



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

Las protagonistas del nuevo horror fantástico de la Argentina.

Trabajo fin de estudio presentado por:	María Lorena Ballesteros Avilés
Tipo de trabajo:	Trabajo de Fin de Máster
Director/a:	Juana María González
Fecha:	29 de septiembre de 2022

Resumen

La nueva narrativa argentina escrita por mujeres ha retomado las raíces de la obra fundacional de su país: el terror y lo fantástico. Desde la obra de Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Samantha Schweblin se pueden establecer relaciones con las de Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento o José Mármol, autores que denunciaron el terrorismo de estado en la época Rosista. Al igual que las líneas borgianas o la influencia de Cortázar. Estas autoras contemporáneas lideran una literatura que evidencia lo extraño social y los temas del ser. Homosexualismo, marginalidad, enfermedades mentales, nuevos tipos de maternidad, el cuerpo, por citar algunos. La obra de cada autora tiene su propio estilo y manera de integrar los componentes del terror y lo fantástico. Sin embargo, comparte un denominador común: son hijas de la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976- 1983). De los años de dictadura y de la literatura fundacional es que esas autoras se han alimentado para sentar las bases de una nueva ficción de terror y fantástica que está en pleno auge. Este trabajo revisa el género desde su hibridez y visión posmoderna.

Palabras clave: (Argentina, literatura de terror, fantástico, mujeres, hibridez).

Abstract

The new Argentine narrative written by women has taken up the roots of the foundational work of their country: horror and the fantastic. From the work of Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica and Samantha Schweblin, it is possible to establish relationships with those of Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento or José Mármol, authors who denounced state terrorism in the Rosista era. As well as the Borgian lines or the influence of Cortázar. These contemporary authors lead a literature that evidences the social strangeness and the themes of being. Homosexuality, marginality, mental illness, new types of motherhood, the body, to name a few. Each author's work has her own style and way of integrating the components of horror and fantastic literature. However, they share a common denominator: they are daughters of the dictatorship of Jorge Rafael Videla (1976-1983). It is from the years of dictatorship and the foundational literature that these authors have been nourished to lay the foundations of a new horror and fantastic fiction that is booming. This work revisits the genre from its hybrid and postmodern vision.

Key words: (Argentina, horror literature, fantastic, women, hybridity)

Índice de contenidos

1. Introducción	6
1.1. Justificación.....	6
1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	9
2. Metodología	11
3. Marco teórico.....	13
3.1. El origen del terror en la literatura	13
3.1.1. Relaciones entre terror y trauma	15
3.1.2. Las teorías de Noël Carroll.....	16
3.1.2.1. Paradojas de la ficción de terror	20
3.1.2.2. Las estructuras narrativas de terror.....	22
3.2. Teorías sobre la literatura fantástica	24
3.2.1. Voces narrativas y retórica	26
3.2.2 Temas de lo fantástico.....	27
3.3. Lo siniestro y el psicoanálisis de Sigmund Freud.....	28
3.3.1. Temas de efecto siniestro	29
3.4. Contexto histórico, político y literario en Argentina	31
3.4.1 La literatura y el terror en Argentina.....	33
3.4.2 Lo fantástico en la literatura argentina	36
4. Desarrollo y análisis.....	41
4.1. Mariana Enríquez y lo fantasmagórico social en <i>La hostería</i>	46
4.2. Canibalismo y supervivencia en <i>Cadáver Exquisito</i> de Agustina Bazterrica.....	52
4.3. La transversalidad de lo fantástico en Samantha Schweblin.....	59
5. Conclusiones.....	65
6. Limitaciones y prospectiva	70

Referencias bibliográficas.....72

1.Introducción

La ficción es un espejo de la realidad. Una realidad que puede ser narrada de diversas formas, que puede contenerse en un sinnúmero de tramas con distintas posibilidades. La ficción se estructura según las necesidades del tiempo, de la sociedad a la que representa, de los movimientos a los que se adhiere. Lo cierto es que, con el paso de los años, los subgéneros narrativos van evolucionando. En la mayoría de los casos se adhieren a sus raíces, pero los frutos se van diversificando.

