en tiempos del juicio para la fábrica de cuero, son los que da el sacerdote, quien no usa su cuello identificatorio y que, además, luce cansado y “cargado de una oscura desesperanza” (p. 159). Él menciona que, desde entonces, ya nadie iba a la iglesia y señala que hay cultos afrobrasileños y de otros santos personales, a quienes les levantaban pequeños altares en las esquinas.

Sin duda, el atisbo que obliga a la fiscal a ir a la Villa Moreno es el testimonio de la adolescente embarazada: “—El Emanuel está en la villa [...] Le vengo a contar porque tiene que saber. El Emanuel la quiere conocer” (pp. 160-161), por lo que quien plantea el hecho sobrenatural es la joven embarazada al decir que Emanuel emergió del agua negra hace apenas dos semanas, lo cual resulta imposible por las condiciones del Riachuelo y porque lo arrojaron hace dos meses. Dice que lo vieron caminar lento y apestoso por la villa, que algunos le temieron cuando lo vieron y que su madre no lo había querido recibir; dice también que se metió en una casa abandonada detrás de las vías del tren; esta serie de declaraciones, que parecen imposibles desde la razón, retoman su calidad de mentira o delirio cuando la chica le pide dinero a la fiscal, con lo cual el relato regresa al paradigma de realidad, pero deja plantada la posibilidad de que algo sobrenatural ocurre en la villa.

Cuando Marina va a la villa se encuentra con que está silenciosa: “ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo” (p. 167), es un atisbo sutil, pero contundente, el río y la villa ya han adquirido la misma naturaleza inquietante. Marina se interna a la cloaca, término en el que abundaré más adelante.

Para terminar con los atisbos que configuran el hecho sobrenatural, quiero mencionar el motivo de la risa. Es interesante hacer notar que la risa irónica cobra fuerza siniestra cuando la fiscal intenta mantener el orden lógico, por ejemplo, cuando le pide al oficial Cuesta que colabore, éste se ríe: “se reía de ella, se reía de los chicos muertos” (p. 158), recordemos que también se ríe cuando le dice a la fiscal que no tienen ni idea de lo que pasa en la villa. Asimismo, cuando Marina le grita al sacerdote que debe salir de ahí, éste se ríe y le da a entender que es imposible salir de ese lugar.

Para resumir, en la oficina de la fiscal Marina Pinat se presentan cinco atisbos disparadores del espesamiento: la imposibilidad de encontrar el cuerpo de Emanuel; la risa del policía interrogado; su aseveración; la deformidad de la jovencita embarazada, y su mensaje: que Emanuel recién emergió del Riachuelo y que está en la villa.

El Espesamiento, al igual que en el caso de los Atisbos, se da tanto a nivel del paradigma de realidad como a nivel sobrenatural; así, la trama comienza a espesarse con la descripción física de la joven embarazada: “tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían completamente negros, como los de un insecto carroñero” (p. 161), además cruzaba los dedos como si no tuviera articulaciones. Luego de esta escena espesante viene una con más fuerza, la de la pesadilla de Marina, que también tiene un breve trance (que es el que resaltaré en cursivas):

Durmió mal, pensando en la mano del *chico muerto pero vivo* tocando la orilla, en el *nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado*. Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas (p. 163).

Después de este sueño, la protagonista se enfrenta con las primeras coyunturas que la obligan a visitar sola la Villa Moreno. En el Espesamiento, los protagonistas son obligados a tomar caminos que no quieren recorrer (o que no tenían pensado

recorrer, como es el caso en este cuento) y que tarde o temprano los ayudarán a llegar a un trance definitivo; Marina va a encontrar este trance una vez que se interne en la cloaca.

En la novela *Distancia de rescate* abordé el motivo del umbral, sin embargo, Clute plantea el término *cloaca*, el cual me parece más preciso para “Bajo el agua negra”. La principal diferencia entre umbral y cloaca radica en que el umbral permite el paso a otro mundo, mientras que la cloaca pertenece al paradigma de realidad y no se puede huir de ésta. Asimismo, el protagonista cruza el umbral y emprende una búsqueda junto con la corriente, pero, en la cloaca, el protagonista entra y nada contracorriente “como un pez enganchado y arrastrado por el anzuelo”⁹⁷, Marina es el pez que se engancha con el anzuelo que le tira la joven embarazada y se sumerge en la cloaca que comienza en el sur de la ciudad y que se profundiza en la villa Moreno y el Riachuelo.

La entrada al lugar maligno la recibe con comercios y casas abandonadas, “ventanas tapiadas con ladrillos para evitar que las casas fueran tomadas”⁹⁸ (p. 163), carnicerías “sospechosas” y la iglesia cerrada con doble candado. La fiscal sabe que la avenida que la lleva a la villa “era la zona muerta, el lugar más vacío del barrio” (p. 164), pero no se espera encontrar el barrio tan abandonado y desierto como la avenida. Señala Clute: “Si el ombligo que conduce al interior del cuerpo de la Tierra es en verdad una Cloaca, no cabe duda de que el mundo está enfermo y que sin un Portal la mierda acabará llegándonos al cuello”⁹⁹.

Los policías y el taxista, que son personajes que se mueven entre la cloaca y el centro de la ciudad, algo saben de lo que ocurre en la villa y por eso la evitan. El taxista, notoriamente asustado, baja anticipadamente a Marina y ella tiene que caminar sola; sube el puente desde el que fueron arrojados los chicos y luego se encuentra con la villa silenciosa y vacía.

⁹⁷ Clute, *op cit.*, p. 26.

⁹⁸ Mariana Enriquez menciona que: “Las casas abandonadas en esta ciudad dan un poco de miedo. Una casa abandonada en Buenos Aires es algo extraño. Con la crisis habitacional endémica de la ciudad cualquier edificio vacío se ocupa inmediatamente, salvo que el dueño tapie puertas y ventanas con ladrillos. Hay muchas casas así, selladas: a mí me obsesionan. Parece casas con los ojos cosidos y la boca rellena con un trapo; parecen casas muertas. Mariana Enriquez, “Mis vecinos”, en *El otro lado... op. cit.*, p. 109.

⁹⁹ Clute, *op cit.*, p. 26.

La fiscal sabe que hay peligro, aunque hasta este momento de la narración, sigue creyendo que es un peligro de ser asaltada, incluso, para su cita a ciegas con la muerte y la no muerte, lleva un atuendo distinto al que usa en su cotidianidad: jeans, camiseta oscura, el dinero justo para volver y el teléfono, “tanto para comunicarse con sus contactos en el interior de la villa como para tener algo valioso que entregar en caso de que la asaltaran. Y el arma, claro” (pp. 165-166), arma que servirá para que el sacerdote se quite la vida.

Ya en la villa, Marina se siente observada, camina buscando la parroquia para buscar al padre Francisco y escucha pasos débiles chapoteando tras ella, esta presencia ayuda a espesar el relato y se potencia cuando Marina ve que se trata de un niño, cuyas deformidades lo conforman como un articulador del horror sobrenatural, tenía la nariz “muy ancha, como la de un felino, y los ojos muy separados, cerca de las sienes. El chico abrió la boca, para llamarla quizá: no tenía dientes” (pp. 167-168). Este chico se convierte en el doble sombra que persigue a Marina; la mujer y el niño son dobles que muestra una inversión: mujer sana-niño deforme; mujer hija de la normalidad-niño hijo del vínculo entre lo natural y lo sobrenatural (el sacerdote señala “es hijo de ellos” (p. 171); la mujer es igual a un presente trastocado y el niño representa un futuro fatídico en el que lo que se considera normal ya no lo es ni lo será.

Considero que no está de más, porque brinda mayor riqueza al Espesamiento, tratar el tema de la intertextualidad lovecraftiana¹⁰⁰. En “Bajo el agua negra”, Enriquez mantiene una postura crítica desde la que niega y al mismo tiempo afirma los arquetipos de Lovecraft, para ello emplea personajes parodiados, invertidos o actualizados; codifica, mediante el pastiche, lugares comunes formales y de contenido de “La llamada de Cthulhu” y “El horror de Dunwich”, y los transforma situándolos en un contexto latinoamericano del siglo XXI.

En el paradigma de realidad de “La llamada de Cthulhu” comienza la investigación de un culto a cargo del protagonista que recibió, por la muerte de su tío abuelo, recortes de notas periodísticas, manuscritos y otros informes; mientras que en “Bajo el agua negra” la fiscal se enfrenta la investigación de un crimen en el

¹⁰⁰ Tema que analizo con mayor profundidad en Ocaranza, *op cit.*

que hay entrevistas, un audio, declaraciones y expedientes; en ambos cuentos el paradigma de realidad se apoya en certezas científicas. Tanto el sobrino nieto como la fiscal son los representantes de la razón, aunque al final quedan desorientados y de alguna manera atrapados por la vastación¹⁰¹.

En la narración lovecraftiana se plantea que los dioses se comunican con los seres humanos por medio de sus sueños, pero los humanos deben tener la característica de ser artistas, como Henry Anthony Wilcox, quien soñaba con:

ciudades ciclópeas de grandes bloques de piedra y gigantescos y técnicos monolitos de un horror latente, que exudaban un limo verduoso. Muros y pilares estaban cubiertos de jeroglíficos, y de las profundidades de la tierra, de algún punto sin concretar, se podía escuchar una voz que no era una voz, sino más bien una sensación indeterminada que sólo la fantasía podía convertir en esta unión de letras casi imposibles: Cthulhu fhtagn¹⁰².

También soñaba con la palabra R'lyeh y con una criatura gigantesca de varios kilómetros de altura que caminaba o se movía pesadamente: Cthulhu, dios primigenio que descansa en una tumba de la ciudad de R'lyeh, bajo el océano Pacífico; éste físicamente es “a la vez un pulpo, un dragón y una caricatura de ser humano [...] De su cuerpo escamoso y grotesco, provisto de alas rudimentarias, se elevaba una cabeza pulposa y coronada de tentáculos”¹⁰³. En el cuento de Enriquez, la fiscal, que no es artista, es la que tiene una pesadilla vívida. Para la autora argentina basta con que Marina Pinat no forme parte, al menos no voluntariamente, de la corrupción del sistema para que sea digna o susceptible de establecer este contacto con lo sobrenatural, por lo que mantiene la invariante, que sería el sueño como canal de comunicación, pero actualiza al personaje: de artista a funcionaria honesta. Michel Houellebecq afirma que:

Los héroes de Lovecraft se despojan de cualquier signo de vida, renuncian a cualquier alegría humana, se convierten en meros intelectos, espíritus puros que aspiran a una única meta: la búsqueda de conocimiento. Al final del camino les espera una espantosa revelación [...] todo proclama la presencia universal del Mal¹⁰⁴.

¹⁰¹ Clute, *op. cit.*, pp. 107-110.

¹⁰² Howard Phillips Lovecraft, “La llamada de Cthulhu”, en *Antología de relatos de terror: H. P. Lovecraft*, Barcelona, Plutón, 2017, p. 192.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁴ Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Madrid, Siruela, 1991, p. 107.

En “La llamada de Cthulhu”, el protagonista asume que la estatuilla que encuentran en pantanos boscosos del sur de Nueva Orleans es un ídolo; Enriquez toma como préstamo la idea del ídolo y crea el suyo: Emanuel, de tamaño humano y transportado en una cama; este ídolo surge de un río de Buenos Aires. Es necesario mencionar que Cthulhu se encuentra entre dormido y muerto en su ciudad submarina esperando su resurrección en la Tierra, misma que sólo es posible con la ayuda de *fuerzas exteriores*, es decir, con ayuda de los humanos; se dice que cuando por fin despierte también despertarán sus súbditos y emergerán del agua para reclamar sus derechos; cuando esto ocurra la humanidad se parecerá a los Grandes Antiguos: salvaje, más allá del bien y del mal, sin moral y sin ley. Así, Emanuel que emergió del agua y que, según la joven embarazada, “siempre estuvo en el agua” (p. 161), también podría ser considerado un súbdito del Primigenio que regresa a la villa para reclamar, en principio, el derecho a la vida y el derecho de no perderla violentamente.

Esa fuerza exterior que necesita el Primigenio para, primero despertar y después resucitar, en el cuento de Enriquez es representada por los policías que empezaron a tirar gente viva al agua. Al respecto, de manera extratextual, la autora reflexiona en torno a la violencia y la relación que tenemos los latinoamericanos con ésta:

yo creo que todos —no es que lo justifiquemos— entendemos la violencia institucional, pero hasta un punto. O sea, yo entiendo que hagan un simulacro de fusilamiento [...] que le peguen al pibe, pero la creatividad de decir: “vayan a nadar a este río contaminado donde se van a morir”, para mí implicaba un grado de maldad diferente, que era literario si querés en el sentido más frío, [pero] sobre todo un poco místico, ¿por qué este tipo hace una cosa tan profundamente perversa? ¿A quién le está entregando a este pibe? O sea, a mí me sonaba una especie de mal más grande que sólo un mal de la cana¹⁰⁵.

Enriquez recurre a la ficción para tratar de explicar(se) una conducta innecesariamente violenta que raya con la exageración y lo vincula con su interés por los márgenes, o como ella lo llama: “lo orillero, las orillas”, desde donde aborda un tema político —o para el caso, sociopolítico—, pero “desde

¹⁰⁵ Lovecraft, *op cit.*, p. 312.

un lugar inesperadamente político”;¹⁰⁶ es decir, atravesado por el género del horror y, en este caso, mediado por la poética lovecraftiana.

Otros elementos en relación intertextual con “La llamada...” son la propagación de un rumor y los gritos no humanos. En el cuento de Lovecraft son los viejos espíritus de la Tierra los que emergen para transmitir sus mensajes; en “Bajo el agua negra” se invierte esta cualidad de viejo espíritu y se presenta a una mujer joven, demasiado flaca, aparentemente adicta, deforme y embarazada, quien cumple su función heráldica: “Le vengo a contar porque tiene que saber. El Emanuel la quiere conocer” (p. 161).

En Villa Moreno, la autora juega con la posibilidad de que los niños y adolescentes deformes que allí viven sean víctimas de la contaminación, pero también se plantea que sean descendientes de los dioses primigenios o súbditos, por ello, el niño que guía a la fiscal a la iglesia “gritaba mudo, abría la boca y gritaba sin sonido” (p. 172), acto que lo asemeja a Cthulhu, pues, según un marinero, lo vio emitiendo gritos inarticulados.

Asimismo, hay, al menos tres frases matriciales, como las llama Michael Riffaterre¹⁰⁷, que aparecen en “Bajo el agua negra” y que sin el hipotexto parecen anomalías, se trata de: “En su casa el muerto espera soñando”, “¿No escuchás los tambores de ese culto a los muertos?” y “sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa”. La primera frase está a cargo del niño deforme y remite a lo que los integrantes del culto de Cthulhu cantaban: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn. / En su casa de R’lyeh el cadáver del Cthulhu aguarda soñando”¹⁰⁸. En la segunda frase, Enriquez actualiza el instrumento musical, de tamtans (instrumento musical africano) a tambores utilizados en la murga argentina; la frase lovecraftiana es: “El apagado golpear de los tamtans se escuchaba susurrante a lo lejos”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”...

¹⁰⁷ Michael Riffaterre, “Semiótica intertextual: el interpretante”, en Desiderio Navarro (sel. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, p. 151.

¹⁰⁸ Lovecraft, *op. cit.*, 2017, p. 199.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 200.

La tercera frase es pronunciada por la madre de Emanuel, en la procesión, y remite a las embarcaciones que en el cuento de Lovecraft se extraviaban o se desviaban, de las que, si quedaba algún sobreviviente, éste sólo murmuraba incoherencias. La palabra *barco* en plural también surge en un diálogo del cura Francisco, cuando le dice a la fiscal que se tapaba aquello que dormía debajo del agua negra con barcos.

Por su parte, “Bajo el agua negra” recupera de “El horror de Dunwich” múltiples motivos temáticos que la autora asimila y actualiza. Comenzando por los espacios, la villa es a Dunwich como Sentinel Hill es al Riachuelo, se trata de lugares en la periferia de las ciudades, a los que sólo entran los habitantes, quienes se pierden o aquellos que tienen asuntos por resolver. Sentinel Hill (las colinas) y el río de agua negra funcionan como una especie de cementerios que resguardan criaturas dormidas. Las construcciones decadentes son parte de la descripción de estos espacios, sus habitantes son silenciosos y furtivos, la atmósfera es de constante inquietud, donde existe la sensación de ser observado; en Dunwich hay puentes de madera y terrenos pantanosos, mientras que la villa está cercada por un río quieto, muerto. El olor fétido (a musgo, decadencia y podredumbre) es indispensable para atisbar la cercanía con lo sobrenatural.

En ambos relatos las iglesias están intervenidas, la de Dunwich tiene el campanario roto y en la capilla de la villa Moreno no hay crucifijo, ni cruz en lo alto de su construcción; además, adentro hay una cabeza de vaca clavada en un palo, así como sangre fresca y letras imitando grafitis en las paredes. Ninguna funciona como una iglesia tradicional, la del hipotexto es un establecimiento comercial y la de “Bajo el agua negra”, la mayor parte del tiempo funciona como comedor, a pesar de que en el cuento de Lovecraft los personajes son creyentes de Dios y de la magia, mientras que en el cuento de Enriquez, los habitantes de la villa solían ser devotos de cultos afrobrasileños o de santos personales.

Otra actualización evidente en el cuento de la escritora argentina —además de la cabeza de vaca clavada en un palo que puede compararse con alguna práctica del narcotráfico— es el hecho de que Dunwich es un pueblo ficticio fundado en 1692 por colonos que abandonaron Salem antes del juicio de brujas, mientras que la Villa Moreno y el Matanza-Riachuelo son espacios reales, se ubican en Buenos

Aires, y representan todas las periferias de las ciudades abandonadas por el Estado, donde prima la pobreza, la enfermedad y la violencia.

En ambos cuentos hay un sacerdote, aunque con funciones diferentes. Abijah Hoadley llega a Dunwich en 1747 y luego de un sermón en el que expresa que escucha ruidos extraterrenales en las colinas, desaparece; el padre Francisco tampoco es habitante de la villa, sino que llega a ella. Ninguno de los dos oficia misas y ambos saben que sucede algo sobrenatural. A Francisco, Enriquez lo dota de características que rebajan su cualidad de sacerdote: no usa su sotana, luce desesperanzado y sucio, bebe alcohol, dice palabras altisonantes, no representa ninguna autoridad para los habitantes del pueblo y comete el mayor pecado: quitarse la vida. Él es quien brinda información del culto a Marina, se infiere que no es parte de él, pero que sabe de su existencia.

Los principales representantes de la razón en estos cuentos son Henry Armitage, director de la biblioteca de la Universidad de Miskatonic, y la fiscal Marina Pinat; que cumplen con el papel de investigador. Armitage trata de resolver con el *Necronomicón*¹¹⁰ la muerte de Wilbur Whateley, y Pinat es una mujer que, a pesar de ser muy recta, se enfrenta a la imposibilidad de hacer su labor conforme a la ley porque todo el sistema está corrompido. En Lovecraft, el hecho de que Armitage, de setenta años, represente la razón es congruente con su época, mientras que Enriquez también utiliza una figura que busca las explicaciones racionales representada por la mujer joven con ciertos privilegios.

Otros personajes que funcionan como *dobles* son Lavinia y la adolescente embarazada; Lavinia y la madre de Emanuel; Wilbur y el niño deforme, Wilbur y Emanuel. Lavinia, hija de un conocido brujo, es descrita como albina, deforme y solitaria; se infiere que se embaraza de un ser sobrenatural y da a luz a Wilbur; sobre la adolescente embarazada, el padre Francisco se refiere a ella como “la *puta embarazada* de ellos”; las descripciones sobre sus deformidades están más hiperbolizadas, aunque la fiscal las dota de explicaciones: como los efectos de la droga y la posible ingesta de agua contaminada. La adolescente, al no tener

¹¹⁰ Libro ficticio escrito por el árabe Abdul Alhazred y motivo temático ineludible de la poética lovecraftiana y del ciclo narrativo de los mitos.

nombre, podría representar a cualquier adolescente latinoamericana embarazada y adicta a las drogas. Así como se juega con la posibilidad de que el padre de su hijo sea un ente sobrenatural podría ser cualquier hombre en un contexto de prostitución o abuso. A diferencia de Lavinia, esta joven tiene un papel más activo: el de llevarle un mensaje a la fiscal.

Lavinia y la madre de Emanuel les temen a sus hijos, la primera lo confiesa y luego desaparece, de la segunda se sabe que no quiso recibir a su hijo cuando emergió del agua negra, aunque al final es parte de la procesión y evita que Marina se acerque a él.

Wilbur vivió hasta los quince años, tuvo un crecimiento mental y físico sobrenatural, practicaba rituales en las colinas: aullaba el nombre de Yog-Sothoth¹¹¹ con un libro abierto entre las manos; cuando muere al intentar robar el *Necronomicón* se describe su constitución física: tenía las manos y la cabeza parecidas a las de un humano, pero sus partes inferiores del cuerpo y su torso eran teratológicas,

por encima de la cintura era semiantropomorfo, aunque su pecho [...] exhibía el cuero grueso y reticulado de un cocodrilo o de un caimán. La espalda estaba sembrada de motas amarillas y negras, [por debajo de la cintura] la piel estaba cubierta con un áspero y denso pelo negro, y del abdomen brotaba un rimero flácido de largos tentáculos color gris verdoso, con ventosas rojas [...] en cada una de las caderas [...] había lo que parecía un ojo rudimentario¹¹².

La descripción de sus cualidades físicas es amplia, el narrador le agrega cola, patas surcadas por venas, una especie de sistema respiratorio que cambiaba de color, no tenía sangre, ni cráneo, ni esqueleto. Wilbur se asemeja a los niños deformes que se describen en “Bajo el agua negra”: niños con erupciones en la piel, con hasta cuatro brazos, narices anchas, dedos de molusco, ciegos y sin dientes. Las deformidades en Enriquez son presentadas como mutaciones y de esta manera, aunque algunas están hiperbolizadas, están más cercanas a la realidad. El cuerpo de Wilbur se disuelve, desaparece, así se espejea con Emanuel, pero también con

¹¹¹ Sobre Yog-Sothoth, el *Necronomicón* refiere lo siguiente: “conoce la puerta. Yog-Sothoth es la puerta [...] es la llave y el guardián de la puerta. Pasado, presente y futuro, todo es uno en Yog-Sothoth. Él sabe por dónde entraron los Grandes Antiguos en el pasado, y por dónde volverán a irrumpir otra vez [...] el Gran Cthulhu es su primo [...] por su olor inmundos los conoceréis” (Lovecraft, *op. cit.*, 2012, p. 35).

¹¹² Lovecraft, *op. cit.*, 2012, p. 41.

los desaparecidos durante la dictadura argentina, por lo que el diálogo se amplía con la Historia.

Se encuentran otros motivos intertextuales en la incesante compra de ganado desde que nació Wilbur y la desaparición de ganado y de familias con lo que, se infiere, alimentaban a Yog-Sothoth, aunque con la intención de que no creciera demasiado. Al Riachuelo le vertían desde hacía ya mucho tiempo desechos de la industria cárnica, industria que, de manera extratextual, es salvación y condena para Argentina.

En “El horror de Dunwich” se menciona, sin darle demasiada importancia, que desaparecían jóvenes cuando iban a casa de Wilbur, pero que éste detenía las investigaciones con dinero o amenazas; en “Bajo el agua negra”, la desaparición de jóvenes e incluso su persecución son parte medular del relato y, en diálogo con el hipotexto, podrían tener la misma finalidad: alimentar a aquello que está por resucitar. Aunque, cabe mencionar que, si bien este hecho sobrenatural sirve para espesar el relato, lo verdaderamente inquietante (el Trance) es que la violencia policial en contra de jóvenes es una realidad en varios países latinoamericanos.

El olor desagradable, el lento y pesado caminar, así como el sonido de chapoteo son motivos comunes en la poética de Lovecraft y Enriquez los recupera, aunque no con la misma intensidad que aparecen en los hipotextos, pues en estos tiempos modernos difícilmente nos remite a alguna aparición sobrenatural.

La incorporación del nombre del guardián de la puerta por la que irrumpirán los Grandes Antiguos, en el momento preciso y no antes, el Primigenio: Yog-Sothoth en las letras pintadas en las paredes de la iglesia que, para la fiscal, no tienen sentido es un préstamo que exquisitamente toma Enriquez y lo esconde como un juego en el que propone una desestructuración del lenguaje, un rompimiento del orden tal cual lo conocemos y un recordatorio de que aún hay muchas situaciones desconocidas por la humanidad y que escapan a su entendimiento: **YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG** (las negritas son mías).

Señala Clute que durante el Espesamiento todo es falso, y se complejiza aún más si el texto está dialogando con, al menos, dos hipotextos de horror cósmico. Sin embargo, a nivel del hipertexto, hay algunas referencias a la verdad que se

revelará en el Trance; la primera referencia es que “La villa del Puente Moreno [...] ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo” (p. 167), las siguientes son la falta de altares a santos populares y vírgenes, la aparición del niño deforme, el encuentro con la parroquia intervenida y con el cura Francisco, quien, borracho, le advierte a Marina que nadie puede salir de la villa: “Lo intenté, ¡lo intenté! Pero no se puede salir. Vos no vas a salir tampoco. Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua. ¿No los escuchás? ¿No escuchás los tambores de ese culto a los muertos?” (p. 170).

El Trance es el punto de inflexión en que se comienza a narrar lo que estaba oculto y en el que se presenta el mundo que está por venir.

Trance es la acción del mundo real que se anuncia a sí mismo. Es la razón que despierta de su letargo [...] es el momento en que un relato de horror deja de describir el afloramiento de lo reprimido y lo subversivo encerrados en los muros de contención de la “civilización” y comienza a narrarla tal como es. [En el Trance] el mundo queda despojado de sus máscaras [...] la danza del trance son los tambores del futuro¹¹³.

Así, el sacerdote tiene su propio trance y lo comparte a Marina cuando le dice que por años pensó que el Riachuelo era parte de la idiosincrasia argentina, pero que ahora se da cuenta de que no pensar en el futuro tiene consecuencias: “bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! [...] Un país de irresponsables” (p. 170). Los irresponsables son los verdaderos monstruos.

La función del último estadio, el Después, es desatar la imaginación del lector para inquietarlo a través de lo que es capaz de imaginar sin que nadie se lo prescriba. Entonces, el sacerdote le dice a la representante de la razón, que es Marina Pinat, que no se haga la estúpida, que:

los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés que viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema (p. 171).

¹¹³ Clute, *op. cit.*, pp. 101-106.

El Después es la fase en que queda únicamente la sensación de que ya no hay nada más que hacer, ya no hay remedio ni escapatoria, y entonces el relato se relaja y se disuelve, aunque antes de llegar hasta aquí, puede verse un escenario en que el mundo parece desolado: la fiscal sale de la iglesia para encontrarse con una procesión encabezada por chicos deformes, mujeres gordas y pocos hombres,

detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama [...] el único sonido eran los tambores [Marina corrió] rezando en voz baja como no hacía desde la infancia¹¹⁴ [...] tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada [...] corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores (p. 174).

Estos tambores que escucha Marina son los tambores del futuro que plantea Clute, y es un futuro devastado por los mismos habitantes del mundo, quienes tiraron todo desecho al río y permitieron el abandono de la villa y de la gente que llegó a vivir ahí.

En “Bajo el agua negra” es evidente la intención de Enriquez de apegarse a las convenciones del horror tradicional y cósmico con el diálogo intertextual lovecraftiano, pero también establece un diálogo con la nota periodística y el hecho social. La propia Mariana Enriquez ha manifestado que “Bajo el agua negra” está basado en un hecho real¹¹⁵ y cercano a nuestro contexto latinoamericano sociopolítico.

El Trance cobra más fuerza en tanto se tenga mayor conocimiento del presente de Buenos Aires, pero también del pasado de Argentina; de ahí que María Angélica Semilla Durán¹¹⁶ mencione que aquel cuerpo que no se encuentra sea la referencia de los “desaparecidos de la dictadura de los años setenta arrojados vivos

¹¹⁴ Aquí vemos el motivo de la plegaria, misma que no es atendida por ningún dios.

¹¹⁵ En septiembre de 2002, Ezequiel Demonty y sus amigos, Julio Ismael Paz y Claudio Maciel, salieron a bailar a un establecimiento del barrio de Constitución; cuando volvían a su casa fueron interceptados por agentes de la policía federal argentina, quienes los golpearon y los llevaron a la orilla del río Matanza-Riachuelo para obligarlos a meterse y nadar hasta la orilla, pero Demonty murió ahogado. Una semana después encontraron su cuerpo. Diego Moneta, “A 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”, Buenos Aires, *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo Militante*, 20 de septiembre de 2021.

¹¹⁶ María Angélica Semilla Durán, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3(20), Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2018, p. 263.

desde aviones de la Marina al Río de la Plata”. Por otra parte, Inti Soledad Bustos¹¹⁷ señala la crisis que vivió Argentina entre 1976 y 2001 y recuerda que en la década de los noventa un sector de la clase media se sumó a las estadísticas de la pobreza, de ahí que la sobrepoblación en las villas marginadas aumente y exista mayor población vulnerable viviendo en condiciones de pobreza, violencia y olvido.

En “Bajo el agua negra”, Mariana Enriquez homenajea a Lovecraft al retomar sus arquetipos y postularlos como invariantes que siembran el camino de ecos del horror tradicional, cósmico y social, y que permiten develar una verdad: que el proyecto de progreso ha fallado y ahora el mundo es una prisión de la que no hay escapatoria; el mundo desde el que se narra es ambivalente: no es el nuestro, pero al mismo tiempo sí lo es, lo que corresponde al estadio del después en el relato.

Enriquez parodia algunos personajes de los cuentos de Lovecraft y los transforma de forma que el lector de este tiempo los siente cercanos; asimismo, a los espacios los dota de mayor realismo, pues una de las máximas de la autora argentina es que el horror tiene que inquietar al otro y, para que esto suceda, el otro debe reconocer realidades que le sean próximas, cercanas, es decir, el horror, para dar miedo, inquietar o incomodar, tiene que emanar de la realidad.

Tanto en los hipotextos como en el hipertexto (“Bajo el agua negra”) el horror se impone como una proyección de los temores más arraigados de las sociedades en las que se gestan; por ello interpelan al lector y lo comprometen a mirar desde otras perspectivas estos mundos ficticios que son, en realidad, su propio mundo, pero sin las coordenadas lógicas sobre las que lo concibe.

¹¹⁷ Inti Soledad Bustos, “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie en ‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enriquez”, *Boletín GEC*, núm. 25, (junio de 2020), Universidad Nacional de Cuyo, pp. 28-43.

2.3. “Chaco”: el horror, contrapunto de la modernidad

Uno de los elementos fundamentales en el horror es el hecho sobrenatural. En el primer capítulo de esta tesis apunté que *lo sobrenatural* es aquello que supera los límites de la naturaleza sin explicación científica. Sin embargo, esta concepción de lo sobrenatural aplica a la cultura occidental, al hombre moderno; mientras que lo sobrenatural tiene una percepción distinta en la cosmovisión indígena (y según cada pueblo originario) pues, en los mitos que explican su cosmogonía, dioses o héroes participan en sucesos extraordinarios que son parte integral de su comprensión del mundo. En este apartado veremos cómo el cuento “Chaco” complejiza lo anteriormente estudiado en *Distancia de rescate* y “Bajo el agua negra”, porque su sobrenatural se resignifica desde la intertextualidad mítica, lo que además replantea la respuesta emocional del lector.

Es frecuente asociar el género de horror con la capacidad de provocar miedo, pero, en el primer capítulo de esta tesis, discutí que aquello que causa miedo en una persona no siempre produce el mismo efecto en otra, por lo que el relato de horror puede provocar una emoción con diversas gradaciones que van desde la ansiedad, la angustia, la repulsión y la aversión, así como emociones ambivalentes, por ejemplo: ansiedad y repulsión, risa (nerviosa) y temor. El cuento de Liliana Colanzi, a mi parecer, no provoca miedo, ansiedad ni repulsión, quizá confusión y angustia por no alcanzar a comprender todo lo que sucede.

En entrevista con Sergio Alzate, Liliana Colanzi proporciona algunas claves para entender su literatura. Desde su punto de vista, Bolivia está

conformada por una dupla de cosmovisiones que chocan en la manera de ver y percibir lo real: una mentalidad racional que le busca una explicación lógica a todo, y otra supersticiosa, que bebe de los mitos indígenas su modo de existir. Así, las maneras de practicar la medicina, de entender la religión o de asomarse al misterio de la muerte siempre están en constante debate¹¹⁸.

¹¹⁸ Liliana Colanzi, “Los mundos de Liliana Colanzi”, en Sergio Alzate, *El tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 2018, p. 12.

La autora subraya que de la superstición le “atrae su poesía, la poesía de las cosas irracionales”¹¹⁹. Colanzi menciona que, al escribir bajo las convenciones de géneros como el horror, busca “hacer visibles miedos atávicos [...] como el miedo al otro, al indígena”¹²⁰, y, con la irrupción del hecho sobrenatural, nombrar lo que ha sido negado

para darle forma a aquello que los personajes ni siquiera son conscientes de que temen [...] Mi manera de usar el [género es] una forma de traer a un primer plano cosas que los personajes y la sociedad ignoran o consideran que está superado, como la violencia de la colonización, [representada] como un fantasma que sigue vivo, como una presencia que no se ve, pero que actúa de diversas formas¹²¹.

Colanzi también ha subrayado que varios de los personajes de *Nuestro mundo muerto* “están tratando de escapar de una herida original, aunque no saben necesariamente hacia dónde ir y se sienten arrastrados por fuerzas que los superan”¹²². En el caso de “Chaco”, cuento que aparece en esta antología, el alma de un indígena migra al cuerpo de su asesino y ambos se ven arrastrados por un deseo de venganza y de *ser vistos*. La nueva voz que habita en el chico es la de un pasado que el presente intenta enterrar, por eso es una voz incómoda, pero también intempestiva y despreciada; es la voz del pueblo indígena, pero no cualquier pueblo indígena.

La autora mantiene un diálogo intertextual con la cosmovisión de un pueblo —despectivamente llamado *mataco*¹²³—, originario del bosque tropical seco del Gran Chaco en el centro de América del Sur. A este pueblo se le conoce como ‘weenhayek en Bolivia y wichí (o wichi) en el norte de Argentina. Antes de la llegada de los españoles eran nómadas, vivían de la caza, pesca y recolección¹²⁴. Actualmente son los más marginados de todos los indígenas habitantes del Chaco.

¹¹⁹ *Idem*.

¹²⁰ Liliana Colanzi, “Ciclo Fantásticas & Insólitas. Encuentros con las escritoras de lo inquietante”, Universidad de Alcalá, 20 de mayo de 2022, [encuentro virtual].

¹²¹ *Idem*.

¹²² Liliana Colanzi, “Me interesan los cuentos que te introducen hacia lo extraño”, en *Libros a mí*, 3 de octubre de 2017, [entrevista virtual].

¹²³ Los españoles fueron quienes los llamaron *matacos*; en castellano antiguo quiere decir “animal de poca monta”.

¹²⁴ Este pueblo originario practicaba muy poco la agricultura, porque se encontraban en territorio árido y porque se movían en lo más intrincado de la selva, razón por la cual resultó el pueblo “más inaccesible en cuanto a proceso de aculturación y civilización. Los primeros en llegar a la región central del Chaco a principios de siglo (1914) fueron los misioneros anglicanos”, quienes aprendieron su lengua para transmitirles la cultura cristiana occidental. Adriana Gallego, “Introducción”, en Ubén

A continuación, voy a explicar, de manera muy general, el contexto de este pueblo y sus principales elementos cosmogónicos porque es declarada y evidente la intertextualidad social al nombrar en el cuento al personaje indígena *mataco* y también para replantear este otro sobrenatural que llamaré *chaqueño* y que funciona de otro modo en comparación con el sobrenatural occidental que analicé en la novela de Schweblin y el cuento de Enriquez.

Los 'weenhayek/wichí se conciben surgidos del centro de la tierra y tienen una notable conexión con la naturaleza, pues consideran que ésta cubre todas sus necesidades. Creen en el Señor de los Peces, el Padre de los Pájaros y el Dueño del Monte, dioses de los seres vivientes y encargados de proteger la naturaleza y de castigar a quienes no la tratan con respeto.

Todo pueblo originario tiene su actor protagonista dentro de su mitología. Para los 'weenhayek/wichí, Tok'uaj (o Tokway) es su deidad suprema y tiene un carácter transformador (crea y establece el orden de las cosas), pero también es picaresco y atrevido, incluso tienen una explicación mágica que concluye las acciones de este ser: "Pero como es Tok'uaj... él lo hace", esto quiere decir que se puede esperar cualquier cosa de él. Este ser es poderoso, intermediario entre *lo de arriba* y lo terráqueo, héroe benefactor del pueblo; pero también es

fecundo en ardides y tretas para abusar de la credulidad de los hombres y de la debilidad de las mujeres. El terror de los pequeños, pues se alimenta de niños. Capaz de asumir las más diversas formas de hombres o de animales o de cosas, con el fin de obtener sus propósitos; ingenioso para urdir las más variadas tretas con el fin de divertirse. En numerosas narraciones tiene mal fin, pues resulta herido o muerto, para luego reaparecer realizando otra ingeniosa aventura¹²⁵.

Se trata de un dios que no es recto; no juzga lo que es bueno o lo que es malo, porque esa es una concepción cristiana. Tok'uaj es un dios que comete errores y hace travesuras.

Gerardo Arancibia, *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1973, pp. 2-3.

¹²⁵ Ubén Gerardo Arancibia, *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1973, p. 43.

Tokwaj es un personaje fundamental de la mitología de los maticos. Su papel de *trickster* se combina con sus aspectos heroicos, ya que ha otorgado bienes a los hombres. Se trata de un héroe-burlador, cuyas acciones parecen estar encaminadas en dos direcciones: en algunas oportunidades ayuda a completar el orden existente y en otras trata de alterarlo¹²⁶.

Por otro lado, los chamanes son muy importantes para este pueblo originario. Durante sus trances espirituales viajan hacia lo desconocido, por lo que tienen un conocimiento mayor que influye en decisiones comunitarias; además, curan a los enfermos mediante rituales. Esta figura sería, para la cultura occidental, la representante de lo sobrenatural, pues cuando viaja a otros planos, “lo que vuela” de su cuerpo es el alma de los muertos.

Los 'weenhayek/wichí no tienen un alma, sino tres; la primera radica en la cabeza y la llaman *otichunayaj*, a ésta le atribuyen los aspectos racionales de la conducta, como la voluntad y el propósito; la segunda es la *onechetayak*, se relaciona con el sueño y habita en todo el cuerpo; y la tercera es *jűsek*, alma poseedora del lenguaje y de los sentimientos, capaz de dominar a las otras dos almas, pues habita en el corazón. Cuando un 'weenhayek/wichí muere, sus tres almas se hacen una sola y migran como espíritu auxiliar del chamán; por ello, cuando éste viaja una sola alma (la de todos los muertos) es la que vuela¹²⁷.

Nótese cómo la forma en la que se concibe el alma, las almas, en este pueblo originario es muy distinta a la concepción occidental. Así como la concepción del alma es diferente, también lo es la muerte, el sueño y la enfermedad. Cuando un 'weenhayek/wichí muere, se le entierra junto con una jarra de agua porque hará un viaje al árido Chaco; su carne y sus huesos se convierten en tierra, “se despoja de su cuerpo corruptible para que salga su espíritu convertido en pájaro [o cualquier otra cosa]; aunque conserva sus cualidades humanas que lo hacen continuar siendo siempre: el hombre-crespín o el hombre-carpintero”¹²⁸.

¹²⁶ Alicia Barabas y Miguel Bartolomé, “Un testimonio mítico de los Maticos”, en *Journal de la Société des Américanistes*, t. 66, 1979, p. 129.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹²⁸ Arancibia, *op. cit.*, pp. 44 y 53.

Tienen la creencia de que cuando un indígena muere, su lengua se comparte a los vivos; es decir, al morir comparten su experiencia pasada, que a su vez estuvo alimentada por la tradición oral de los hombres viejos, y los vivos se quedan con la obligación de transmitir esas experiencias para mantener viva su cultura.