El terror literario nació en la época de Aristóteles, pero en la civilización contemporánea se consolidó en Europa, bajo el paraguas de lo gótico. Tuvo en ese siglo una influencia penetrante. Los relatos oscuros, sombríos, de lo siniestro, pasaron a convertirse en clásicos de la literatura universal: *Frankenstein (1818)*, *Drácula (1897)*, los cuentos de Edgar Allan Poe, por nombrar algunos, marcaron hitos importantes del siglo XIX.

Posteriormente, en el siglo XX, el terror se comercializó e incluso se desvalorizó. Las producciones masivas, los folletines de quiosco que no tenían un valor canónico, cumplieron su función de entretenimiento y hasta morbo. Aunque la experimentación literaria se decantó por otros caminos como la novela realista, la nueva novela policial, el realismo mágico, etc. Ante ese escenario, el género del terror prevaleció, pero con menos relevancia en el campo literario. Sin embargo, es importante acotar que lo fantástico en Argentina despegó en calidad y vastedad de la mano de los antecesores de Borges y posteriormente con Cortázar.

En el caso de Estados Unidos la influencia de Howard Phillip Lovecraft (1890) marcó una huella profunda en autores y lectores del género del terror. Stephen King le tomó la posta (1947). Desde la década de los setenta no ha dejado de sorprender con cuentos, ensayos y novelas que van desde el terror gótico, hasta el terror fantástico, la ciencia ficción y el thriller psicológico. Ha vendido 350 millones de copias de su obra. La crítica lo considera un autor comercial e incluso hay quienes han puesto en entredicho su valor literario. Sin embargo, su influencia ha traspasado fronteras culturales, lingüísticas y de género. En ese contexto surgieron autoras como Gillian Flynn (1971) también estadounidense, que sacudió con su novela debut *Sharp Objects (2006)* denunciando al sistema con personajes femeninos oscuros, perturbadores y perturbados. En una entrevista para *Vanity Fair (2018)* aclaró que, el matriarcado es igual de peligroso que el patriarcado. Que es al poder al que hay que temerle.

Sin importar en manos de quien se encuentre. También desafió a la crítica que había cuestionado la probabilidad de que una mujer escribiera una trama tan siniestra. Con su obra Gillian aseveró de que las mujeres tienen una mirada aún más siniestra sobre el terror, pero, sobre todo, que tienen más claridad para detectar en dónde se origina.

Al mismo tiempo que Gillian Flynn crecía leyendo novelas de Stephen King, mirando con detenimiento el machismo norteamericano, las secuelas de la Guerra de Vietnam y de la Guerra Fría; en Argentina crecían otras chicas llamadas Mariana Enríquez (1973), Agustina Bazterrica (1974) y Samantha Schweblin (1978). Ellas también atraídas fueron por la literatura de Lovecraft y King, pero, además ilustradas a través de las obras fundacionales de su país como *El matadero* (1871), *Amalia* (1851) o *Civilización y barbarie* (1845). Textos que se pueden analizar desde una perspectiva del terror, del trauma y la violencia.

Estas autoras argentinas crecieron en un ambiente convulsionado por la dictadura de Jorge Rafael Videla, una que tiene dejó el saldo de 30 mil personas asesinadas y una cifra de desaparecidos aterradora. El discurso latente sobre el terrorismo de estado marcó su infancia y primeros años de adolescencia. En su mente se sembró la semilla del miedo. Los primeros años de su vida estuvieron determinados por la soledad, el silencio y sufriendo a través de los temores de los adultos que las rodeaban. En sus venas corre el dolor heredado del sufrimiento colectivo. Enríquez, Bazterrica y Schweblin se nutrieron del mismo valor que la estadounidense Gillian Flynn y con esas mismas agallas rompieron el canon patriarcal y desafiaron al género del terror en su país. Abrieron su mente, tomaron sus plumas y se embarcaron en el camino de relatar sin tapujos lo que sus corazones habían guardado por mucho tiempo. No es una literatura realista (aunque en ciertos textos se pueda descubrir el realismo fantástico) o de compromiso social a favor, o en contra de un gobierno o una ideología política. Es una literatura *gore*, explícita, fantasmagórica, sobrenatural, gótica, insólita y fantástica.