En cuanto al sueño, éste no se distingue de la vigilia, sino que está estrechamente vinculado con el alma: “Los sueños son el resultado de las andanzas del alma, la que durante el dormir abandona el cuerpo —bajo la forma de la sombra del cuerpo o corporeizándose en un cuerpo de idénticas características al que yace durmiendo—”¹²⁹. De ahí que, para ellos, lo que sucede en sus sueños es verdad: mientras su cuerpo descansa, su alma está despierta y haciendo actividades. Si en el sueño sucede algo, como la llegada de la lluvia, sin que eso ocurra en la vigilia, entonces se cree que el alma mintió, mas nunca lo toman como algo que sucede en otro nivel de conciencia. Además de conciliar el mundo de los sueños con el mundo de la vigilia, también concilian el mundo de los sueños con el mundo de los muertos, de esta manera se comunican con los espíritus.

Para explicar la enfermedad, los 'weenhayek/wichí narran que al principio de su existencia todos estaban sanos. Hasta que apareció el hombre-enfermedad, quien vive debajo de donde vive el sol, de manera que cuando el sol se mueve el hombre-enfermedad también. Si el hombre-enfermedad ve a alguien que le gusta, se le tira encima o lo toca y con eso adquiere una enfermedad o dolor de cuerpo. “Hay otro hombre que viene, pero a él le gusta la cabeza de las personas. Por eso uno tiene dolor de cabeza, porque él ha venido y le ha pegado un trincazo”¹³⁰. Los brujos son sus doctores; para curar a los enfermos les cantan o les hablan. Ellos pueden ver al hombre-enfermedad.

Por otro lado, los 'weenhayek/wichí conciben el espacio y el tiempo de la siguiente manera: el espacio es una prolongación de su cuerpo, por ejemplo, arriba es arriba, aunque estén acostados. En su lengua no tienen adverbios espaciales. El espacio sagrado (que es donde se mueven los seres mítico-religiosos) está unido al cielo y a la tierra. En cuanto al tiempo, está conformado por “sucesos existenciales

¹²⁹ Luis D. Heredia. “El fenómeno onírico entre aborígenes toba y mataco del Gran Chaco”, en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. XII (1978), p. 36.

¹³⁰ Ceferino Rufino, “Mitos de origen. El hombre enfermedad”, en Arancibia, *op. cit.*, p. 48.

que integran una totalidad de acción [por ejemplo] ‘el niño nació con la luna nueva, a los dos días’¹³¹. La salida del sol, el mediodía y la puesta del sol son “las horas de comer”, mientras que su tiempo más emotivo es la cosecha de algarroba¹³².

Su pensar está vinculado con el conocimiento de lo vivencial, con el actuar individual y con la identificación del hombre con el animal: “un ser puede ser a la vez pájaro y mujer, hombre y luna”¹³³. Su mundo es de acción y reacción, existe porque está en él y actúa en él. Un ’weenhayek/wichí no distingue su yo del mundo ambiente, ni su cuerpo del alma. De esta concepción espaciotemporal e individual surge la *dificultad* occidental y moderna de entender sus mitos, porque suelen narrarlos de manera muy ambigua, pero recalcando los aspectos significativos, “no pueden narrar primero lo importante y luego lo secundario, porque se pierde la ilación y hay que empezar de nuevo”¹³⁴.

La lógica del pueblo ’weenhayek/wichí es que su mundo es totalizante y totalizador, es decir, no hay un mundo real y otro sobrenatural, sino uno sólo. No existe, entonces, un quiebre entre una realidad y otra. Recordemos que tanto en *Distancia de rescate* como en “Bajo el agua negra” se puede identificar un mundo gobernado por la razón que, de un momento a otro, es intervenido por un hecho sobrenatural, en el caso de “Chaco” esto no sucede. Aunque sí es sobrenatural la migración del alma indígena al joven criollo¹³⁵ es otro tipo de sobrenatural: el *sobrenatural chaqueño* que funciona en una misma realidad, no hay un quiebre, un cruce de umbrales o una inmersión en la cloaca. Simplemente es.

¹³¹ *Ibid.*, p. 26.

¹³² Fruta silvestre que recogen en grandes cantidades y con la que hacen la aloja, bebida fermentada que consumen en fiestas tradicionales.

¹³³ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁵ En el Gran Chaco, la palabra *criollo* se utiliza para referirse a los descendientes de los colonizadores europeos que nacieron en América del Sur. Pueden tener varios orígenes étnicos y nacionales, pero comparten la característica de ser blancos y mestizos locales. *Hätäy* es la voz con la que los indígenas designan al criollo, es un concepto indígena derivado de una situación histórica y social, porque los criollos son considerados problemáticos para los indígenas en tanto que llegaron a quitarles sus tierras y a llevar animales para practicar la ganadería, lo que afectaba la región. “Esa expresión [*Hätäy*] hace referencia a una persona que no es de la comunidad [...] el vocablo *häät* alude a un espíritu errante, un espíritu que puede dañar a los vivos, que puede causar una enfermedad [...] incluso la muerte”. Pamela Rivera, “Laureano Segovia: Literatura de tradición oral y resistencia política en la cultura nolhamelh”, en *Escritura y Pensamiento*, núm. 20-24, (2021), p. 429.

En el actual contexto latinoamericano, lo mítico, lo tradicional, todavía converge, aunque en menor medida, con lo moderno. Hay, como dice Colanzi, una hibridez entre la razón y la superstición, de ahí que “Chaco” se torne un tanto inquietante. En *Distancia de rescate* de Schweblin también se puede ver lo tradicional conviviendo con lo moderno, de ahí el papel de la hechicera que migra las almas de los intoxicados, sin embargo, la autora argentina recurre a otros elementos del horror más occidentales, lo mismo que Enriquez en “Bajo el agua negra”: niños monstruosos, *revenants*, zombis y representantes de la razón en busca de explicaciones lógicas, descripciones de los espacios malditos semejantes a las de otros relatos de horror modernos, así como una estructura que permite mantener la tensión mediante el uso de mecanismos típicos del horror occidental.

Por lo tanto, en la novela de Schweblin y el cuento de Enriquez también existe esta hibridez entre la razón y la superstición latinoamericana, pero el diálogo con el horror occidental moderno es más evidente, lo cual no sucede en “Chaco”, ya que, a nivel ficticio, la trama ocurre en un sólo paradigma de realidad, no hay un quiebre entre un mundo natural y otro sobrenatural (lo sobrenatural es natural); por su parte, *Distancia de rescate* y “Bajo el agua negra” siguen un modelo prescriptivo que prepara al lector para la irrupción de lo sobrenatural, por lo que los estadios de John Clute se construyen y se describen, mientras que en “Chaco” se *viven*, es decir, ocurren en la anécdota y no tanto en la estructura.

En el caso de los Atisbos, al igual que en *Distancia* y “Bajo el agua negra”, estos dependen de la perspectiva de quien narra, por lo que resulta fundamental explicar la estrategia narrativa de “Chaco”. El cuento tiene un narrador en primera persona, por lo que el discurso es emitido desde una conciencia protagónica (un joven criollo sin nombre) que recuerda y reflexiona, que da voz a otros personajes y que, a veces, experimenta la intromisión de otra voz, de otra entidad narrativa que no es la suya, pero que surge de él mismo: la voz de un indígena ‘weenhayek/wichí (en el texto se refiere a él como *mataco*)¹³⁶. Este juego complejo de voces surge de

¹³⁶ Colanzi menciona, en entrevista: “el mundo indígena en mis cuentos está totalmente deformado por esa mirada racista de los personajes hacia los indígenas, porque son las figuras que les dan miedo a ellos y este miedo se les vuelve en contra como un *bumerang*”. Colanzi, Liliana, “Ciclo Fantásticas & Insólitas...”

un ser bianímico, porque alberga dos almas, y ambas se constituyen como dos fuentes de información distintas.

El joven de aproximadamente dieciocho años¹³⁷ participa en los acontecimientos narrados y tiene un papel protagónico. Su visión es “forzosamente monoscópica y el conocimiento obligadamente parcial [restringido a su subjetividad]”¹³⁸. Cualquier relato a cargo de un narrador personaje “obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada”¹³⁹. El protagonista de “Chaco” comienza el relato contando aquello que sentenciaba su abuelo y lo hace mediante un estilo indirecto:

Decía mi abuelo que cada palabra tiene su dueño y que una palabra justa hace temblar la tierra [...] La palabra es un rayo, un rayo, un tigre, un vendaval, decía el viejo mirándome con rabia mientras se servía alcohol de farmacia, pero ay de aquel que usa la palabra a la ligera. ¿Sabés que pasa con los mentirosos?, decía. [...] ¿Sabés lo que le pasa al que miente?, insistía el abuelo, esquelético, amenazándome con el bastón: la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar (p. 81)¹⁴⁰.

Este narrador, además de introducir el discurso del abuelo, hace acotaciones que permiten describirlo como rabioso, esquelético y amenazador. También presta la palabra a los demás personajes que aparecen en el relato¹⁴¹, casi siempre en estilo indirecto.

Entonces, los discursos de los personajes del cuento están mediados por la perspectiva de este narrador protagonista que cuenta su historia desde su subjetividad. Aunque esta visión es distinta cuando se presenta la voz del indígena, pues su discurso suele deslizarse hacia el del joven narrador. El indígena se configura como otro narrador que cambia el ángulo de enfoque y aprovecha para

¹³⁷ Se infiere que tiene dieciocho años porque el narrador cuenta que a su madre la embarazó un vendedor de ollas Tramontina que pasaba por el pueblo. “Dieciocho años después la gente todavía seguía comentando cómo la Tartamuda, de puro enamorada, había hablado sin equivocarse ni una vez mientras estuvo el vendedor de ollas” (p. 83).

¹³⁸ Tacca, *op. cit.*, Madrid, Gredos, 2000, p. 66.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁰ Las citas del cuento “Chaco” corresponden a la siguiente edición: Liliana Colanzi, “Chaco”, en *Nuestro mundo muerto*, Ciudad de México, Almadía, 2016. Las páginas se consignan entre paréntesis luego de la cita.

¹⁴¹ En orden de aparición en el relato: su madre, Vargas, gente del pueblo, indígena ‘weenhayek/wichí, gente de la escuela, esposa de Vargas y chofer.

contar otra historia dentro de la historia: la de los indígenas marginados y desplazados en un pasado anterior al del presente del relato.

Es como si el joven narrador perdiera el control de su voz y permitiera la irrupción de esta otra que surge en momentos muy específicos; con ello también se pierde la naturaleza individual del discurso y surge un juego en el que, después de su asesinato, la voz del indígena se combina con la del protagonista; esto crea confusión. En el horror, a veces, la confusión es parte de la *dificultad*, este término lo utiliza Clute para explicar que en algunos textos de horror se utiliza un lenguaje que “exige al lector que ‘alcance’ la comprensión lingüística de que el tema tratado no puede entenderse en la clave del mundo ‘normal’”¹⁴² o, en el caso de “Chaco”, en la clave del mundo occidental moderno.

Los ‘weenhayek/wichí narran sus vivencias y su tradición oral a partir de aspectos significativos, sin ilación temporal y espacial. La convergencia de voces en “Chaco” (la del protagonista y la del indígena que representa a su pueblo) puede interpretarse como una disolución del yo¹⁴³ que se convierte en un *nosotros*, y que se presenta cuando el protagonista asesina al indígena; por lo que pasa del yo al *nosotros* y del *nosotros* al yo sin previo aviso o explicación:

Un día agarré una piedra grande y se la arrojé con todas mis fuerzas desde la otra orilla de la carretera. ¡Toc!, le pegó de lleno en el cráneo. El mataco no se movió, pero un charco rojo empezó a viborear en el asfalto. ¡Cómo soplabla el sur por esos días! El viento llegaba cargado del grito de las chulupacas. NOSOTROS, inquietos, ESCUCHÁBAMOS en la oscuridad. No le conté a nadie lo que pasó” (p. 83. Las versalitas son mías)¹⁴⁴.

Se borran, así, las fronteras del sujeto y las posibilidades de atisbar se duplican.

Los atisbos se manifiestan principalmente en el espacio y en el discurso de los narradores. Desde su perspectiva, el joven protagonista describe a su pueblo, Aguarajasë, como un lugar en el que se gesta una infección del porvenir; es una

¹⁴² Clute, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴³ Wolfgang Kayser se refiere a este tipo de disolución cuando un hombre pierde su noción de individualidad y experimenta un contraste entre su apariencia social y su auténtico yo, es decir, padece el desdoblamiento de su naturaleza humana, lo cual causa la enajenación de su yo. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado, 2004, pp. 223-226.

¹⁴⁴ A lo largo del capítulo, utilizaré versalitas para destacar algunos puntos en las citas porque en “Bajo el agua negra” y en *Distancia de rescate* se utilizan cursivas para introducir las voces del narrador y de David, respectivamente.

cloaca de la que logra salir, pero, al ser el centro de una infección, tanto a nivel ambiental como a nivel conflicto civilización-barbarie, aunque huya más allá de este lugar, el horror se va con él y lo acompaña a su cita con la muerte en la ciudad.

De acuerdo con el narrador, la gente llama Aguarajasë al pueblo porque “los aguarareta lloraban del otro lado de la carretera”¹⁴⁵. Aguarajasë es un nombre ficticio, no es un lugar que se encuentre en la realidad extratextual, aunque existe la localidad de Aguaray¹⁴⁶ y la serranía del Aguaragüe¹⁴⁷.

Aguaray suele aparecer en la tradición oral de los ‘weenhayek/wichí como un lugar nombrado así por los criollos, los indígenas lo llamaban Bebedero de Zorro, cuentan que en este lugar: “cuando llegaron los criollos ya no tenían paz los aborígenes y los criollos [los mataban]”¹⁴⁸.

Por su parte, la sierra del Aguaragüe fue declarada Parque Nacional en el año 2000, aunque tarde y sin éxito, porque este amplio territorio ahora registra daños ambientales por la explotación de hidrocarburos que se realizaba desde hace más de un siglo y porque, aun declarado Parque Nacional, las labores de extracción continuaron hasta secar los afluentes importantes¹⁴⁹. Esta serranía sufre todavía las consecuencias del extractivismo, pues ahora se realiza la extracción de gas para exportarlo a Argentina.

¹⁴⁵ Meses antes de que se difundiera *Nuestro mundo muerto* por la editorial Almadía, el cuento “Chaco” se publicó en *Letras Libres* (Liliana Colanzi, “Chaco”, en *Letras Libres*, núm. 181, (2016), pp. 46-49. La página de la cita consignada es la 46 de esta edición). En esta edición hay tres elementos distintos en comparación con el publicado en *Nuestro mundo muerto*; dos de ellos son las palabras *aguarareta* y *aguara*. *Aguará guazú* significa zorro grande en guaraní (de hecho, en la edición de Almadía se cambia a *zorro*). Me parece de mayor riqueza que en el cuento aparezca el término guaraní, porque, para algunas culturas indígenas bolivianas y argentinas, como los tobas y los mocovíes, el aguará es un animal sagrado relacionado con la espiritualidad, además de que esta especie se encuentra en peligro de extinción, principalmente por la destrucción de su hábitat.

¹⁴⁶ Ubicada en el Departamento General José de San Martín, Argentina, inmediata a la frontera de Bolivia.

¹⁴⁷ Significa “pelo de zorro o cuevas de zorro” en guaraní; es una cordillera que abarca desde el extremo sur de Bolivia hasta el noroeste argentino. En Bolivia, esta serranía se extiende desde el sur del Departamento de Chuquisaca hasta el de Tarija, en el Gran Chaco.

¹⁴⁸ Laureano Segovia, *OLHAMEL TA OHAPEHEN WICHI. Nosotros, los Wichi*, Salta, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2011, p. 145.

¹⁴⁹ “Sus suelos y fuentes de agua padecen por la contaminación e, incluso, algunos afluentes ya desaparecieron. En la quebrada Los Monos, por ejemplo, el espacio por donde corría el agua ahora es utilizado como un camino rústico. Y aunque la quebrada de Caigua hoy solo es un delgado riachuelo, es la que provee agua a la zona”. Iván Paredes y Nelfi Fernández, “La fábrica de agua del Chaco agoniza por la huella de la explotación de petróleo y gas en Bolivia”, en *Mongabay*, 27 de junio de 2023.

Desde 2017, en las fuentes de agua para cultivos y aseo personal se han encontrado cinco pasivos ambientales de alto riesgo (pozos de exploración y explotación petrolera que fueron abandonados y con deficiencias en el sellado)¹⁵⁰, lo que implica que cualquier comunidad indígena asentada en este territorio está contaminada. Como consecuencia de este extractivismo, hay escasez de agua en la región, y diversas especies de animales, como el jaguar y el aguará, están en peligro de extinción. Durante el tiempo en que las transnacionales han intervenido el lugar se ha presentado muerte de ganado e infecciones y enfermedades entre los pobladores.

Por lo que el pueblo Aguarajasë del cuento es como la serranía del Aguaragüe: tierra apartada, infecta y baldía, y como la localidad de Aguaray, lugar en el que los criollos mataban a los indígenas por su condición. Además, Aguarajasë es una tierra maldita desde la concepción de los 'weenhayek/wichí, pues una de las responsabilidades de este pueblo es proteger la naturaleza, lo cual es difícil de cumplir por la intervención violenta de los *otros* (los criollos y los blancos), quienes se aprovechan de los bienes comunes y esto implica el inminente castigo por parte de los dioses.

El pueblo es un huevo de serpiente que contiene el mundo futuro: “el mundo baldío que está por llegar”¹⁵¹ o nuestro mundo muerto, aludiendo al título del libro en el que se encuentra el cuento “Chaco”. Gracias al narrador protagonista (y al título) se sabe que, en el presente de la narración, Aguarajasë es un pueblo que se sitúa en el Gran Chaco¹⁵²; está lejos de la ciudad (Santa Cruz, Bolivia) y cerca de un río; tiene una planta petrolera¹⁵³, una carretera y una fábrica de cemento.

Gracias a los atisbos es posible notar que la llegada de estas nuevas actividades económicas impactó la salud de los habitantes de la comunidad y su convivencia. La intervención que el gobierno y sus colaboradores realizaron en

¹⁵⁰ Lucía Terán, *Gestión de pasivos ambientales en áreas protegidas y su influencia en el recurso hídrico* (Memoria), La Paz, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2017.

¹⁵¹ Clute, *op. cit.* p. 78.

¹⁵² El Gran Chaco ocupa parte de Bolivia, Argentina, Paraguay y Brasil. En diversas entrevistas, la autora del cuento, Liliana Colanzi, ha mencionado que el cuento se sitúa en el Chaco boliviano.

¹⁵³ Esta planta se construyó, según el relato, porque un cazador encontró petróleo cuando cavaba un pozo para enterrar a su perro que había sido picado por una víbora (p. 82).

territorio indígena trajo como resultado la construcción de la planta petrolera Viborita y de la carretera que pasaba a un costado del pueblo, señales de que la modernidad se acercaba. Pero esta modernidad deformó la existencia de la gente, no sólo porque los indígenas perdieron su hogar como lo conocían, sino porque la contaminación del entorno enfermaba a todos los habitantes: “El que no estaba enfermo de la piel estaba enfermo de los pulmones” (p. 83). Ni en los espacios íntimos, como el hogar, se salvaban de la miseria y de la toxicidad, como lo demuestra la propia familia del joven criollo, pues cotidianamente vierten veneno para ratas en las esquinas de su casa.

El joven atisba: “En el pueblo no pasaba casi nada. NUBES TÓXICAS provenientes de la fábrica de cemento engordaban sobre nuestras cabezas. Al atardecer esas nubes RESPLANDECÍAN CON TODOS LOS COLORES [...] Altas estaban las nubes, CARGADITAS DE VENENO” (pp. 82, 83 y 88). La fábrica y la planta petrolera son las culpables del cielo inmundo, del río plagado de mosquitos y del llanto de los zorros del otro lado de la carretera.

A la toxicidad que emana de la fábrica y de la planta petrolera se suman los incendios forestales, esto se atisba cuando el protagonista menciona: “vimos kilómetros de árboles calcinados arañando el cielo. Vimos un perezoso con la espalda quemada que se arrastraba por la carretera” (p. 88)¹⁵⁴.