Como buenas hijas de la posmodernidad, no encajan en un molde estricto. No podrían definirse exclusivamente como terror gótico, neogótico, fantástico, distópico. Su tendencia es hacia la hibridez del género. A no encajarse exclusivamente en un casillero, sino a saltar de uno a otro constantemente.

Los estudios sobre literatura de terror y fantástica en Argentina todavía no son tan amplios. Pero la mayoría de ellos coinciden en que la geografía del país, su pasado violento, con guerras

civiles y dos dictaduras (la de Rosas en el siglo XIX y la de Videla en el XX) muestran sus secuelas literarias. Al igual que las leyendas y las supersticiones de la ruralidad, que con el paso de los años no han llegado a desvanecerse por completo.

La obra de Enríquez, Bazterrica y Schweblin son similares y a la vez muy distintas. Enríquez tiene mayor obsesión con las aparecidas y los desaparecidos. Apuesta por tramas sobrenaturales y fantasmagóricas. En su obra hay explícitas alusiones a los años de la dictadura o a las consecuencias de aquella época. Su cuento *La hostería* (2016) es una fiel prueba de ello.

Por su parte, Bazterrica es una antisistema y con una marcada y constante denuncia hacia el capitalismo. Se imagina realidades distópicas y con su novela *Cadáver Exquisito* (2017) incomodó a la civilización contemporánea con la posibilidad de que se normalizara el consumo de carne humana. ¿Una nueva mirada sobre civilización y barbarie? Quizá en su año de publicación parecía una ficción improbable. Sin embargo, con la pandemia del Covid-19, su texto se tornó premonitorio y más terrorífico.

Samantha Schweblin se encamina por la ruta de lo fantástico. Se ha intentado encajar su obra como realismo fantástico o ficción especulativa. La propia autora ha manifestado que no escribe pensando en géneros. “Para mí lo que existe no es el límite de un género literario, sino el de una historia particular, una lógica interna de qué puede o no hacerse. Y por supuesto, cuanto más cerca uno está de quebrar esos límites, más potentes se vuelven las historias”.(Schweblin,2019).

Ese es precisamente uno de los objetivos de este estudio. Demostrar que el terror de la nueva camada de autoras argentinas se sale de las normas, de las formas y de los límites impuestos por el género. Tanto así, que las teorías que han estudiado lo fantástico, el terror gótico y el psicoanálisis no alcanzan para clasificar su obra.

La mirada de estas mujeres se concentra en lo cotidiano, en lo que pueden ver con sus propios ojos, en lo que han sentido en carne propia, o a través de otros. Incluso lo que les cuenta la historia de su propio país o las historias que aparecen en la televisión o el Internet. Son espejos de la sociedad y sus temores. Son autoras que han dado un giro al canon patriarcal y que han demostrado que tienen la valía, no por ser mujeres, sino por ser personas capaces de describir las atrocidades del mundo que las rodea. A través de sus textos es posible entender que la realidad muchas veces supera a la ficción.

1.1. Justificación

La literatura de terror, de lo fantástico o lo extraño está en auge en Argentina. Si se revisan textos fundacionales como *Elvira o la novia del Plata* (1832), *La Cautiva* (1837), *Facundo: Civilización o barbarie* (1845), *Amalia* (1851-1855), entre otros, se puede determinar que en el siglo XIX la obra tanto poética, como ensayística y narrativa, más allá del movimiento cultural al que pertenecieron, tenían como denominador común el terror y la violencia. Si bien, en el siglo XX, el Boom Latinoamericano dio la posta para un nuevo imaginario latinoamericano, el terror y lo fantástico nunca perdieron vigencia en la zona del Río de la Plata. Tanto Borges como Cortázar sentaron las bases para una literatura inquietante, ambigua, presta para distintas interpretaciones. Con la llegada de la posmodernidad, las vanguardias y la irrupción de la era digital, la literatura de terror ha derivado en formas más híbridas, que incluso se salen del molde teórico diseñado por Todorov (1939) o Penzoldt (1925) a principios del siglo XX. Incluso se distancian, en ciertos aspectos estructurales, de teorías más recientes, como las del estadounidense Noël Carroll. El terror en Argentina tiene sus propias raíces: las del terrorismo de estado, las del silencio provocado por la dictadura, las del olvido y las de la memoria. Y este auge viene aupado por un grupo de autoras que se han dado a conocer internacionalmente: Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Samantha Schweblin. Aunque ellas no son las únicas, son las más reconocidas y galardonadas. Los nombres femeninos en el género del terror aumentan. Sus voces son nuevas, frescas, aterradoras. Y lo más sorprendente es que no se repiten entre ellas. Van desde lo fantasmagórico, hasta lo insólito y lo absolutamente distópico. Pero, en todos los casos, revelando problemas cotidianos y universales en una dimensión ficticia que genera angustia, ansiedad y temor en el lector.

1.2. Objetivos de la investigación

Objetivo general:

Evidenciar el boom del terror y lo fantástico liderado por Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Samantha Schweblin y la hibridez de su obra narrativa.

Objetivos específicos:

- Correlacionar la obra de estas autoras y el boom de la literatura de terror argentina con sus textos fundacionales.
- Explorar la relación que existe entre dictadura, terrorismo de estado y terror en la literatura.
- Demostrar que las nuevas voces argentinas se distinguen por la hibridez en el manejo del terror, de lo fantástico y lo extraño; y que a ese estilo se debe su éxito global.

2. Metodología

El presente trabajo es una investigación cualitativa sobre la explosión de la narrativa de terror escrita por mujeres en Argentina. Si bien, las raíces de este tipo de literatura en la zona del Río de la Plata se pueden asentar en las guerras independentistas después de 1810 y la posterior rivalidad entre unitarios y federalistas; no se había identificado al género del terror como uno de los grandes exponentes en este país. En el siglo XIX se identificaron los rasgos romanticistas en los textos fundacionales. Asimismo, en el siglo XX lo fantástico, en la obra de Borges y Cortázar. Esos se mostraban como los caminos trazados en la literatura argentina. Por lo tanto, resulta indispensable una revisión de los hechos políticos más importantes desde la independencia, así como la identificación de los textos fundacionales de la literatura argentina, para de esta manera vincularlos con el panorama del terror actual.

El proceso de investigación de este estudio también identifica a los principales teóricos de la literatura de terror y fantástica: las estructuras narrativas de Peter Penzoldt (1925), la clasificación de lo fantástico y el terror del filósofo búlgaro francés Tzvetan Todorov (1939), los temas y estructuras analizados por el filósofo estadounidense Noël Carroll (1947), el psicoanálisis de Sigmund Freud (1854), y la perspectiva más contemporánea de Rosemary Jackson (1981). Todos estos teóricos han aportado para enfatizar que este género está regido por la vacilación, la ambigüedad, la reacción del lector frente a lo sobrenatural o socialmente extraño. Con el paso de los años, este tipo de literatura mantiene sus bases. Pero como veremos en el estudio, ya no existe un solo tipo de terror o de lo fantástico. En los últimos años, la cantidad de obras publicadas en un nuevo terror más híbrido, que va desde lo gótico, hasta lo fantástico, lo insólito y lo extraño social, dejan ver que la historia violenta de Argentina, los regímenes autoritarios de los siglos XIX y XX han marcado una huella profunda. En pleno siglo XXI llama la atención el número de voces femeninas, que han sido las responsables de la explosión de obra de terror y fantástica. Estas autoras se han consolidado en un género narrativo que hasta hace pocos años se creía exclusivamente de autoría masculina. La irrupción de la posmodernidad y sus vanguardias; la acelerada expansión de la tecnología en todos los espacios de la vida cotidiana y la evidencia de que en el mundo existe una violencia que supera a la ficción, parecen ser los agentes propicios para este tipo de literatura. Son las escritoras argentinas las que le han perdido el miedo al horror ficticio y quieren denunciar o evidenciar la crueldad en la que vive la humanidad.