Lo anterior, como ya lo mencioné, corresponde al estado del pueblo en el presente de la narración y desde la perspectiva del joven protagonista, sin embargo, hay otra perspectiva, la del indígena ‘weenhayek/wichí, que es una visión del pueblo, pero concebido desde un pasado más lejano, lo que demuestra que la infección del porvenir ocurre desde hace mucho tiempo atrás.

En el discurso del indígena se puede ver cómo en este pasado hay lucha, muerte y huida, abundaré en ello más adelante, ya que lo que me interesa destacar ahora es la intervención y desgaste de los bienes naturales; así, el indígena se lamenta: “Llegó el frío al monte, el río se secó [...] el río se hizo veneno, el pescado se murió. La hambre fue grande, la comida faltó” (pp. 86 y 90).

¹⁵⁴ Extratextualmente, los incendios en la sierra de Aguaragüe son comunes y difíciles de controlar, porque esta sierra rodea una significativa porción de selva de montaña y de Chaco húmedo.

Los atisbos advierten que existe, por parte de la planta petrolera y la fábrica de cemento, una intrusión que genera la toxicidad del ambiente; además, advierten cómo, más allá de detenerse, esta toxicidad se extiende. Por ello el pueblo es un huevo de serpiente, si se pone a contraluz se puede ver el reptil ya formado, considerando que el reptil es esa pequeña parte dañada que a través del aire y el agua comparte su veneno al resto del mundo.

Pero también los atisbos aparecen en el cuento como sentencias que vaticinan el horror. Con esta: “Usted es como la caña, hueco por dentro, hijo de qué semilla serás” (p. 85), el abuelo confronta al protagonista sobre su origen, ya que éste nunca conoció a su padre, porque era un vendedor de ollas que estaba de paso por el pueblo. De ahí que, entre otras cosas, el protagonista envidiara al indígena, pues, aunque desposeído de hogar y pertenencias, al menos sabía a dónde pertenecía: “nada tenía la capacidad de interrumpir el sueño del matabo. ¿Con qué soñaba? ¿Por qué andaba separado de su gente? Yo lo envidiaba. Quería que el matabo se fijara en mí, pero él no me necesitaba para ser lo que era” (p. 83).

Otros atisbos que funcionan como sentencias son: “¿Sabés lo que le pasa al que miente? [...] la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar” (p. 81) —expresada por el abuelo—; “De-de-já a-a-al ab-uelo en paz [...] l-l-la curiosidad e-e-s la ba-ba del diablo” (p. 82), —dicha por la madre; y las sentencias que dicta la voz del indígena:

Esperá, no te apurés; yo te voy a avisar cuando sea tu tiempo [...] Los vientos están cambiando, hijo de araña venenosa, para vos. Comienza un nuevo ciclo, se abre el cielo, poné atención [...] Hombre blanco, sin seso, de la raza que no espera [...] tu corazón es como la hormiga, nada ve y sólo sabe picar. Me impaciento, ¿mi trabajo dónde está? [pregunta el chico]. Cuando tengás ojos para verlo, vos mismo lo verás (pp. 85, 87 y 92).

Por otra parte, el narrador introduce la voz del colla¹⁵⁵ Vargas para contar el pasado de su abuelo, este atisbo es muy importante porque marca el pulso del horror de manera muy sutil; el rumor en torno al abuelo es que solía ser violinista y tocar en

¹⁵⁵ “Grupo indígena que habita en el noroeste argentino y se considera descendiente de distintos grupos aborígenes que ocuparon la región, como diaguitas, omaguacas, atacamas, quechuas o aimaras”. Asociación de Academias de la Lengua Española, ‘colla’, en *Diccionario de americanismos* (consultado en línea).

fiestas hasta que colaboró con el gobierno para expulsar de forma violenta a los 'weenhayek/wichí de sus tierras:

Los emisarios del gobierno sacaron a los maticos a balazos, incendiaron sus casas [...] varios avivados aprovecharon el desalojo para violar a las maticas. Algunas eran rubias y de ojos celestes, hijas de los misioneros suecos [...] más lindas que las mujeres nuestras eran esas salvajes (p. 82).

El gobierno no le pagó lo acordado al abuelo, perdió todo y se convirtió en un ser malhumorado, alcohólico y, lo más importante para la historia, ante los ojos de los indígenas, el abuelo era un traidor. La narración de esta anécdota es un atisbo de la necesidad de venganza, pues esta traición justifica que las almas de los indígenas muertos discutan con el abuelo durante su borrachera, como una suerte de condena: “Cállese, cállese, cállese, le decía espantado a la botella como si las voces estuvieran tentándolo desde el interior del vidrio. Otras veces murmuraba cosas en la lengua de los indios” (p. 82). Nótese cómo el abuelo desde entonces vivía en su propia pesadilla, y por esto identifica que su nieto alberga dentro de sí otra voz que no es la suya.

La historia se empieza a espesar cuando el protagonista mata al indígena, porque surge el *nosotros*¹⁵⁶, la cita de este hecho se puede consultar en párrafos anteriores. En ese momento se construye un doble complejo, porque es un cuerpo con dos almas, es, como le advierte el protagonista al indígena: “una sola voluntad” (p. 84), aunque esto no es del todo cierto, ya que la voz del indígena es la que decide cuándo y a quién atacar, “yo te voy a decir cuando sea tu tiempo” (p. 85), le dice cuando el joven siente deseos de agredir a quienes se burlaban de él en la escuela.

¿Por qué el indígena es el que toma esta decisión? Él está furioso porque ha sido desheredado del mundo de los vivos y del mundo en el que ya no tiene cabida su pueblo; por ello la rabia y la venganza son motivos detonadores del Espesamiento. John Clute, respecto a los dobles en el horror, explica que

¹⁵⁶ Algunos 'weenhayek afirman que su antiguo nombre era Olhamelh, que significa *nosotros*.

no sólo representan la necesidad de desenmascarar los imperialismos de armonía que empezaban a ahogar el mundo después de 1750; también manifiestan de manera literal qué les ocurre a las almas de los individuos cuando el mundo cambia tan rápido que hay algo de nosotros que se queda atrás, algo que nos ha sido arrancado y que estaba aún sin acabar [...] Lo reprimido regresa¹⁵⁷.

El nuevo orden es una corteza de mentiras, un velo detrás del cual hay violencia, desalojo y falsas promesas. En el nuevo orden no hay espacio digno para los indígenas que se niegan a urbanizarse, pero tampoco para los que se suman a este supuesto progreso; vemos el caso del abuelo: a pesar de que colaboró con el gobierno no recibió ni su pago ni trato especial. Todos los que habitan ese territorio son ciudadanos de *segunda clase*.

Detrás de las cortezas —la fábrica de cemento, la planta petrolera, la carretera y la televisión sin señal—, sí hay un nuevo mundo, pero es un mundo que muere cada día. Por eso el alma del indígena, que es el alma de un pueblo agredido, despojado y desplazado, merodea como fantasma el relato hasta apoderarse de él.

Una vez que el alma del indígena se instala en el cuerpo del chico, y luego de pasar por un breve periodo de adaptación¹⁵⁸, éste le pregunta quién es y por qué se alojó en él, a lo que el indígena responde: “Yo soy el Ayayay, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla” (p. 84). La descripción que hace de él mismo es un atisbo de una de sus funciones: animar al joven a asesinar a su abuelo por venganza. También podría representar el impulso de asesinar por rabia, como cuando están a punto de lanzarle la piedra al niño enfermo, aunque esta lectura se complementa con la costumbre que tienen los ‘weenhayek/wichí de matar a sus hijos cuando nacen con alguna deformidad¹⁵⁹; el niño del cuento: “era torpe y tenía la cabeza con forma de globo, dos veces más grande de lo normal. Nos extrañó no haberlo visto desde el principio: el chico era mongólico” (p. 91).

¹⁵⁷ Clute, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁸ Recordemos que, poco después de su muerte, el joven siente al indígena dentro de su cabeza; narra: “Cantaba sobre todo. No tenía idea de lo que había pasado y se lamentaba con esa voz trístísima y como empantanada de los indios” (p. 84).

¹⁵⁹ “Los niños recién nacidos son muertos cuando la madre ha sido abandonada por los padres de ellos, y siempre cuando nacen deformados”. Jan-Ake Alvarsson, *Nuestro camino. Etnohistoria e historia*, Uppsala, Universidad de Uppsala, 2012, p. 249.

Otra de las funciones del indígena es guiar y acompañar al joven criollo a su cita con la muerte. Cuando la madre se va, el joven le pregunta al indígena: “¿Ahora qué hacemos? [a lo que éste le responde] Salí a la carretera. No te demorés, no te despidás, no mirés atrás. Allá en el camino alguien te va a esperar” (p. 88).

En su glosario del horror, Clute utiliza el concepto de Cita en Samarra, que es el título de una obra de John O’Hara; en un fragmento de ésta se cuenta una parábola en la que el sirviente de un mercader en Bagdad regresa asustado de un encargo y le cuenta a su amo que se encontró con la Muerte disfrazada de mujer, por lo que necesitaba un caballo para escapar a Samarra y, por lo tanto, escapar de su destino. El mercader le presta el caballo y luego éste se encuentra a la Muerte, a quien le pregunta:

“¿Por qué le hiciste a mi criado un gesto de amenaza esta mañana?” “No era un gesto de amenaza [,] sino de sorpresa. Me extrañó verlo aquí en Bagdad, pues hoy por la noche tengo una cita con él en Samarra”¹⁶⁰.

El indígena parece saber el destino del joven, por ello le dice que alguien lo esperará en el camino, de ahí la casi inmediata aparición del chofer que lo acerca a Santa Cruz: “Si matas al hombre del camino no vas a llegar donde te esperan” (p. 89), le dice el indígena al chico cuando éste manifiesta su deseo de matarlo. Clute señala que en los relatos de horror el mensaje de la muerte suele malinterpretarse; en “Chaco” se presenta como una búsqueda o, en todo caso, una huida.

Durante el viaje en el camión hacia la ciudad, el chico sueña con la muerte. Para los ‘weenhayek/wichí, el sueño, además de lo descrito anteriormente, es premonición y también significa la entrega de la palabra, este acto lo suelen hacer los ancianos y los que trascienden a la muerte:

Los finados saben dejar la palabra a sus familias, las palabras para que el hombre sea valiente en la guerra, para que sea un defensor del pueblo, para que sepa enfrentar a otros guerreros, no le pueden hacer nada, siempre gana en la pelea¹⁶¹.

Las sentencias o augurios que pronuncian los indígenas ancianos o que están a punto de morir suelen ser palabras para proteger a su pueblo y evitar que desaparezca. Sin embargo, en el caso del abuelo del protagonista, sus palabras funcionan como un augurio invertido: “cada palabra tiene su dueño y que una

¹⁶⁰ Clute, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶¹ Segovia, *op. cit.*, pp. 58-59.

palabra justa hace temblar la tierra [...] ¿Sabes lo que le pasa al que miente? [...] La palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar” (p. 81). Así, el abuelo criollo está conjurando a su nieto como mentiroso, aunque ahí todavía no ha mentido. Dicho lo anterior, retomo el sueño que tiene el joven:

Soñé que me moría y que del otro lado de la muerte me esperaba un chico hermoso como el sol. YO ME CORTABA LA LENGUA Y SE LA ENTREGABA, y al dársela me quedaba mudo pero mi corazón lo llamaba con un nombre: Mi Salvador (p. 89).

Este salvador representa la muerte como destino de los protagonistas, aparece personificada “en forma de un dios”¹⁶², lo que, según Clute, supone la articulación de la perversidad del universo. Esta perversidad en el cuento radica en que no sólo es el fin del cuerpo vivo del joven criollo, sino que, al llegar a la ciudad y compartir la lengua (la palabra) con un hombre blanco, supone la desaparición (o no) de dos pueblos. El personaje que los atropella es descrito de la siguiente manera:

era el chango más hermoso que habíamos conocido en nuestra vida [...] Es el Hermoso, el de tus sueños. Mi Salvador, pensamos, reconociéndolo, aquí te entregamos la lengua, tuya es nuestra voz (p. 93).

La Cita en Samarra, plantea Clute, es un encuentro con “la verdadera naturaleza de las cosas una vez que quedan desveladas”¹⁶³, por lo que este motivo pertenece al estadio del Después. Este estadio se puede identificar cuando el cuento termina con la entrega de la voz (y de la vida), tanto del joven como del indígena, y con esta frase: “Un último sonido, y nos abrazamos a lo oscuro” (p. 93). La frase final da cuenta de un mundo que ya no es narrable desde el cuerpo del chico, incluso quiero mencionar que en la versión de “Chaco” publicada en *Letras Libres* el cuento termina: “Y el mundo se apagó” (p. 49). Aunque es posible que esas voces, la del joven y la del indígena, se sumen a la del supuesto salvador, lo cual permitiría la convivencia de los pueblos originarios con las personas de la ciudad.

Una de las verdades que quedan al descubierto en el estadio del Después es la del daño —al parecer, irreparable— del medio ambiente; otra es el problema de la identidad; el joven protagonista y el indígena tienen como punto de partida un presente fundado en un pasado perdido, y un futuro en el cual ninguno de ellos tiene lugar. Si bien la voz indígena (silenciada y excluida) ocupa el protagonismo cuando

¹⁶² Clute, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 24.

entra al cuerpo del joven no alcanza la trascendencia, porque cuando el chico es atropellado y su espíritu se despegaba de su cuerpo, ambas almas flotan encima de aquel mundo moderno y, a pesar de que el hombre de la ciudad es considerado *un salvador* por la persona a la que le acaba de quitar la vida, lo más probable es que no reciba la palabra que se le entrega y que simplemente lo salve de su propia existencia.

En este cuento, el Trance y el Después se encuentran superpuestos y no necesariamente hasta el final de la historia. El primer trance que experimenta el joven es aceptar que le tiene envidia al indígena y, de alguna manera, el manifestar el deseo de que el indígena se fije en él funciona como una plegaria atendida, por ello el alma del indígena se hospeda en el joven¹⁶⁴. Sin embargo, antes de que esto sucediera, el chico afirma que el indígena no lo necesitaba para ser lo que era (p. 83), y esa era una característica que le envidiaba. Si bien es cierto que no lo necesitaba para ser lo que en ese momento era (un criollo en soledad, relegado e ignorado por la sociedad), el indígena sí lo necesitaba para lo que podría ser: un vengador.

Algunos sutiles atisbos que preceden el Trance en el relato y que se relacionan con la rabia y la venganza son el sonido de las chulupacas¹⁶⁵ y la niebla roja, mientras que la piedra es un instrumento que ayuda a materializar estos deseos violentos y a espesar la trama. Veamos cómo se relacionan estos elementos.

Cuando el joven le lanza la piedra al indígena “el viento estaba cargado del grito de las chulupacas. Nosotros, inquietos, escuchábamos en la oscuridad” (p. 83), el motivo de estos insectos ponzoñosos se repite justo antes de matar a su abuelo: “Silbaron dentro de mí las chulupacas” (p. 85). Nótese cómo primero las escucha un poco lejos, pero luego las escucha dentro de él. Este sonido, además de

¹⁶⁴ Por ello o porque al dios ‘weenhayek/wichí, Tok’uaj, se le ocurrió hacer una de sus acostumbradas bromas para ordenar o desestabilizar el mundo.

¹⁶⁵ Las chulupacas son artrópodos ponzoñosos que se parecen a las cucarachas, pero que pueden medir hasta diez centímetros. Son semiacuáticos y usan su veneno para capturar a sus presas, tiene “glándulas venenosas en la cabeza, conectada a un aparato bucal similar a una aguja”. Roberto Carlos Domínguez *et al.*, *Guía ilustrada sobre las plantas y animales ponzoñosos en el área del gasoducto transboliviano, Santa Cruz-Bolivia*, Santa Cruz de la Sierra, Museo de Historia Natural Noel Kempff Mercado-Departamento Socio Ambiental de Gas Trans Boliviano, 2017, p. 52.

funcionar como atisbo, es parte del trance que experimenta el protagonista, pues marca la configuración de éste como ser bianímico, ya no se puede concebir como uno solo. Hay que mencionar, también, que los 'weenhayek/wichí narran que el espíritu de los muertos silba cuando anda entre los vivos: "Esos silbidos que se sienten son de nosotros cuando uno se muere. Anda por acá nomás y silba"¹⁶⁶.

En el cuento, la niebla roja es propia del indígena: "el corazón del mataco era una niebla roja" (p. 84), así lo percibe el joven desde que lo siente dentro de sí, sin embargo, esto no quiere decir que quien trae la rabia es únicamente el indígena, recordemos cuando el joven, al ser blanco de burlas en la escuela, ve "todo rojo, [...] todo caliente de la rabia" (p. 85)¹⁶⁷. Tanto el indígena como el chico comparten el coraje y el deseo de venganza por las continuas vejaciones que vivían. Ambos han sido relegados, las personas que los rodean los ven como insignificantes, como basura (los policías recogen el cadáver como si fuera el de un animal); incomodan en el nuevo orden que se intenta establecer.

La niebla aparece de nuevo antes del asesinato del abuelo: "Apenas se fue mamá, el mataco empezó a levantar la niebla roja" (p. 85). Esta niebla del indígena se funde con la sangre arrebatada del chico: "tenía las venas llenas de esas hormigas bravas"¹⁶⁸ (p. 85). La actitud de desprecio por parte del abuelo y la voz del indígena que lo confronta son acciones decisivas para que el joven cometa el asesinato. Por un lado, su abuelo le dice flojo, marica y mentiroso, así como le recuerda que es un hijo de nadie, y, por otro lado, el indígena le cuestiona: "¿Qué esperarás para cobrar tu venganza, cría de víbora colorada? ¿Te dejás tratar así por el viejo borracho? ¿O acaso tu sangre es fría como la del sapo?" (p. 85). En esta escena espesante, el chico experimenta un dolor de cabeza tal que se le nubla la

¹⁶⁶ Arancibia, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁷ "La compleja personalidad del primitivo también se observa en la falta de distinción entre las propiedades corpóreas y las anímicas, pues ambas propiedades tienen origen en el comportamiento humano. La fortaleza está en todas y cada una de las partes de su cuerpo. La ira también reside en sus ojos inyectados en sangre o en su boca balbuciente, que expresan ese estado de ánimo". *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁸ Las hormigas en la cultura 'weenhayek/wichí tienen un carácter ambivalente, por un lado, son vengativas (pican a quienes hacen daño hasta que mueren de dolor), y, por otro lado, son creadoras, se comen a los hombres con "deficiencias comunes de la tierra" para luego formar "otro hombre nuevo, nuevito, bien joven [...] La formación del hombre-nuevo sería un deseo expreso de supervivencia con una mayor perfección física que implicaría la resurrección". *Ibid.*, pp. 74-77.

vista¹⁶⁹ y escucha el silbido de las chulupacas, pero no surge de él el deseo de matar al abuelo, sino del indígena.

La única escena en la que está involucrada esta rabia de forma conjunta, es decir, en el ser bianímico y no separadamente, es cuando el joven está a punto de lanzarle la piedra al niño que tenía “la cabeza con forma de globo, dos veces más grande de lo normal” (p. 91). Al ver frustrada su intención, el narrador menciona: “El percance nos puso de mal humor. La sangre se nos había levantado y se negaba a aplacarse” (p. 91). Hasta esta declaración ya se percibe una sola voluntad. Por lo que se infiere que el indígena poco a poco se apodera del otro hasta configurar este ser con una dualidad compleja.

En cuanto a la piedra, ésta es un objeto que se vincula con los eventos siniestros, con el trance y con el espesamiento, porque sirve como catalizador. Es un objeto que a veces *late* y, en la mano del joven adquiere la calidad de maldita, porque quita la vida. El chico la encuentra en el camino y con ella golpea el cráneo del indígena, luego la recoge manchada de sangre, se la lleva consigo y la guarda en el cajón de sus calzoncillos. Es un objeto talismán que, así como le ayuda a matar, lo condena¹⁷⁰.

Su madre incluso le pregunta: “¿Q-q-q-qué es es-s-s-a pi-piedra que agarrás t-todo el t-t-tiempo?”, a lo que él responde con la verdad: “La recogí en el camino” (p. 87). A pesar de que el abuelo lo llama mentiroso, la única vez que miente en el texto es cuando la madre le pregunta en dónde estaba cuando supuestamente se cayó el abuelo, y él chico le responde que estaba viendo televisión. Al irse del pueblo se lleva pocas cosas, entre ellas, la piedra.

La piedra late cuando el chico la toma; éste narra que en las noches se quedaba despierto: “jugando con la piedra que palpitaba entre mis manos y escuchando el murmullo del otro que no era yo” (p. 86). También late, como si estuviera viva, cuando la entidad narradora siente el impulso de arrojarle la piedra

¹⁶⁹ Recordemos la descripción del hombre-enfermedad que se encuentra en los primeros párrafos de este apartado.

¹⁷⁰ Aquí quiero mencionar que en los mitos ‘weenhayek/wichí, Tok’uaj suele convertirse en piedra cuando en alguna de sus aventuras lo matan. “Tok’uaj iba corriendo y el agua lo alcanzaba [...] Y se ahogó [...] Entonces dijo: ‘Yo seré una piedra, yo seré una piedra, yo seré una piedra’. Se hizo piedra y se fue abajo y se quedó ahí”. *Ibid.*, p. 47.

al niño deforme: “La cabeza del mongólico nos hacía señas como una invitación. Sacamos la piedra de la mochila y la pesamos con ambas manos. Latía la piedra, estaba viva” (p. 91).

Cuando el chico cae en trance, ya sea soñando, diciendo cosas “sin querer” o escuchando murmullos, el presente se vuelve pasado y, con la voz del indígena, se manifiestan atisbos de la historia de su pueblo, desde rumores como: “Doña María, Tevi dice que a su papá se lo tragó un remolino en el monte. Don Arsenio, su nieto cuenta que cuereó a un jaguar y se comió crudo su corazón” (p. 84) hasta recuerdos de supervivencia y tradición:

Mandaron tres a cazar, ninguno de ellos volvió. Chupando huesos de jochi la gente los encontró. Ayayay. Amarrados de las manos los trajeron de regreso. Cada uno de los niños con un palo les pegó. La cabeza del más joven como zapallo se abrió. A los perros les largamos, la carne les escurrió. Los clavamos con la lanza, el fuego los cocinó. Comimos hasta saciarnos, la panza se nos hinchó (pp. 90-91).

El pueblo del que proviene el indígena está atravesado por la lucha, la pérdida de sus bienes naturales y por la muerte:

La muchacha fue en busca de agua, muerta apareció. Ayayay. El joven salió a cazar, muerto apareció. Ayayay. El viejo se fue a su casa, muerto apareció. Ayayay. La que bailó con el otro, muerta apareció. Ayayay. El de la risa de mono, muerto apareció. Ayayay. La del mentón alargado, muerta apareció. Ayayay. Los bultos de los difuntos nadie quería tocar. Entre medio de las matas se empezaron a estropear. Las almas de los finados regresaban a llorar. Ayayay. Dijo ella: ¿Acaso entre puras ánimas nos vamos a quedar? Y al día siguiente no estaba. Ayayay (p. 86).

Esa última pregunta es un atisbo de lo que puede suceder si no se detiene la infección del porvenir. Para algunos pueblos indígenas, la idea de progreso trae consigo una especie de apocalipsis para su propia cultura, así como la destrucción del mundo, un mundo muerto¹⁷¹.

¹⁷¹ En *Nuestro camino. Etnohistoria e historia*, Jan-Ake Alvarsson recupera todas las guerras y conflictos en los que se ha involucrado el pueblo 'weenhayek/wichí, incluyendo la Guerra del Chaco (1932-1935) y otras contra colonos y pueblos indígenas.

En el cuento hay una escena particularmente extraña y lovecraftiana¹⁷², en la que el ser bianímico se encuentra con un pulpo de *enormes* tentáculos. Este pulpo tenía atrapado un cachorro de zorro¹⁷³; el pulpo le teme al joven porque cuando lo siente acercarse suelta a su presa y se sumerge en el fondo del agua¹⁷⁴. La presencia del pulpo es inquietante, primero porque en el ecosistema boliviano no hay octópodos, menos con tentáculos tan grandes (aunque podrían estar deformados por la contaminación); el mundo aquí se presenta transformado ante los ojos del protagonista. La propia autora, respecto a la aparición del pulpo en “Chaco”, comenta que es un elemento que puso ahí a propósito para

desbaratar una pretensión de verdad [porque] no pertenece a ningún ecosistema boliviano. Entonces, quiero hacer un guiño al lector para que entienda que está leyendo literatura no mimética y que ésta es una creación, no necesariamente una recreación, porque me parece que podemos hablar políticamente y hacer crítica social sin tener esa pretensión de hablar por los demás o de recrear ese mundo indígena tal y cual es¹⁷⁵.

Quiero destacar su simbolismo, el pulpo podría representar a la industria; es decir, en algunos países de Latinoamérica, como Perú, Bolivia y Chile, se utiliza la palabra *pulpo* para referirse a alguien que se beneficia del esfuerzo o trabajo de otros. El pulpo también hace mención de las industrias transnacionales que explotan el medio ambiente y a las comunidades, por lo que, para este tipo de empresas, el pueblo indígena es un grupo incómodo que se interpone en la explotación disfrazada de progreso. En este sentido, la presencia indígena, aunque espectral, es una representación de la resistencia al cambio, pues el indígena no puede ser atrapado completamente por la aceleración de la realidad moderna.

En el cuento, antes de ser asesinado, el indígena usaba su taparrabos, cuando ya la población se había incorporado a la dinámica urbana en la que había televisiones en los hogares (aunque no llegara la señal) y cuando niños y jóvenes

¹⁷² Porque está en diálogo con Cthulhu, una entidad cósmica y primordial, creada por H. P. Lovecraft, que apareció por primera vez en *La llamada de Cthulhu* (1926) para después formar parte de los mitos de Cthulhu, universo literario de horror cósmico desarrollado por Lovecraft y otros escritores de su círculo.

¹⁷³ *Aguara*, en la edición de *Letras Libres*.

¹⁷⁴ Hay una narración oral 'weenhayek/wichí que cuenta que, antes de morir, un anciano le dijo a su descendencia: “Si te vas al monte, los animalitos del monte se van a quedar mansitos cuando te vean, y si te vas a río lo mismo, los animales van a tener miedo de vos”. Segovia, *op. cit.*, p. 178.

¹⁷⁵ Colanzi, Liliana, “Ciclo Fantásticas & Insólitas...”

iban a la escuela y los trabajos se habían diversificado por el combustible y el cemento. Aunque desposeído, él seguía siendo un hombre libre y, como indígena, su presencia estorbaba, pero también imponía. ¿Por qué un pulpo enorme escaparía al ver al chico acercarse? ¿Acaso presintió que no se acercaba solo, sino que iba con el alma de indio muerto dentro? Si el pulpo es un símbolo de la industria que amenaza la vida,¹⁷⁶ el alma indígena es, entonces, su némesis.

John Clute refiere, en cuanto a la vastación, que ésta “une, por contagio, el mundo [...] con las criaturas sensibles (casi siempre humanas) encadenadas a una estructura que se está desintegrando o que acaba de quedar revelada”¹⁷⁷. ¿Cuáles son estas estructuras en “Chaco”? La identidad y un territorio moderno. Pero estas estructuras tienen fisuras: existe una pérdida de identidad y un trastocamiento de la cultura indígena, dentro de un territorio que, en busca del progreso, se explota y se traiciona a sí mismo.

El indígena tiene un carácter ambivalente porque no se presenta ni completamente subyugado ni bondadoso; no es héroe, tampoco enemigo; es un ser híbrido que tiene muchos nombres para sí mismo: “el Ayayay, El Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla” (p. 84). Su liminalidad le permite ser como un fantasma moderno que transita por el mundo de los vivos mientras carga y comparte el recuerdo, la rabia, la venganza. Él decide a quién debe matar el joven y a quién no; su voz en forma de delirio atrapa la mente y el cuerpo del adolescente y ambos se mueven entre el pasado y el presente, la barbarie y la civilización violenta. El criollo y el indígena, siendo un mismo ser, se comunican a través de un lenguaje que conforma una pluralidad de voces, la cual muestra a cada uno en su mundo y en su tiempo¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Cabe agregar que, para José Martí, Estados Unidos es el pulpo que oprime a América, en su célebre ensayo “Nuestra América” se lee: “De todos sus peligros se va salvando América. Sobre algunas repúblicas está durmiendo el pulpo”, Cf. José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, p. 37.

¹⁷⁷ Clute, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁸ La autora menciona su intención de “ plasmar lo indígena, lo fantasmal, como una historia que ha sido durante mucho tiempo silenciada e ignorada. Una de las estrategias para conseguirlo es el lenguaje. Por ello me interesaba la presencia de ciertas palabras que pertenecen a comunidades que ya no existen [como aguarareta], pero que sobreviven como fantasmas en la lengua”. Liliana Colanzi, “Entrevista con Liliana Colanzi. Aquello que consideramos familiar”, en Alejandro Menéndez Mora, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8 (2019), p. 109.

Anabel Gutiérrez León afirma que las nuevas generaciones de escritoras y escritores bolivianos abordan el tema de la discriminación por raza o clase “en un tono que no es ni condescendiente ni didáctico, sino que lo exponen como un elemento ineludible de la realidad y no sólo como detalle decorativo o de color local”.¹⁷⁹ Al plantear las dicotomías urbano-rural, individual-colectivo, tiempo mítico-tiempo histórico, Liliana Colanzi muestra cómo los que se encuentran al margen de la ciudad se relacionan con la modernidad de uno u otro modo (ya sea que trabajen como choferes para la plata petrolera, ya sea que mantengan sus propias tradiciones). El problema de identidad es un tema ineludible, porque tiene como punto de partida un presente fundado en un pasado perdido y un futuro en el cual ninguno de ellos tiene cabida, comenzando con los daños —al parecer, irreparables— del medio ambiente.

Volvamos a aquella sentencia del abuelo que dicta así: al que miente la palabra lo abandona “y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar” (p. 81). La falta de identidad del abuelo, del nieto e incluso del indígena trae consigo el vacío; son personajes corrompidos por su entorno y orillados a cometer actos terribles sin remordimientos; se aíslan, se emborrachan o vagan.

Principalmente entre el joven y el indígena hay importantes semejanzas: ambos son marginados, son violentos y su mundo está devastado por personas tan distintas, y enriquecidas, que nunca llegan a conocerlas (tampoco conocen nunca la prosperidad). Ambos pertenecen a un mundo híbrido (“la poesía de las cosas irracionales”, como dijo la propia Colanzi), en el que lo moderno y lo tradicional están irremediablemente unidos. La autora no pretende enaltecer ni estigmatizar lo ancestral o lo originario, sino mostrar esa hibridez que hay en su país y en los alrededores sureños. Le interesa

la temporalidad que nos remite a lenguas originarias [...] pero cruzadas con la cultura pop [como el pulpo], con los ovnis [...] ME INTERESA NO CAER EN ESA REPRESENTACIÓN ESENCIALISTA DE LO ANCESTRAL COMO ALGO ANCLADO EN EL TIEMPO Y ALGO QUE SOLAMENTE PUEDE SER REPRESENTADO COMO CONTRAPUESTO A LA MODERNIDAD¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Anabel Gutiérrez León, “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin nombre*, núm. 22 (2017), p. 52.

¹⁸⁰ Colanzi, Liliana, “Ciclo Fantásticas & Insólitas...”

Como vimos en este apartado, lo sobrenatural en “Chaco”, así como los estadios de John Clute y sus mecanismos del horror, funcionan en un mundo totalizante y totalizador, que es el mundo mágico de los pueblos originarios. Se replantea a qué se le debe temer, por ejemplo, los indígenas temen a los criollos, así como éstos sienten una especie de repulsión por los indígenas, sin embargo, hay un verdadero monstruo que comparten tanto criollos como indígenas: el hombre blanco que irrumpe en su territorio con empresas trasnacionales que matan el mundo como lo conocen. Son territorios intervenidos y sin esperanza de recuperación, porque además los dejan con daños irreparables.

En el análisis de este cuento de Colanzi me encontré con la pertinencia de diferenciar el sobrenatural occidental del sobrenatural chaqueño, ya que “Chaco” complejiza esta noción de lo sobrenatural, porque éste opera en un mundo que abarca y subsume la totalidad de la experiencia de los pueblos originarios. Existe una reevaluación de las concepciones occidentales sobre el horror y lo sobrenatural al considerar perspectivas indígenas y sus cosmogonías, por lo que planteo una reflexión sobre la diversidad cultural y la percepción de lo sobrenatural.

CAPÍTULO 3. EL HORROR CONTEMPORÁNEO EN HISPANOAMÉRICA: UNA CRÍTICA SOCIAL

3.1. De la contemplación del mundo al impacto del *no futuro*: horror tradicional y horror contemporáneo

La tradición del horror tiene sus raíces en periodos anteriores al desarrollo formal de la ciencia, de ahí que los fenómenos naturales, las enfermedades y la muerte se explicaran por medio de mitos y creencias con fundamentos sobrenaturales, por lo que el hecho sobrenatural es uno de sus elementos primordiales. Otras características del horror tradicional son los espacios oscuros, abandonados, apartados, malditos y laberínticos —como castillos, catacumbas, cementerios y bosques—, lugares que favorecen la creación de una atmósfera de suspenso, en la que los personajes representantes de la razón tratan de develar un misterio y restablecer un orden, luchando contra monstruos clásicos (como vampiros, hombres lobo, fantasmas, momias y otros seres sobrenaturales).

En cuanto a la estructura tradicional del horror, lo anterior se puede sistematizar en tres partes, según H. P. Lovecraft en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*¹: 1) una normalidad, 2) una interrupción del hecho sobrenatural, y 3) un enfrentamiento en el que se derrota al ser anormal, con lo cual se restaura la normalidad.

La referencia a un hecho social específico de la época también es parte fundamental del horror desde su nacimiento, aunque, inicialmente, su intención era más moralizante que crítica.

Lo anterior configura al horror tradicional, sin embargo, a lo largo de los siglos, algunos elementos se han actualizado, esto es porque —parafraseando a Mariana Enriquez— el horror, para provocar una emoción inquietante, tiene que emanar de una realidad cercana al lector. Lo que nos lleva a recordar que el género está vinculado directamente a una respuesta emocional y que, incluso, de acuerdo

¹ Cf. Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Berlín, Lunata, 2021.

con John Clute, desde la década de los ochenta, se ha considerado que esta respuesta emocional es la que define el horror².

Y, para construir esta emoción, el horror utiliza un modelo prescriptivo que consta de cuatro estadios: Atisbos, Espesamiento, Trance y Después, los cuales, a diferencia de las tres etapas que planteaba Lovecraft en su ensayo, no necesariamente deben seguir un orden secuencial. Esto aplica para los primeros tres estadios, ya que el Después sí debe encontrarse al final del relato, enfatizar que no existe salida y ser ambiguo, esto para que el impacto emocional sea mayor, tanto en los personajes como en el lector.

Durante estos estadios se presentan algunos motivos del horror, aunque no todos son exclusivos de éste, tales como el Doble, el Huevo de serpiente, la Infección, el Intento de rescate, el Motivo de sensación dañina, la Cita en Samara, la Cloaca, la Dificultad, la Pérdida de identidad, la Petrificación, las Plegarias, el Sonambulismo y la Vastación.

3.2. La reinterpretación hispanoamericana del horror tradicional

En el apartado anterior repasamos puntualmente las características del horror tradicional y del horror contemporáneo. Al ser un género que se presta para explorar las relaciones entre el mal y el poder, se ha erigido como artefacto de crítica social.

A continuación, analizo cómo las autoras han reinterpretado esta tradición, desde la transformación de lo sobrenatural, los escenarios, los personajes y otros motivos, mientras siguen (o no) el modelo prescriptivo del género. Este análisis busca presentar su poética de crítica social.

Comienzo con el hecho sobrenatural. En el horror contemporáneo éste se mantiene para continuar explorando los temores y las ansiedades de los seres humanos, así como para examinar complejidades éticas y simbolizar traumas de una sociedad, de ahí que los desaparecidos (o marginados) puedan ser representados como fantasmas y los jóvenes adictos como zombis. Al representar temas como el trauma o las dictaduras a través de elementos sobrenaturales, éstos

² John Clute, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Barcelona, Ediciones Gigamesh, 2015, p. 71.

se abordan desde una posición “inesperadamente política”. Por ello, la ficción de horror se convierte en una plataforma de denuncia que utiliza un lienzo conformado por violencia real y crímenes verificables de la época³, que se presenta de manera estética mediante estrategias narrativas.

Concretamente, en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez, y “Chaco”, de Liliana Colanzi, la función de lo sobrenatural (las migraciones y el zombi-*revenant*) es *estetizar* la superstición para representar los miedos reales de una sociedad. Así nos encontramos con el miedo de que *algo* en el ambiente o el entorno cambie para siempre a un hijo, lo despersonalice y lo convierta en un sujeto que se perciba como ajeno, lo cual sucede en las tres obras: Carla desconoce a David, la madre del joven de “Chaco” le teme, y la madre de Emanuel, cuando éste regresa, lo corre de su casa.

Otros miedos que vemos en las obras representados mediante el hecho sobrenatural es la imposibilidad de acceder a sistemas de salud, la proximidad con la brutalidad policiaca, el exterminio de pueblos originarios, las consecuencias del extractivismo y la toxicidad que se encuentra en lo que comemos, bebemos y respiramos. Está también el miedo a la marginación, a la deformación y al abandono.

El hecho sobrenatural intensifica el efecto inquietante y aparece en cada una de las tres obras. En *Distancia de rescate*, se encuentra en la migración de almas realizada por la hechicera; en “Bajo el agua negra” el hecho sobrenatural más evidente es el resurgimiento de Emanuel, pero también se encuentra en la relación de los habitantes de la villa con lo desconocido, con el nuevo dios. En “Chaco” también hay una migración de almas, pero ésta es representada desde una cosmovisión indígena.

Las autoras retoman el componente sobrenatural, pero sin perder de vista que el horror actual contempla que existe un deslizamiento del miedo, es decir, ya no se le teme a lo sobrenatural sino *al otro*, al diferente, o al que tiene el poder, al perverso. Además, su sobrenatural está sembrado en un marco de cotidianidad hispanoamericana, lo que brinda verosimilitud a los textos.

³ He aquí la importancia del periodismo y la crónica en el horror contemporáneo.

Los mundos ficticios de Schweblin, Enriquez y Colanzi son coherentes y consistentes en su lógica interna. Sus escenarios mantienen la tradición del horror en tanto que son laberínticos, apartados y abandonados; y a estas características se les suma la toxicidad. Así, la atmósfera de suspenso se construye en las llanuras del Chaco boliviano, en un pueblo argentino, así como en el Riachuelo y la Villa Moreno; espacios amenazados ecológica y socialmente, y que además son reales, es decir, existen geográficamente en el contexto extraliterario.

En cuanto a los personajes tradicionales del horror, tenemos a los monstruos y a los representantes de la razón (los cuales a veces tienen la condición de ser poco fiables). Comencemos con los monstruos. Estos siempre se han representado como criaturas liminales, cuyos cuerpos significan el colapso de las fronteras entre lo humano y lo animal, lo vivo y lo muerto (vampiros, brujas, hombres lobo, fantasmas).

En las obras que analizo se configura lo monstruoso a partir de estos valores tradicionales, pero sin hiperbolizarlos (salvo en algunas descripciones en “Bajo el agua negra”, las cuales me parecen necesarias por el diálogo intertextual que establece con Lovecraft). Así, encontramos una mezcla de zombi y *revenant* en “Bajo el agua negra”, un indígena fantasmal en “Chaco” e infantes deformes en los tres textos. Estos personajes *muestran* muchos de los prejuicios de la sociedad y/o aquello de lo que ésta carece, explota o abusa. Son la representación de la violencia (o una de las tantas consecuencias de ésta). Ciudadanos sin voz ni voto. Niños que nacen en la violencia y luego la ejercen.

Los “monstruos” principales que encontramos en los textos están vivos y muertos a la vez (intersticiales y liminales), hechos de carne muerta o en descomposición (Emanuel), o son creados a partir de residuos químicos y están deformes (David y los chicos de la villa), son nativos de sitios marginales y abandonados (David, Emanuel y el joven criollo de “Chaco”). Sus cuerpos no surgieron de un lugar ajeno al mundo humano, sino que son “resultado del artificio de los hombres”⁴.

⁴ Cf. Jean Gayon, “Los monstruos prometedores: evolución y teratología”, en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014, pp. 17-26.