El desarrollo del estudio se basa en el nuevo liderazgo de las autoras Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Samantha Schweblin, quienes con mayor impacto han visibilizado al género como alta literatura y no como una de entretenimiento y morbo.

Para el análisis se tomarán en cuenta tres textos: *La hostería* (2016) de Mariana Enríquez, *Cadáver Exquisito* (2017) de Agustina Bazterrica y *Pájaros en la boca* (2009) de Samantha Schweblin.

3. Marco teórico

Para el desarrollo de este análisis es importante establecer un marco teórico que contextualice, en primer lugar, a la literatura de terror y sus orígenes. Para ello se revisarán conceptos clave sobre la literatura gótica del siglo XVIII y posteriormente su impacto en la obra fundacional de Argentina y su trascendencia hasta el siglo XXI.

Asimismo, se revisarán a los principales teóricos del terror y lo fantástico para en el desarrollo analizar si esas teorías siguen vigentes o si en efecto la hibridez es la que impera en la actualidad en la literatura de este género.

La contextualización de la historia política de Argentina es otro eje relevante al momento de hablar de literatura de terror y fantástica en ese país. Los años de guerras independentistas, la disyuntiva de visiones políticas al momento de fundar la república y las dictaduras que precedieron, tanto en el siglo XIX como en el XX han influido en la obra de las grandes plumas argentinas. Los rasgos siniestros, la violencia, la tortura y los desaparecidos son algunos de los temas más recurrentes en los distintos géneros narrativos; pero sin duda, han ejercido mayor influencia en el terror y lo fantástico.

3.1. Origen del terror en la literatura

En la mitología griega el Fobos se presentaba como la personificación del terror. Fobos era hijo de Ares, dios de la guerra y Afrodita, diosa del amor. Fobos aparecía en cada batalla atemorizando a los combatientes. Aunque no lo dice explícitamente, se entiende que Fobos jugaba con la psiquis de las personas y potenciaba sus temores internos.

Por su parte, Eleos, era la personificación de la compasión y la piedad. Se hablaba de Eleos como una deidad o divinidad a la cual solo adoraban los atenienses. Su templo era simple, sencillo, sin ostentaciones, a este acudían las personas en busca de clemencia y perdón.

Es decir que, si se toma como principio la dualidad de que para que exista el bien, debe existir el mal; y que, por tanto, el terror también depende de la clemencia, Fobos y Eleos se pueden concebir como la cara de una misma moneda. Una fórmula necesaria para la creación de la literatura fantástica y de terror.

Como acota Mahlke (2020), la literatura fantástica heredó de la tragedia griega la simbiosis de compasión y terror. En las obras teatrales el público se atemorizaba por lo que ocurría sobre

las tablas y al mismo tiempo generaba empatía, compasión y pedía clemencia para el héroe. Evidentemente, ese traslado de emociones terroríficas (de la puesta en escena al público) es lo que consiguió la novela fantástica desde sus inicios, que a través del lenguaje activa la imaginación del lector y conecta con su interior.

Después de que las tragedias perdieran su apogeo y de que la narrativa se consolidara como el género más popular de la literatura, una camada de escritores anglosajones, inspirados en lo gótico comenzaron a publicar novelas de este estilo. Por lo cual, Edgar Allan Poe, Bram Stoker, Ambrose Bierce, Mary Shelley y Howard Lovecraft se consagraron en este subgénero.

Desde entonces, la relación entre lo fantástico, lo sobrenatural y el terror ha evolucionado progresivamente. En el siglo XIX se publicaron obras como *Frankenstein* (1818), *El gato negro* (1843) o *Drácula* (1897), enmarcadas en la clasificación de novela gótica. En estos relatos el horror está personificado en una criatura sobrenatural. Es decir que, el mal tenía un rostro evidente o identificable.

Actualmente, el subgénero ha recorrido otros caminos más profundos, más oscuros y juega con imágenes más ambiguas que generan mayor incertidumbre.

El terror moderno es la semilla de la oscuridad, de la cual nunca emerge hacia la visibilidad y claridad total. Ya no es el infierno de Dante, guiado por Virgilio círculo tras círculo, y cuyas torturas le horrorizan. La indistinción moderna de la violencia externa hace que las imágenes en la psique sean aún más aparentes. Esta semiclandestinidad es la condición de una característica de la fantasía que Tzvetan Todorov (1970) describió como un efecto estético pasajero pero fundamental para lo fantástico: la incertidumbre. (Mahlke, 2020, p.323).

En la actualidad, los temas que generan terror o que se relacionan con este sentimiento, van más allá de los monstruos, los zombis, los vampiros o los personajes creados por la ciencia ficción. Es decir que, el personaje que “genera terror” puede tener más características humanas que sobrenaturales. Evidentemente, para alcanzar este propósito, se utilizan más elementos de violencia. Al mismo tiempo, se juega más con la manifestación de emociones negativas internas. Lo que sucede en la cabeza del personaje va adquiriendo incluso más relevancia que su aspecto físico.

Para ejemplificar mejor esta evolución del terror en la literatura se puede considerar *IT* de Stephen King (1986). En esta novela del estadounidense un grupo de niños se enfrenta a una fuerza o entidad sobrenatural que adopta distintas formas: humanas y no humanas. Este

origen maligno está insertado en el pueblo en el cual viven y al parecer lleva siglos enraizado en aquel lugar. Pero, por otro lado, mientras los niños buscan la manera de enfrentarse al “mal intangible”, hay un personaje humano que resulta aún más terrorífico. Se trata de Henry Bowers, un adolescente acosador y sin escrúpulos. Como la novela se cuenta en dos líneas temporales, en el presente esos niños ya son adultos. Cada uno guarda sus propios traumas generados por los episodios enfrentados durante su infancia. Cada personaje lleva el presente según la manera en que enfrentó su pasado. Una fórmula similar a la que luego se identificará en la obra de las autoras argentinas.

Lo cierto es que, King demuestra que, a pesar del paso de los años, la entidad maligna (It o Eso como se la conoce en castellano) sigue instalada en el pueblo acechando a nuevas víctimas; pero también persisten personajes como el de Henry Bowers. Es decir que hay un paralelismo entre lo humano o lo sobrenatural, pues el autor construye personajes racistas, homofóbicos, acosadores sexuales, etc. Demuestra que es una constante en la humanidad y deja cuestionamientos sobre la delgada línea entre lo real y lo ficcional.

Stephen King crea un ambiente de absoluto horror apoyándose en dos premisas: el trauma individual y el trauma colectivo. El primero pertenece únicamente al personaje que vivió determinado episodio y cómo le afectó. El segundo se refiere al impacto que tuvo dicho evento en el otro, ya sé que lo haya presenciado directamente o que haya llegado a enterarse de lo sucedido. De esta manera, la ficción propicia un estado de incertidumbre que es fundamental en este tipo de narrativa.