David y el joven chaqueño tienen un rostro humano, porque son humanos a quienes les sucedió algo terrible que los *modificó* y que les permitió deambular entre otras realidades. Emanuel y los de la villa son seres con mutaciones, causadas por la toxicidad del Riachuelo, su corporalidad (y la de algunos personajes de *Distancia de rescate* y de “Chaco”, como el niño con hidrocefalia) remite, en las obras, a un apocalipsis, porque sus deformidades son consecuencia del progreso científico. Estos “monstruos” y la presencia fantasmal del indígena weenhayek/wichí muestran que el mundo “civilizado” es apariencia, que es un mundo que trata de invisibilizar el pasado, reprimiéndolo.

Son personajes inquietantes, mas no amenazantes por sí solos, ya que son articuladores del horror porque develan el pasado oprimido como un intento de rescate; advierten que lo que les pasó estuvo terrible, pero que todavía puede ser peor: el horror se experimenta cuando se comprende que el mundo futuro está a punto de convertirse en lo que tememos, sentencia John Clute.

En un análisis más profundo del personaje de Emanuel del cuento “Bajo el agua negra”, emerge una dualidad que lo configura como una figura híbrida, ya que, como lo mencioné anteriormente, comparte características tanto de zombi como de *revenant*. En el trasfondo de esta aseveración, destaca la peculiaridad de su retorno al plano de los vivos en el mismo cuerpo que ocupaba en vida, un elemento común entre zombis y *revenants*, sólo que la representación física de los zombis es de cadáveres en descomposición impulsados por el instinto de consumir carne humana, mientras que los *revenants* pueden aparentar ser personas vivas, es decir, no necesariamente parecen cadáveres, y tienen una misión específica en el mundo de los vivos, como vengarse o llevar un mensaje.

El narrador del cuento introduce a Emanuel como un “ídolo”, que es cargado por otras personas durante una procesión. El detalle crucial de su brazo gris, así como su andar lento y su hedor, evocan la imagen de un zombi. Sin embargo, tiene una conexión con la realidad y con su vida anterior que va más allá de los instintos asociados comúnmente con los zombis, por ejemplo, manifiesta un interés por conocer a la fiscal.

La figura tradicional del zombi pasa por un proceso de *zombificación* en el que pierde su individualidad y su conciencia, ya sea por algún ritual o a causa de una enfermedad, lo que lo obliga a formar parte de una colectividad. En el caso de Emanuel, a éste se le vio “con sus amigos” detrás de las vías. No obstante, esta colectividad no se asemeja a la tradicional horda zombi, sino que es más parecida a un séquito, en el que el único que regresó de la muerte es Emanuel.

Tengamos presente que este cuento de Enriquez dialoga de manera consciente y evidente con Lovecraft⁵, por lo que otra lectura es que Emanuel emerge del agua en representación de los dioses primordiales y con un mensaje, quizá vinculado con un apocalipsis, pues los zombis también están relacionados con el fin del mundo.

Emanuel, como figura híbrida, comparte similitudes con los jóvenes deformes de la Villa Moreno; ellos son la representación de la muerte en vida, de la constante enfermedad y el abandono⁶. Su retorno, marcado por la violencia policial, refleja la cruda realidad de muchos jóvenes hispanoamericanos; es decir, Emanuel, al resurgir del Riachuelo, se convierte en el símbolo de la violencia, la desigualdad y la marginación que sufren aquellos que viven en condiciones similares. En calidad de *revenant*, su mensaje, aunque en un lenguaje no accesible para los vivos (Marina no alcanza a comprender lo que ve), encarna la lucha por sus derechos negados y vulnerados en vida.

Y como zombi, Emanuel regresa deformado y putrefacto para dar testimonio de la maldad que podría persistir más allá de la vida. La impunidad de los policías que lo arrojaron al río refleja la descomposición del sistema de justicia y del Estado de Derecho. Este retorno, más allá de causar daño a la villa, busca transmitir un mensaje apocalíptico para nuestro tiempo, una crítica directa a la corrupción institucional y a la ineficacia del sistema legal.

⁵ Además de “La llamada de Cthulhu” y “El horror de Dunwich”, Lovecraft escribió varios relatos, como “In the vault” (1925), “Cold Air” (1928) y “Herbert West Reanimator” (1942), en los que utiliza personajes no muertos, mordidos por muertos o devueltos a la vida a través de la ciencia.

⁶ También podría ser la representación de las personas adictas a las drogas. Para 2016, *el paco*, como se le llama coloquialmente a una droga barata hecha a base de cocaína, había sido consumido, al menos una vez, por el 2% de la población escolar en Argentina. La Vanguardia, “‘Paco’, una droga peor que el crack que arrasa en las villas miseria de Argentina”, en *La Vanguardia Internacional*, 17 de septiembre de 2016.

En última instancia, Emanuel, fusión de zombi y *revenant*, trasciende la narrativa para convertirse en un poderoso símbolo de las injusticias sociales, la violencia y la lucha por la justicia en la sociedad contemporánea, explorando las profundidades de la condición humana a través de una figura del horror tradicional.

Otro monstruo del horror tradicional es el fantasma. Para los griegos, *fantasma* significaba aparición, manifestación, algo que se hace visible ante nuestros ojos. Y en el relato de horror tradicional el fantasma era una figura sobrenatural que acechaba al héroe o salvaguardaba algún tesoro o castillo. En el horror que escriben Schweblin, Enriquez y Colanzi, el fantasma es el cuerpo sustraído y desaparecido en la dictadura o durante una detención o secuestro policial; el fantasma también es el agricultor que, por órdenes de sus superiores y sin protección, rocía grandes cantidades de herbicida en el campo.

Son fantasmas los niños intoxicados (porque para el Estado son cuerpos que no importan, y por lo tanto invisibles, aunque sus deformidades y enfermedades se manifiesten). Pero también es un fantasma el indígena 'weenhayek/wichí del cuento "Chaco", no sólo porque es un cuerpo que *parece no importar*, sino porque su liminalidad le permite transitar por el mundo de los vivos, así como por el pasado, el presente y el futuro.

La función del fantasma indígena en el cuento de Colanzi es manifestarse para recordarnos que, a pesar de su constante exclusión, sigue presente, aunque su presencia incomode por no formar parte de un discurso moderno y "civilizado". Es el fantasma surgido del colonialismo que tiene el poder de maldecir con palabras (también fantasmas) porque poco a poco van desapareciendo, como los pueblos, las tradiciones y la manera de ser uno sólo con la naturaleza.

En las obras encontramos el contrapeso de estos seres configurados como intersticiales, así, tenemos a los representantes de la razón: la fiscal Marina Pinat, en el cuento de Enriquez, y Amanda en *Distancia de rescate*; aunque tampoco hay salvación para ellos, ya que son atrapados por la historia y terminan enajenados y sin posibilidad de escape.

Tal como lo discutí en el primer capítulo, a diferencia del terror, el horror tiene una naturaleza ambivalente, ya que el protagonista se siente atraído por develar un

elemento incógnito y, al enfrentarse con un orden trastocado, experimenta miedo a la pérdida de la consciencia y del discurso, a la desintegración física o mental y a la muerte.

En *Distancia de rescate*, Amanda se siente atraída por la historia de Carla, aunque al principio no la crea, y durante la trama intenta descubrir el origen del horror. Lo descubre hasta que comprende que su muerte es inevitable. Mientras logra develar que el herbicida es el verdadero peligro, pasa por un proceso mental en el que sus propias elucubraciones, más las de Carla, construyen una atmósfera de tensión que se disuelve al final. El orden de Amanda se trastoca conforme avanza la historia, primero le teme a David, es un miedo sembrado por Carla y vemos, al final, que es injustificado.

Amanda está inmersa en su confusión mental durante todo el relato, sus miedos fluctúan conforme avanza la trama, al final ya ni siquiera le teme a su muerte, ni a la posibilidad de que su hija esté enferma y *migrada*, ya sólo deja el mensaje de que lo que sucede en la historia pertenece al plano de lo real. Es decir, no hay niños monstruos, ni niños fantasmas causándoles la muerte a los animales, hay un herbicida que contamina al pueblo, y ese herbicida, fuera del texto, es el glifosato e implica riesgos para la salud y el medio ambiente.

Por otra parte, Marina Pinat, en “Bajo el agua negra”, se siente atraída por el mensaje que le lleva la joven drogadicta y va hacia el horror: va sola a la villa. Sabe que podría ser asaltada (o víctima de otros delitos), sin embargo, eso no sucede; su enfrentamiento con el horror también es hasta el final de la historia, cuando pasa lo que consideraba imposible: la intervención de un zombi-*revenant* y el movimiento del agua negra. En ese momento entiende que no va a salir integra de ahí y que, quizá, el resto de la humanidad tampoco. Se replantea lo que postulaba el horror cósmico: “el miedo al vacío, a la inmensidad desconocida”⁷, pero en un mundo en el que no hay seres sobrenaturales amenazando a los humanos, sino en uno en el que los humanos atacan a su misma especie.

La atracción hacia el horror en “Chaco” surge de la curiosidad, por eso es “la baba del diablo”. El protagonista siente curiosidad por el indígena y sobre qué

⁷ Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, Ciudad de México, Paidós, 2004, p. 32.

pasaría si le arroja una piedra, el abuelo sospecha que hay algo distinto en su nieto y siente curiosidad por él, al igual que la madre, quien es el personaje que manifiesta el miedo hacia su hijo, porque lo sabe capaz de haber asesinado al abuelo.

El horror en “Chaco” es asombro (cuesta creer que un joven asesine a un indígena nada más porque sí), es “vértigo de la fascinación” (el protagonista está fascinado por la nueva voz que vive dentro de él), “es una presencia que se revela ausencia”⁸, porque el indígena 'weenhayek/wichí se encuentra en el relato para visibilizar a su pueblo a punto de desaparecer, debido a las vejaciones y al extractivismo de su región.

Tanto Amanda de *Distancia...*, como Marina de “Bajo el agua negra” y el joven de “Chaco”, al final de sus respectivos relatos terminan paralizados, los tres son portadores de un mensaje de *no futuro*: su mundo, nuestro mundo, resulta ser una prisión de la que no podemos escapar: “El horror es esa categoría de historias que transcurren en mundos que son falsos hasta que se cuenta el cuento”⁹, porque es en nuestro mundo real donde se utiliza el glifosato, se contaminan los ríos y se les margina a los indígenas, a los niños y jóvenes y a otros sectores que se encuentran en una vulnerabilidad acentuada por el poder.

Si bien en el horror tradicional, la nocturnidad jugaba un papel fundamental, en estas tres obras ésta no fue tan necesaria, salvo en las pesadillas que tienen Amanda y Marina, de *Distancia...* y “Bajo el agua negra”, respectivamente. En la pesadilla de Amanda se hace presente lo *unheimlich*: Nina será migrada y será parte de David; y en el sueño de Marina se hace referencia a la susceptibilidad a poderes extraños, motivo que utiliza frecuentemente Lovecraft, sobre todo cuando un humano tiene un encuentro con algún dios primordial o con sus súbditos.

Otros motivos del horror tradicional son la enajenación y la perversidad; mismos que conservan en las obras, ya que sus personajes se encuentran en situaciones que los alejan de la norma social; su enajenación representa tensiones sociales y contradicciones culturales, por ejemplo, el campo y la carne que solían

⁸ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 49-51.

⁹ Clute, *op. cit.*, p. 66.

dar sustento a las comunidades, ahora son parte de problemas más complejos y, lejos de beneficiarse, experimentan enfermedad, pobreza y marginación.

La perversidad podría encontrarse en Carla y su esposo, quienes saben qué es lo que sucede en el pueblo y no se lo comparten a los foráneos; de una forma más obvia se encuentra en los policías de “Bajo el agua negra” y, desde una lectura muy occidental y sin tomar en cuenta la cosmovisión indígena, en el joven de “Chaco”, quien asesina al indígena y a su abuelo. En este cuento de Colanzi, tal y como lo señalaba Poe, la perversidad tiene la función de confrontar lo que creemos que es el sentido común, la decencia y los códigos morales vigentes¹⁰, pero la autora lo hace desde la confrontación entre el pensamiento occidental y el indígena.

El horror en *Distancia de rescate*, “Bajo el agua negra” y “Chaco” tiene una intención crítica, ya que, al mantener la tensión durante el relato sin nombrar el trauma (el cual se manifiesta en la vulnerabilidad del cuerpo físico y social), da cuenta de cómo las autoras narran la violencia en la que estamos inmersos en Hispanoamérica. Se trata de una violencia estructural, porque no necesariamente se muestra en respuestas individuales, emocionales y agresivas, sino que estas conductas son sólo una de las consecuencias de la corrupción en las instituciones y en las prácticas que perpetúan la marginación de ciertos grupos de poder.

Esta crítica se manifiesta en la reinterpretación del horror tradicional y la apropiación de las mitologías locales e indígenas (en el caso de Colanzi), así como una reivindicación del género al situarlo en el centro y demostrar que, a pesar de recurrir a lo sobrenatural, es un género muy realista que tiene sus fuentes (o bases de realidad) en los alcances y vejaciones del poder, en la impunidad y en el no futuro.

En el primer capítulo consigné algunas citas en las que las autoras manifiestan su cercanía con el género. Destaca que las tres tuvieron en la infancia un libro iniciático: *Queridos monstruos*, de Elsa Bornemann (para Colanzi y para Schweblin), y *Cementerio de animales*, de Stephen King, para Enriquez.

¹⁰ Cf., capítulo uno y Clive Bloom (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, Estados Unidos, MacMillan Press, 1998, p. 3.

Sus lecturas fueron una mezcla de Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Ray Bradbury, las hermanas Brontë, Edgar Allan Poe, Henry James, Montague Rhodes James, Charles Dickens y Stephen King con enciclopedias de lo paranormal, libros sobre alienígenas e informes de investigación sobre los crímenes cometidos durante la dictadura en Argentina.

Al escribir, estas autoras reflexionan el pasado y su presente para sentar las bases de realidad en sus textos; se sienten atraídas por lo inquietante, lo no dicho, lo desconocido y lo sobrenatural, pero también les atrae la relación del mal y el poder, la mitología indígena, los traumas políticos y sociales y los márgenes. Comparten la noción de la tierra maldita vinculada con la naturaleza, de ahí que el campo argentino manipulado genéticamente, las villas miseria de Buenos Aires, el Riachuelo y la selva del Chaco vulneren (hasta la deformación) el cuerpo y la mente de los personajes.

Asimismo, en las tres obras objeto de mi investigación, las autoras retoman —desde la desfamiliarización de lo real—, temas relacionados con los gobiernos autoritarios, la violencia institucional y la inestabilidad económica. El resultado de esta combinación es un cuerpo social corrupto y corrompido, y con un futuro incierto por el daño al entorno ambiental y la explotación de los bienes naturales.

De las tres autoras, Mariana Enriquez es la que ha reflexionado y trabajado el género de horror de manera más consciente. Por otro lado, Samanta Schweblin, en sus entrevistas, cuando le preguntan si *Distancia de rescate* es una novela perteneciente al género del horror, ella suele negarlo y afirmarlo al mismo tiempo¹¹, porque no escribió la novela con la misma intención autoral con la que Enriquez escribió “Bajo el agua negra”. Sin embargo, en la novela de Schweblin se identifican con facilidad los motivos tradicionales del horror y la obra tiene una estructura narrativa que sigue la modelificación de los cuatro estadios que propone Clute.

¹¹ “Creo que esta novela [*Distancia de rescate*] juega todo el tiempo con el género del terror, pero no es una novela de terror; me parece que pasa eso porque hay muchos elementos como [...] niños con malformaciones, un pueblo lleno de abortos espontáneos, donde los caballos caen desmayados porque sí, donde los patos se mueren [...] lo terrible es que en realidad eso pasa, esas son las consecuencias de los pesticidas en el campo argentino [...] sí creo que la novela juega todo el tiempo con el género del terror [...] pero lo que lo hace tan terrible es que sucede en un código cotidiano”. Samanta Schweblin, “Entrevista a Samanta Schweblin por su libro *Distancia de rescate*”, en *Revista Leemas de Gandhi* (video disponible en redes), 15 de octubre de 2014.

Por lo anterior, puedo afirmar que Mariana Enriquez escribe género desde la imitación consciente y establece un diálogo con otras obras y con otros autores, reconocidos por su adscripción al género, como es el caso de H.P. Lovecraft (lo menciono ahora sólo a él, porque es con quien se mantiene la intertextualidad en “Bajo el agua negra”). Mientras que Samanta Schweblin escribió *Distancia de rescate* desde la experiencia de ser una mujer hispanoamericana atravesada por una cultura en la que la hechicería es un asunto cotidiano —sobre todo en los pueblos alejados de la ciudad—, y por el cine de horror de la década de los ochenta.

En el caso de Liliana Colanzi, ella escribió “Chaco” desde la experiencia de ser una mujer boliviana que creció en contacto cercano con personas indígenas y su cosmovisión. Pero, también, Colanzi es académica y sus líneas de investigación se centran en géneros populares de la literatura latinoamericana moderna y contemporánea, como la ciencia ficción, el fantástico y el horror, por lo que, en lo que respecta a su intención autoral, su cuento está atravesado por la experiencia, pero también por la reflexión y el conocimiento sobre cómo escribir literatura de irrealidad. Ella entrelaza su repertorio cultural y académico con sus referencias míticas indígenas, con lo cual reelabora estas tradiciones discursivas y las vincula con el horror.

Las tres autoras son mujeres sumamente inteligentes, lectoras voraces, bien informadas y críticas, que no pueden ser escépticas por razones culturales y estéticas, es decir, al ser hispanoamericanas fueron, como decía Cortázar, *niñas góticas*¹², que acumularon horrores tradicionales y políticos, así como crecieron con la convivencia de lo sobrenatural y lo científico. Esta experiencia de ser *hispanoamericana*, al convertirse en adultas y escritoras, les brinda un cúmulo de historias, mitologías y leyendas que utilizan en sus ficciones; historias que quizá no

¹² “Todo niño es en principio gótico [...] Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y de las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se atrevería a bajar jamás”. Julio Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25 (1975), Francia, Université de Toulouse-Le Mirail, p. 147.

son reales, pero sí son verdaderas, en tanto que reflejan los miedos de una región, así como las fantasías y deseos.

En cuanto a la intención autoral, mi investigación se ve desafiada por la contemporaneidad y visibilidad constante de las autoras que estudio. Su presencia mediática —ya sea por la publicación regular de obras, la obtención de premios literarios, participación en redes sociales, así como declaraciones polémicas— supone una abundancia de recursos disponibles (entrevistas, conferencias y *podcasts*), lo que significa una riqueza de información y, por lo tanto, un desafío al lidiar con posibles contradicciones sobre su proceso de escritura y la concepción de sus propias obras.

Dicho lo anterior, Samanta Schweblin sostiene que, una vez que sus textos son publicados, dejan de ser exclusivamente suyos para pertenecer a los lectores, quienes los interpretan de maneras diversas. Sin embargo, la autora misma puede incorporar las interpretaciones de otros a su obra, modificando su intención original. Un ejemplo de esto es su novela *Distancia de rescate*, que inicialmente no fue concebida como una obra de horror, pero que posteriormente Schweblin reconoció que emplea elementos del género.

En el caso de Liliana Colanzi y su cuento “Chaco”, la autora inicialmente señaló que introdujo un pulpo en la historia con el objetivo de desconcertar al lector, ya que el pulpo no es endémico de la región donde se desarrolla el relato. No obstante, algunas lecturas sugirieron que ese pulpo era una clara referencia lovecraftiana, interpretación que Colanzi incorporó en entrevistas posteriores. Aunque al escribir el cuento no tuvo la intención consciente de aludir a Lovecraft, admitió que en ese momento estaba traduciendo *El color que cayó del cielo*, por lo que infiero que el diálogo que estableció con el maestro del horror cósmico fue inconsciente.

Por su parte, Mariana Enriquez ha declarado que en “Bajo el agua negra” sí tuvo la intención de escribir un cuento inspirado en Lovecraft, con seres anfibios, curas que se vuelven locos y dioses que duermen debajo del agua, y que intencionalmente actualizó estos elementos al llevarlos a Buenos Aires y añadir la

religiosidad pagana argentina y un contexto político real en el que hay violencia sobre las poblaciones vulnerables.

Otra de las posturas críticas de las autoras es colocar en el centro a los márgenes y los marginados, así como lo popular y lo local. Darle un lugar a la experiencia de *ser* hispanoamericana en el siglo XXI por medio de la literatura, así como mostrar que una de las formas actuales de escribir la violencia es utilizando como herramienta las convenciones del género del horror, el cual, al igual que otros géneros no miméticos (como el fantástico y la ciencia ficción), en este momento se discute y analiza en la academia.

Hasta aquí, podemos dilucidar que el género del horror, como señalaba Noël Carroll, es resistente y persistente, varios de sus motivos se repiten y actualizan. También es un género muy contaminante, como lo definía Mariana Enriquez, porque abraza otras manifestaciones no necesariamente literarias, como el cine, la crónica periodística, las mitologías y las leyendas. Lo que nos lleva a una de muchas conclusiones (que ya había planteado Clute): no es que se descubran nuevas maneras de narrar el horror, se narra, aún a pesar de los siglos, que el ser humano se siente dueño del mundo y por eso cree que tiene el derecho de acabar con él. Para ello, hace uso de la fuerza y, por lo tanto, de la violencia.

La violencia se manifiesta en diversas formas, desde la negligencia estatal hasta la explotación económica y la discriminación social e institucional. La acentuación de la pobreza, la marginación y la falta de servicios básicos contribuyen a la relegación y estigmatización de comunidades indígenas, villas y pueblos alejados de la ciudad.

En *Distancia de rescate*, “Bajo el agua negra” y “Chaco”, la violencia se refleja con la hispanoamericanización de motivos y especificidades del género del horror. En una charla, Mariana Enriquez relata que algunos lectores le han reclamado por lo que, en “El chico sucio”, le había hecho al niño. A lo que respondía que ella no le había hecho nada, y los invitaba a investigar en medios, porque cuando escribió la historia, hacía poco tiempo que en el periódico había salido una noticia similar. Surge la pregunta: ¿por qué los lectores se indignan por lo que le sucede a un niño

ficticio y no por todos los niños que son violentados diariamente en Hispanoamérica y el mundo?

Una de las respuestas es que el periódico (sobre todo la nota roja) tiende a publicar notas violentas y utiliza, de manera insensible, historias y fotografías que destacan lo efectista y apelan al morbo, sin consignar los nombres de las víctimas y sin cuestionar con seriedad el problema. Por su parte, la literatura singulariza estos casos: al nombrar a los personajes y ponerlos como representantes de otras tantas víctimas. Es decir, tal vez la trama de “Bajo el agua negra” sólo trata de un par de chicos asesinados por la policía, pero estos, a su vez, representan a todos los jóvenes que han sufrido este tipo de violencia. En este tenor, también se singulariza el tiempo y el espacio, las autoras dan cuenta de su contexto.

Su crítica a la desigualdad social, a la marginación, al extractivismo y a la violencia la realizan desde un género tan viejo como el miedo. Incluso Mónica Ojeda, en entrevista¹³, afirma que *miedo* y *violencia* son sinónimos, una manera retórica de decir que los hispanoamericanos vivimos diariamente con el miedo interiorizado y normalizado. En todos lados y todo el tiempo tenemos miedo, incluso de las entidades que están para resguardar nuestra seguridad.

De ahí que las autoras configuren en sus obras un paradigma de realidad cercano al de los lectores, en el que puedes perder un hijo de un momento a otro (por intoxicación, por adicciones, por brutalidad policial), en el que el miedo no surge necesariamente de lo sobrenatural, sino de una realidad reconocible.

Asimismo, trabajan una violencia en la que hay un rechazo o miedo *al otro*, al diferente, al marginado, al deforme. Se le teme a la pobreza, a quedarse sin hogar, sin comunidad, sin bienes naturales, sin trabajo, sin familia y sin salud. Se le mira al pobre, al adicto, al indígena, al enfermo como alguien a quien debemos temer, se les teme a ellos o a sus condiciones, pero no le tenemos a quienes generan esas condiciones.

Hoy Hispanoamérica es considerada una región diversa y rica en cultura, tradición y celebraciones, pero detrás de esta aseveración se esconde una historia

¹³ Mónica Ojeda, “Sesión 3x10 CVL Sui Generis-Encuentro con Mónica Ojeda. Final de temporada”, en *Sui Generis Madrid*, (disponible en línea), 28 de junio de 2023.

de lucha y resistencia. A lo largo de los siglos, se ha construido el imaginario hispanoamericano a partir de la herencia indígena y el mestizaje cultural. La colonización propició una fusión entre culturas indígenas preexistentes y tradiciones y costumbres europeas; este proceso de mestizaje dejó, más que una huella, una cicatriz, pues los hispanoamericanos estamos en continua búsqueda y construcción de una identidad.

La naturaleza y sus paisajes, desde la selva amazónica hasta los Andes, juegan un papel muy importante en nuestro imaginario, ya que la concepción indígena, entre muchas otras cosas, tiene una conexión espiritual con el entorno, aspecto que se refleja en mitos, leyendas y prácticas culturales.

Por lo anterior, en las distintas expresiones artísticas hispanoamericanas, así como se encuentran las fiestas, las celebraciones y la exuberante vegetación, también se refleja una realidad política y social compleja, relacionada con la violencia y la opresión que han marcado a esta sociedad y con la forma en que se concibe desde afuera.

Se argumenta que la violencia en la región es endémica¹⁴, arraigada desde los tiempos de la colonización y los conflictos armados internos. Estos últimos, vistos en ocasiones como métodos para abordar desafíos sociales y políticos, han contribuido a la normalización de la violencia. A su vez, los problemas de gobernabilidad y corrupción han debilitado las instituciones hasta el punto de que ya no pueden garantizar los derechos humanos ni aplicar la ley de manera efectiva.

Además, la violencia es razón y consecuencia de la desigualdad social y económica; existe una marcada disparidad en la distribución de la riqueza y de los bienes naturales, por lo que la inequidad económica suele dar pie a tensiones

¹⁴ “Los desafíos de la seguridad humana varían de región a región, de individuo a individuo, y se manifiestan de diferentes maneras según las especificidades culturales, de género, generacionales, étnicas, etc. Por ello, no es posible hablar de la seguridad humana en América Latina en sentido general, pues ésta depende del país, de la región, del grupo poblacional específico. No obstante, sí se pueden identificar algunos desafíos críticos y generalizados en el contexto latinoamericano que afectan a los derechos de las personas y ponen en riesgo su posibilidad de una vida digna, libre del miedo y de la miseria. Informes recientes sobre el desarrollo de América Latina [señalan] que los grandes retos de la región tienen que ver con la desigualdad y la violencia”. Cristina Churruca Muguruza, “El reto de la seguridad humana en América Latina: el problema de la violencia endémica en la región”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 32, año 16 (2014), p. 318.

sociales y conflictos, y a desfavorecer y excluir todavía más a ciertos sectores, que son hoy conocidos como *vulnerables*. Por su parte, el narcotráfico y el crimen organizado también han generado altos niveles de violencia, porque no solamente se centran en actividades relacionadas con las drogas, sino que también existen secuestros, extorsiones, desaparición y trata de personas, entre otras actividades ilícitas que dañan irreparablemente a todo el cuerpo social. Aunado a que muchos de estos grupos delictivos están en contubernio con el gobierno.

Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Liliana Colanzi hacen una crítica a la falta de atención social y sanitaria, sobre todo para los sectores más vulnerables, como niños, adolescentes, indígenas y personas en situación de pobreza. Abordan la explotación intensiva de hidrocarburos con miras a la exportación, así como otras problemáticas específicas. En el caso de *Distancia de rescate*, Schweblin se centra en la utilización del glifosato en cultivos de soja transgénica, herbicida que tiene impactos adversos en ecosistemas acuáticos y terrestres, así como en la salud del suelo y de las personas expuestas. Este herbicida, más que beneficiar al modelo agrícola local, favorece a grandes empresas agroindustriales.

En “Bajo el agua negra”, Mariana Enriquez, entre otras cosas, aborda la problemática histórica de la exportación de carne argentina, basta recordar que las prácticas insostenibles asociadas a la producción intensiva de carne van desde el uso extensivo de tierras y agroquímicos hasta una gestión inadecuada de residuos con consecuencias negativas para el medio ambiente y para la salud de la población, que ni siquiera se benefician económicamente, porque, una vez más, las verdaderas ganancias las tiene la industria.

Por su parte, en “Chaco”, Liliana Colanzi dialoga con el extractivismo y la contaminación, y focaliza la atención en los problemas de marginación y explotación que enfrentan las comunidades indígenas en el Chaco boliviano. Históricamente, estas comunidades luchan por acceder y conservar el control sobre sus tierras y enfrentan conflictos relacionados con la explotación de bienes naturales por parte de empresas y del gobierno. Además de carecer de servicios básicos, como salud y agua potable, las comunidades indígenas afrontan discriminación, estigmatización

y condiciones laborales precarias, lo que contribuye a la perpetuación de la pobreza y la desigualdad.

Los pueblos originarios han sido castigados y excluidos de los discursos políticos, mismos que hacen posible la creación *del otro* al que se le teme porque es *diferente*, porque encarna cosmovisiones y valores que la sociedad moderna rechaza o que “impiden el progreso”. El Estado es el primero que excluye a los indígenas al darles una adscripción étnica¹⁵.

Las heridas que siguen abiertas crean fantasmas (y otros monstruos) y la violencia de la colonización, así como la violencia que sufren ahora los pueblos originarios al arrebatarles sus tierras, o al explotar los bienes naturales, los convierte en almas en pena (o en cuerpos que dan pena). Fantasmas que reclaman su lugar en el mundo. Un mundo al que cada vez se le notan más las grietas y, por lo tanto, su fragilidad. Un mundo en el que la ausencia de futuro es profetizada por un cuerpo en apariencia amenazante, pero vulnerable (en modo zombi, monstruo o fantasma), y que es la representación del niño abandonado, del adicto, del enfermo o del indígena, todos vulnerados y excluidos; todos mensajeros de un apocalipsis cercano.

¹⁵ “En particular la adscripción a la identidad indígena es una de las características personales sobre las que se construye la desigualdad de oportunidades existente [...] Parte de la identidad de las personas se construye en relación con las categorías que el Estado y la sociedad emplean para clasificarlas. En particular se les conoce como ‘identidades categóricas’, en cuanto que representan una identidad que el Estado reconoce para que las personas se relacionen con él. El proceso por el cual una persona puede reivindicar la pertenencia a una de estas identidades categóricas es a lo que nos referimos con adscripción. Roberto Vélez Grajales y Luis Monroy Gómez Franco, “Género, adscripción étnica y tono de piel”, en *Por una cancha pareja. igualdad de oportunidades para lograr un México más justo*, Ciudad de México, Grano de Sal, 2023, pp. 98-101.

CONCLUSIONES

El análisis literario de la novela *Distancia de rescate* (2014) y de los cuentos “Bajo el agua negra” (2016) y “Chaco” (2016), de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) y Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981), respectivamente, propone que la poética de las escritoras, al menos en estas obras, está enfocada hacia una crítica social que refleja la realidad hispanoamericana del siglo XXI, mediante la reinterpretación del género de horror tradicional.

La revisión de algunos teóricos como Devendra Varma, Peter Pendzoldt y Noël Carroll, sin duda, es fundamental para comprender el origen del horror y su evolución. Aunado a ellos, John Clute, con su *El jardín crepuscular*, resulta un gran acierto, ya que permite analizar el horror desde su estructura, en la que prima un modelo prescriptivo que toma en cuenta varios motivos que ayudan a construir una atmósfera de suspenso, mientras que los estadios: Atisbos, Espesamiento, Trance y Después operan, de manera muy general, para plantear un paradigma de realidad, otro sobrenatural, una tensión y una relajación inquietante al final.

La novela y los cuentos se analizan por separado en el segundo capítulo, porque, aunque el modelo de Clute se puede encontrar en los tres, esto no quiere decir que lo hace de la misma manera, ya que algunos motivos que aparecen en un texto no aparecen en otro, o, como en el caso de “Chaco”, los estadios se encuentran mayoritariamente en la anécdota y no tanto en la estructura. Aunado a que el horror que estudia Clute es uno muy occidental.

Se descubre que los tipos de narrador casi siempre se relacionan con los Atisbos, mientras que los escenarios suelen formar parte del Espesamiento. Por su parte, los personajes están vinculados a todos los estadios, pero experimentan directamente el Trance. Asimismo, se intuye que los Atisbos son fijos, como imágenes, mientras que el Espesamiento es un proceso en movimiento, que está constituido por varias escenas *espesantes* y que permite complicar la trama. Mientras que el Trance es un estadio complicado, porque puede experimentarse como acción verbal o aparecer como *performance*, rito o repetición de palabras, las

cuales funcionan como hechizos. En el Trance se trastoca la razón y en el Después, ésta despierta de su letargo.

Establecer, en el primer capítulo, las bases del género de horror tradicional y revisar el estado del arte en torno a mi objeto de estudio permitieron descubrir que los motivos del género cambian según el contexto, de ahí que los problemas políticos, sociales y ecológicos de Hispanoamérica, todos ellos vinculados con la violencia, se tomaran como bases de realidad para hablar de un horror contemporáneo que nos interpela a todos, por lo que la escritura del género deviene de la experiencia de las autoras y de una reinterpretación que implica un conocimiento, tanto del género como de los hechos sociales históricos y actuales.

Una de las principales preocupaciones de esta tesis es presentar un estudio equilibrado y desde luego, crítico, por ello se realiza una lectura y un análisis minucioso de las obras, así como del estado del arte, y de la presencia de las autoras en el medio literario, ya que es fundamental tener presente su contexto, cuáles fueron sus experiencias, tanto literarias como cinematográficas, familiares y sociopolíticas, qué significa para ellas ser *escritoras* en Hispanoamérica, y por qué dos de ellas escriben desde el extranjero, ya que a partir de estos cuestionamientos se construye su personalidad ficticia, una personalidad *de autoras* que intervienen en su contexto a través de la literatura y que hacen una crítica contundente hacia el poder económico y en torno a la violencia en sus diversas formas, mientras que dejan en el aire la incertidumbre de qué tanto más podrá aguantar la naturaleza al hombre y qué tanto más el hombre seguirá destruyéndose a sí mismo.

Las autoras escribieron *Distancia de rescate*, “Bajo el agua negra” y “Chaco” desde su experiencia, tomando como herramienta el horror, para lo cual se apropiaron de la tradición del género y la reinterpretaron, situándola en un contexto contemporáneo caracterizado por un entorno ambiental dañado, la presencia de violencia estructural que afecta a niños, adolescentes e indígenas, y un mal protagonizado por el poder económico, que a lo largo de los siglos ha vulnerado y marginado a aquellos que no lo poseen.

Con esta hispanoamericanización de la tradición del horror, las autoras ofrecen una mirada crítica a la realidad, utilizando elementos sobrenaturales para

poner de manifiesto problemáticas sociales y ambientales profundamente arraigadas en nuestro contexto.

La presente tesis ofrece una perspectiva rigurosa al género de horror actual en Hispanoamérica en sólo tres obras, sin embargo, se reconoce la necesidad de futuros acercamientos a otros textos de las autoras para profundizar en su poética.

REFERENCIAS

- Álvarez Lobato, Carmen, "Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez", en *Escritos*, vol. 30, núm. 64. Consultado en <<https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>>.
- (coord.), *Monstruos y grotescos: Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Alvarsson, Jan-Ake, *Etnografía 'Weenhayek. Campear y pescar: la organización socio-económica y política*, tomo I, Uppsala, Universidad de Uppsala, 2012.
- , *Nuestro camino. Etnohistoria e historia*, Uppsala, Universidad de Uppsala, 2012.
- Amatto, Alejandra, "Transculturación del debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi", en *Valenciana*, núm. 26 (2020). Consultado en <<https://bit.ly/3mgC6kb>>.
- Angulo, Ana Gabriela y Sandra Pamela, Stemberger, "La ciudad monstruo (sa) en cuentos de Mariana Enriquez", en *Jornaler@s, Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, año 3, núm. 3 (agosto de 2017). Consultado en <<https://bit.ly/3m2eejQ>>.
- Arancibia, Ubén Gerardo, *Vida y mitos del mundo mataco*, Ediciones Depalma, Buenos Aires, 1973.
- Ardila Rodríguez, Miguel Ángel, *El horror cósmico de H. P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea* (tesis de licenciatura), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Arias, Ariadna, "El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos", en *La Voz de Galicia*, Galicia, 27 de diciembre de 2019. Consultado en <<https://bit.ly/3wzsOVf>>.
- Arispe, Valentín, "Educación intercultural: La perspectiva de los pueblos indígenas de Bolivia", en *Caracol*, núm. 20 (2020), São Paulo, Universidade de São Paulo. Consultado en <<https://bit.ly/3V0eZ00>>.
- Asebey, Ricardo y Roger Mamani, "Violencia y conflicto en la historia de Bolivia", en *T'inkazos*, núm. 37 (2015).

- Asociación de Academias de la Lengua Española, 'colla', en *Diccionario de americanismos*. Consultado en <<https://www.asale.org/damer/colla>>.
- Bacarlett Pérez, María Luisa, "Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos", en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijaíl, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- Balieiro, Cristina *et al.*, "A imagem arquetípica do psicopompo nas representações de Exu, Ganesha, Hermes e Toth", en *REU, Sorocaba, SP*, v. 41, núm. 2, 2015.
- Ball, Jesse. *Toque de queda*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2014.
- Barabas, Alicia y Miguel Bartolomé, "Un testimonio mítico de los Mataco", en *Journal de la Societé des Américanistes*, t. 66, 1979. DOI: <https://doi.org/10.3406/jsa.1979.2174>.
- Barba de Piña Chán, Beatriz, "Las almas y sus guías en el México prehispánico", en *Dimensión antropológica*, año 1, vol. 2, septiembre-diciembre, 1994, pp.21-41.
- Barbetta, Pablo y Diego Domínguez. "Apropiación y violencia en el agro argentino actual: un análisis crítico del agronegocio", en *Trabajo y sociedad*, vol. XXII, núm. 38, 2022.
- Bellas, João Pedro, "Gótico brasileiro: uma proposta de definição", en *Organon*, vol. 35, núm. 69 (2020). DOI: 10.22456/2238-8915.107875.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2006.
- Bizzarri, Gabriele, "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global", en *Brumal. Revista sobre lo Fantástico*, vol. VII, núm. 1 (2019). DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>.

- Bonachera García, Ana Isabel, “El amanecer de la novela gótica irlandesa”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. xxxviii (2015).
- Botting, Fred, *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*, Nueva York, Manchester University Press, 1998.
- Bloom, Clive (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, Estados Unidos, MacMillan Press, 1998.
- Bustos, Inti Soledad, “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie en ‘Bajo el agua negra’, de Mariana Enriquez”, en *Boletín GEC*, núm. 25 (junio de 2020). Consultado en <<https://bit.ly/3PIyEwl>>.
- Cambridge University Press, *Cambridge Advanced Learners Dictionary*, 2013.
- Capote Díaz, Virginia, “La literatura latinoamericana escrita por mujeres hoy: aproximación a su recepción y notas preliminares a un fenómeno incipiente. El caso de Colombia”, en *Revista de Análisis Cultural*, núm. 17 (2021). DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.17.18708>.
- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado, 1990.
- Casa de América, “Vacaciones permanentes; Liliana Colanzi” (video), 9 de octubre de 2012. Consultado en <<https://bit.ly/3H6NV4v>>.
- Castellarnau, Ariadna, “Del campo y la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”, en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, 4 (2008).
- Churruca Muguruza, Cristina, “El reto de la seguridad humana en América Latina: el problema de la violencia endémica en la región”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 32, año 16 (2014). Consultado en <<https://bit.ly/3TkGArp>>.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Clery, E. J., *The rise of supernatural fiction, 1762-1800*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 1995.
- Clute, John, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, Barcelona, Ediciones Gigamesh, 2015.

- Colanzi, Liliana, "Chaco", en *Nuestro mundo muerto*, Ciudad de México, Almadía, 2016.
- , "Chaco", en *Letras Libres*, núm. 181, 2016, pp. 46-49.
- , "Charla Liliana Colanzi", en Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México (sesión transmitida en vivo y grabada), 11 de junio de 2021. Consultada en <bit.ly/3U1nEeJ>.
- , "Ciclo Fantásticas & Insólitas. Encuentros con las escritoras de lo inquietante", Universidad de Alcalá, 20 de mayo de 2022. Consultado en <<https://bit.ly/3Azhj3z>>
- , "Colanzi: 'el fantástico y el horror para mí son formas de indagar en el presente'", en Agustina Larrea, *El País*, Tarija, 26 de julio de 2022.
- , "Conversatorio con Liliana Colanzi", en Feria Internacional del Libro de la Ciudad de Nueva York (video disponible en redes), 3 de octubre de 2021. Consultado en <bit.ly/3TRI9LA>.
- , en Jorge Morla, "Liliana Colanzi: 'una época soñé con una cabra. Evidentemente era Satán'", en *El país. Cultura*, Madrid, 6 de octubre de 2017, p. 6.
- , "En momentos de crisis es cuando proyectos políticos y sociales se ponen en marcha", en *Ser Podcast* (publicación digital), 21 de agosto de 2022. Consultado en <bit.ly/3EJ5QQO>.
- , "Entrevista a la escritora boliviana Liliana Colanzi. 'Hay una colonización de lo que está reprimido o negado'", en Silvina Frieria, *Página 12*, Buenos Aires, 8 de agosto de 2017.
- , "Entrevista a Liliana Colanzi", en Diana Félix Seras, *Las Críticas. Crítica Literaria Hecha por Mujeres* (publicación digital), agosto de 2022. Consultado en <bit.ly/3Elal2O>.
- , "Entrevista con Liliana Colanzi. Aquello que consideramos familiar", en Alejandro Menéndez Mora, *Revista de la Universidad de México*, núm. 8, 2019.

- , “Entrevista con Liliana Colanzi: ‘No me interesa representar lo real tal cual, sino más bien encontrar grietas dentro de lo cotidiano”, en Daniel Gascón, *Letras Libres*, núm. 246 (marzo de 2022).
- , “La literatura es una puerta para explorar los misterios”, en *El Español*, Madrid, 30 de mayo de 2022.
- , “Liliana Colanzi, el secreto peor guardado de la literatura latinoamericana joven, gana el premio de cuento Ribera del Duero”, en Javier Rodríguez, *El País*, México, 24 de marzo de 2022.
- , “Liliana Colanzi entre la ficción y lo fantástico”, en Sarai Amoros, *#Pensarculturaspodcast*, charla disponible en redes, 25 de abril de 2022. Consultado en <bit.ly/3hUDGtr>.
- , “Liliana Colanzi, escritora: ‘Estoy aburrida de leer sobre el drama de padres que se divorcian’”, en Melissa Gutiérrez, *The Clinic* (publicación digital), 24 de noviembre de 2014. Consultado en <bit.ly/3EJ5QQO>.
- , “Liliana Colanzi: ‘La literatura de género tiene potencial para mostrar aquello que permanece oculto’”, en *Samoa*, Costa Rica, 2022.
- , “Liliana Colanzi: ‘La literatura de la irrealidad me permitió sumergirme en un mundo más extraño’”, en Marcelo Rioseco, *Latin American Literature Today* (publicación digital), núm. 21 (junio de 2022). Consultado en <bit.ly/3UPjHL2>.
- , “Liliana Colanzi: ‘La mujer cumple un papel terrible y fundamental en la opresión de otras mujeres’”, en María José Navia, *Ojo en Tinta* (publicación digital), 30 de abril de 2016. Consultado en <bit.ly/3TX5kmY>.
- , “Liliana Colanzi. *Nuestro mundo muerto* y apuntes para un perfil”, en Martín Zelaya, *Ecdótica* (publicación digital), 21 de septiembre de 2016. Consultado en <bit.ly/3VafUba>.
- , “Liliana Colanzi: ‘Para mí es un desafío encontrar aquello que te lleva al corazón de un cuento’”, en Fernando Jordán, *El Diario*, Cochabamba, 20 de abril de 2022.
- , “Los mundos de Liliana Colanzi”, en Sergio Alzate, *El tiempo*, Bogotá, 11 de febrero de 2018. Consultado en <<https://bit.ly/352EbLE>>.

- , "Me interesan los cuentos que te introducen hacia lo extraño", *Libros a mí*, 3 de octubre de 2017. Consultado en <<https://bit.ly/3zGvN18>>
- , "Reseña + Entrevista. Liliana Colanzi: *Nuestro mundo muerto*", en *Un Libro al Día* (publicación digital), 28 de enero de 2019. Consultado en <bit.ly/3ELHwy1>.
- , "30 ochenteros", en Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 2016. Consultado en <<https://www.fil.com.mx/80/5.html>>.
- Corominas, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984.
- Cortázar, Julio, "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 25 (1975).
- De Leone, Lucía, "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 16 (2017).
- , "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas", en *Cuadernos de Literatura*, vol. xx, núm. 40 (julio-diciembre de 2016), pp. 181-203.
- Domínguez, Roberto Carlos *et al.*, *Guía ilustrada sobre las plantas y animales ponzoñosos en el área del gasoducto transboliviano*, Santa Cruz-Bolivia, Santa Cruz de la Sierra, Museo de Historia Natural Noel Kempff Mercado- Departamento Socio Ambiental de Gas Trans Boliviano, 2017.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger*, Inglaterra, Routledge and Kegan Paul, 1996.
- Eljaiek Rodríguez, Gabriel, *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Enriquez, Mariana, "Carne argentina", *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- , "El fuego camina conmigo", en Leonardo Martinelli, *El planeta urbano*, agosto de 2020.
- , "Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez", en Miriam Chiani (comp.), *Escrituras en voz: conversaciones sobre literatura argentina*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2021.

- , “Ficciones imposibles de aplacar”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 852 (septiembre de 2019), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en <<https://bit.ly/3MLWnKQ>>.
- , “La ansiedad. Especial: Diario de la pandemia”, en *Revista de la Universidad de México*, junio de 2020. Consultado en <<https://bit.ly/3p8EETt>>.
- , *Las cosas que perdimos en el fuego*, México, Anagrama, 2021.
- , “Las obsesiones de Mariana Enriquez”, en Elisa Navarro, *Zero Grados* (publicación digital), 13 de enero de 2017. Consultado en <bit.ly/3Xc4e9D>.
- , Malcolm Dixon, Arthur, “‘Me considero una escritora latinoamericana’: Una entrevista a Mariana Enriquez”, en *Latin American Literature Today*, vol. 1, núm. 14, mayo de 2020.
- , “Mariana Enriquez: ‘La literatura no tiene que ser sociología’”, en Olga Jornet, *Revista de Letras* (publicación digital), 1 de diciembre de 2017. Consultado en <bit.ly/3OeX7Ji>.
- , “‘Me parece absolutamente fascinante la narrativa del ocultismo y la magia’. Entrevista con Mariana Enriquez”, en Imanol Subiela Salvo, *Nexos*, núm. 507 (marzo, 2020).
- , “Mis vecinos”, en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- , “Una casa en el otro mundo”, en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- , “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”, en Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato (sesión transmitida en vivo y grabada), 26 de noviembre de 2020. Consultado en <<http://bit.ly/3XdCqlo>>.
- Fernández, Juan María, “Samanta Schweblin. La escritora argentina que da miedo en todo el mundo”, en *Clarín*, Argentina, 11 de febrero de 2018. Consultado en <<https://bit.ly/3ppL9kR>>.
- Forttes, Catalina, “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en *Revell*, vol. 3, núm. 20 (2018). Consultado en <bit.ly/3V760ai>.

- Franklin Fisher, Benjamin, "The Residual Gothic Impulse: 1824-1873", en Marshall Tymn (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981.
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, vol. 17 (1917-1919), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- Gallego, Adriana, "Introducción", en Ubén Gerardo Arancibia, *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1973.
- García Calderón, Ángeles, "La influencia de la literatura gótica en Francia: traducciones francesas y relatos de Ducray-Duminil y Arlincourt", en *Çédille, Revista de Estudios Franceses*, núm. 11 (2015).
- Gayon, Jean, "Los monstruos prometedores: evolución y teratología", en Carmen Álvarez Lobato (coord.), *Monstruos y grotescos: aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- González, Almada Magdalena, "Escrituras migrantes: desplazamientos identitarios y territoriales en textos de Magela Baduoin, Fabiola Morales y Liliana Colanzi", en *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 10 (2018). Consultado en <bit.ly/3hSdXSf>.
- González, Rodrigo, "Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2 (2015). DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.249>.
- Grenoville, Carolina, "Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, vol. 9, núm. 19 (2020). Consultado en <<https://bit.ly/3lrmuDc>>.
- Gutiérrez León, Anabel, "El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi", en Agustín Prado Alvarado (coord.), *El cuento hispanoamericano del siglo XXI. América sin nombre*, núm. 22, 2017. DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.04

- Heredia, Luis D., "El fenómeno onírico entre aborígenes toba y mataco del Gran Chaco", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. XII, 1978.
- Herrera, Ricardo, "Edmundo Paz Soldán y Colanzi tras el 'Gabo'", en *El Deber*, Bolivia, 4 de agosto de 2017.
- Hodgson, Eleanor Marie, *Mariana Enriquez y el gótico urbano en Argentina* (tesis), University of Colorado Boulder, 2019. Consultado en <<https://bit.ly/3NjtVz9>>.
- Hogle, Jerold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2002.
- Houellebecq, Michel, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, Madrid, Siruela, 1991, p. 107.
- Jáuregui, Gabriela, "Abrazar la oscuridad", en *Tierra Adentro* (publicación digital), 2016. Consultado en <bit.ly/3XcNP4O>.
- Jossa, Emanuela, "Rareza y postración. Análisis de 'Chaco' y 'La Ola' de Liliana Colanzi", en *Orillas. Revista d'Ispanística*, núm. 9 (2020).
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado, 2004.
- Keizman, Betina, "Delirios de descomposición en Samanta Schweblin, Daniela Tarazona y Mariana Enriquez", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50 (2021). Consultado en <<https://bit.ly/37WiApS>>.
- Klein, Herbert, S., *Historia mínima de Bolivia*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2016.
- La Vanguardia (Redacción), "'Paco', una droga peor que el crack que arrasa en las villas miseria de Argentina", en *La Vanguardia Internacional*, 17 de septiembre de 2016. Consultado en <<https://bit.ly/3v2rk9i>>.
- Lazo, Norma, *El horror en el cine y en la literatura*, Ciudad de México, Paidós, 2004.
- Leonardo Loayza, Richard Angelo, "Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda", en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. x, núm. 1 (2022). Consultado en <<https://bit.ly/49TCyfc>>.
- Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Fuentetaja, 2013.

- López Guix, Juan Gabriel, “Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano”, en *Revista de Historia de la Traducción*, núm. 3 (2009).
- López Santos, Miriam, “Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española”, en *Biblioteca virtual universal*, 2010.
- , “Teoría de la novela gótica”, en *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 30 (2008).
- Lovecraft, Howard Phillips, “La llamada de Cthulhu”, en *Antología de relatos de terror: H. P. Lovecraft*, Barcelona, Plutón, 2017.
- , *Supernatural Horror in Literature*, Berlín, Lunata, 2021.
- Mackey, Allison, “Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense”, en *Revista CS*, núm. 36, enero-abril de 2022. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>.
- Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Marshall Tymn (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981.
- Moneta, Diego, “A los 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”, en *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo Militante*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 2021. Consultado en <<https://bit.ly/3IDpH9O>>.
- Morillas Ventura, Enriqueta, “Relato fantástico y el fin de siglo”, en *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, (1997).
- Ocaranza, Denise, “Función de la intertextualidad lovecraftiana en ‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enriquez: una traducción de la tradición” (capítulo de libro en proceso de publicación).
- Ojeda, Mónica, “Entrevista a Mónica Ojeda: ‘estoy haciendo un abordaje del horror familiar’”, en Daniel Gascón, *Letras Libres* (disponible sólo en línea), 23 de diciembre de 2020. Consultado en < <https://bit.ly/3T1Lj03>>.
- , “Sesión 3x10 CVL Sui Generis-Encuentro con Mónica Ojeda. Final de temporada”, en *Sui Generis Madrid* (disponible en línea), 28 de junio de 2023. Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=IX07_nCssB8&t=1844s.
- Oreja Garralda, Nerea, “*Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz*”, *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, núm. 7 (2018). Consultado en <bit.ly/3hWnLdS>.

- Ortega Caicedo, Alicia, "Escritura de mujeres: daño ambiental, orden materno, cartografías de la violencia", en *Revista Pucara*, núm. 28 (2017). Consultado en <<https://bit.ly/3ikPamM>>.
- Paredes, Iván y Nelfi Fernández, "La fábrica de agua del Chaco agoniza por la huella de la explotación de petróleo y gas en Bolivia", en *Mongabay*, 27 de junio de 2023.
- Pastorino, Agustina, *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enriquez* (tesis de licenciatura), Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2018.
- Paz, Octavio, *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Penzoldt, Peter, *The supernatural in fiction*, Nueva York, Humanities Press, 1965.
- Pérez, Óscar A., "Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (*Fever dream*)", en *Ecozon@*, vol. 10, núm. 2 (2019), pp. 148-161. Consultado en <<http://hdl.handle.net/10017/40048>>.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1998.
- Punter, David, "Extract from The Literature of Terror", en Clive Bloom (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, Estados Unidos, MacMillan Press, 1998.
- Radcliffe, Ann, "On the supernatural in poetry", en *New Monthly Magazine*, vol. 16, núm. 1 (1826).
- Reyes Cortés, Rossana, *Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enriquez y Samanta Schweblin* (tesis de licenciatura), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2018.
- Riffaterre, Michael, "Semiótica intertextual: el interpretante", en Desiderio Navarro (sel. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC.
- Rivera, Pamela, "Laureano Segovia: Literatura de tradición oral y resistencia política en la cultura nolhamelh", en *Escritura y Pensamiento*, núm. 20-24(40-48), 2021.

- Roas, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- Rodríguez, María Cristina, “Doscientos años de inmigración en Argentina (1810-2010)”, en *Revista de la Facultad*, vol. 1, núm. 1, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010.
- Rufino, Ceferino, “Mitos de origen. El hombre enfermedad”, en Ubén Gerardo Arancibia, *Vida y mitos del mundo mataco*, Buenos Aires, Ediciones Depalma, 1973.
- Ruiz, Laura, *Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin* (tesis de maestría), Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2019.
- Salva, José Fernando “*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, núm. 274 (enero-marzo 2021), pp. 289-305.
- Sánchez Martínez, Francisca, *Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana* (tesis de doctorado), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- Schlickers, Sabine, “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y “El último día de las vacaciones” (2008) de Inés Garland, en *Revista Estudios*, núm. 31, vol. II (2015). Consultado en <bit.ly/3hWnLdS>.
- Schweblin, Samanta, *Distancia de rescate*, Almadía, México, 2014.
- , “‘*Distancia de rescate*’, de Samanta Schweblin, a las puertas del Man Booker International”, en *Creatividad Internacional. Red de Literatura y Cine* (publicación digital), 11 de junio de 2017. Consultado en <bit.ly/3EiNZPj>.
- , “En el taller de mi abuelo”, en *El país*, Madrid, 12 de noviembre de 2021.
- , en Hay Festival. “Videos. Conoce a los autores: Samanta Schweblin”, en Hay Festival Bogotá39 2017. Consultado en <<https://bit.ly/3HtMJZn>>.
- , en Leonardo González, “Entrevista Samanta Schweblin”, en *Literal Magazine*, 29 de junio de 2020. Consultado en <bit.ly/3gdeE8p>.

- , en Natalia Laube, "Samanta Schweblin en Berlín. La embajadora del tiempo", en *Anfibia*, 28 de marzo de 2019. Consultado en <<https://www.revistaanfibia.com/la-embajadora-el-tiempo/>>.
- , "Entrevista a Samanta Schweblin: 'Al momento de sentarme a escribir, lo hago también como lectora'", en Paolo Valencia, *Pousta* (publicación digital), 2018. Consultado en <bit.ly/3tF3Wuq>.
- , "Entrevista a Samanta Schweblin", en Florencia Del Campo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 864 (junio de 2022).
- , "Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012", en Victoria Torres, *Iberoamericana*, vol. XIII, núm. 51 (2013).
- , "Entrevista a Samanta Schweblin por su libro *Distancia de rescate*", en *Revista Leemas de Gandhi* (disponible en redes), 15 de octubre de 2014. Consultado en <bit.ly/3Amm1kA>.
- , *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2018.
- , "Samanta Schweblin: 'Cualquier arte implica el ejercicio de la copia, sobre todo'", en Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (disponible en redes), 31 de mayo de 2022. Consultado en <bit.ly/3Elgh7s>.
- , "Samanta Schweblin: 'El mercado del cuento no es el mismo que el de la novela'", en Gabriel Rimachi Sialer, *Círculo de Lectores Casa Tomada*, Perú, 19 de junio de 2016. Consultado en <bit.ly/3TMq1In>.
- , "Samanta Schweblin en conversación con Gisela Heffes para Literal, Latin American Voices", *Literal Magazine* (video disponible en redes), 25 de abril de 2018. Consultado en <<https://bit.ly/3TkDPXj>>.
- , "Samanta Schweblin: 'Escribir es una forma de voyerismo'", en Luciano Lamberti, *Eterna Cadencia* (publicación digital), 12 de noviembre de 2018. Consultado en <bit.ly/3Xa9hr9>.
- , "Samanta Schweblin: 'Me gusta mucho el terror de lo no dicho'", en Joel Vargas y Pablo Díaz, *Arte Z* (publicación digital), 19 de junio de 2016. Consultado en <bit.ly/3tGvsrd>.

- Segato, Rita Laura, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Segovia, Laureano, *OLHAMEL TA OHAPEHEN WICHI. Nosotros, los Wichi*, Salta, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2011.
- Semilla Durán, María Angélica, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, en *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, vol. 3, núm. 20 (diciembre de 2018).
- Stefani, Ilaria, “‘Solo los indios creen en esas cosas’: significación del sujeto indígena en ‘Soroche’ de Mónica Ojeda y ‘Chaco’ de Liliana Colanzi”, en *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, núm. 11 (2022).
- Sotomayor Miletti, Áurea María, “Cuando los lugares dirimidos hablan: precariedad en la obra de Carmen Berengue, Gabriela Cabezón Cámara, Diamela Eltit y Samanta Schweblin”, en *KIPUS. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, núm. 48 (2020). Consultado en <<https://bit.ly/3ihLeTJ>>.
- Summerscale, Kate, “Penny dreadfuls: the Victorian equivalent of video games”, en *The Guardian*, Inglaterra, 30 de abril de 2016.
- Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 2006.
- Tacca, Óscar, *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*, Buenos Aires, Kapelusz, 1986.
- , *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2000.
- Terán, Lucía, *Gestión de pasivos ambientales en áreas protegidas y su influencia en el recurso hídrico* (Memoria), La Paz, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), 2017.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1980.
- Urban Dictionary, ‘Revel’. Consultado en <bit.ly/3LrS9c6>.
- Varma, Devendra, *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Estados Unidos, Russell&Russell, 1966.

- Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago Press, 1969.
- Virguetti Villarroel, Pablo, “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual”, en Lise Segas y Félix Terrones (coords.), *La nueva novela latinoamericana sin límites. América sin nombre*, núm. 24 (2019). DOI:10.14198/AMESN.2019.24-1.06.
- Walpole, Horace, *El castillo de Otranto. A Gothic novel*, Gloria Susana Esquivel (trad.), Colombia, Instituto Distrital de las Artes, 2015.
- William Crawford, Gary, “The Modern Masters: 1920-1980”, en Marshall Tynm (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Nueva York, R. R. Bowker Company, 1981.
- Yankelevich, Pablo (coord.), *Historia mínima de Argentina*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2014.
- Yelovich, Israel, “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: ecocrítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enriquez”, en *Tenso Diagonal*, núm. 10 (julio-diciembre de 2020). Consultado en <<https://bit.ly/3ILfnwy>>.
- Vanossi, Jorge, “A doscientos años de la Independencia: ¿La Argentina en el mundo de hoy?”, en *Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales*, núm. especial: Bicentenario de la Independencia Argentina 1816-2016 (2016), Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.
- Vélez Grajales, Roberto y Luis Monroy Gómez Franco, “Género, adscripción étnica y tono de piel”, en *Por una cancha pareja. igualdad de oportunidades para lograr un México más justo*, Ciudad de México, Grano de Sal, 2023.