3.1.1. Relaciones entre terror y trauma

La palabra terror viene del latín *terror* que deriva del verbo *terreo* y del francés antiguo *terreur* que significaba espantar o aterrar. El *terreo* se refería al temblor de la tierra. Hay quienes también afirman que el término fue introducido al castellano bíblico para referirse al temor de Dios. Si asociamos ambas definiciones u orígenes evidentemente hay una relación. El temblor de la tierra provoca temor, Dios es el ser capaz de hacer temblar la tierra y, por lo tanto, produce temor o terror.

Desde hace un par de siglos el terror ya tiene una asociación directa con ese temor bíblico o religioso. El temor de Dios se convirtió en el temor o terror a quienes están a cargo del poder.

Es así que, en el caso de los gobernantes, dictadores o caudillos, que consolidaron su poder imponiendo miedo, persiguiendo, torturando, privando de la libertad a personas que piensan distinto a ellos, se lo conoce como terror de Estado. En este sentido hay que tener claro que para que el terror se esparza debe difundirse. Si un líder aprisiona, tortura, mata, pero sin testigos, difícilmente esas acciones tendrán un impacto en el colectivo. El objetivo del terror es reprimir para conseguir un efecto opresivo en toda la sociedad. El terror tiene la capacidad de reinstaurar el orden a través del miedo. El colectivo comienza a obedecer por temor a las consecuencias. Así las acciones derivadas del terror tienen un doble impacto, pues por un lado afectan a la víctima que recibe físicamente los golpes, la tortura, la violencia; y por otro al colectivo que tiene conocimiento de lo que está ocurriendo sin haberlo vivido expresamente. Es en este sentido que “ambas víctimas”, es decir, tanto el individuo, como el colectivo comienzan a generar sus propios traumas.

El terror tiene un doble efecto traumático, en sus dos grupos receptores. Por un lado, directa y físicamente a través de actos de violencia en los cuerpos individuales de las víctimas. Por otro lado, a través de las horribles fantasías que el colectivo de destinatarios del terror tiene sobre estos actos de violencia. Este tipo de tortura psicológica actúa como traumatización a través de la incertidumbre sobre el destino de los seres queridos. No pertenece a la definición psicológica de trauma, aunque esta exclusión le quita su dimensión social y la compasión del sufrimiento de los demás. (Malkhe 2020, 326).

En la ficción, en este caso en la literatura, la relación entre terror y trauma son fundamentales para la estructura de un relato. Si el autor de una determinada obra busca un efecto terrorífico en sus lectores, si su intención es la de provocar emociones relacionadas con ese estado debe antes comprender cuáles son los factores que han generado un trauma individual o colectivo. Para explicar este elemento ampliamente se lo revisará desde las teorías de Noël Carroll (1990), pues es indispensable en literatura crear una trama que se estructure en un espacio físico y temporal que mantenga relación directa con uno o varios sucesos traumáticos. En el caso del objeto de estudio de este trabajo, los episodios traumáticos son todos aquellos derivados de la memoria colectiva de los regímenes autoritarios (terrorismo de estado).

3.1.2. Las teorías de Noël Carroll

Uno de los principales interrogantes que surge alrededor del género del terror sin duda es, ¿por qué someterse a la emoción que produce este tipo de contenidos? ¿es por curiosidad? ¿por algún tipo de extraño placer? o, ¿por sentir las emociones traumáticas del otro? La respuesta no es tajante. Es un poco de todo. Incluso se cree que tras experimentar cierto grado

de terror artificial y sentir sensaciones similares a las que ocurrirían si el hecho fuese real, contribuye a que la persona vaya desarrollando autocontrol. Es decir, como una preparación para saber cómo enfrentar situaciones adversas por si se llega a vivirlas. También puede ser un medio de identificación o una herramienta para transportarse a las vivencias de otros, de aquellos que fueron sometidos a distintos tipos de terror en sus distintos contextos sociales. Lo cierto es que, tanto el cine, como la literatura de terror siguen ganando adeptos en distintos rincones del planeta. Seguramente, pueda encontrarse en la historia del género ciertas etapas de decadencia o escasez de estos contenidos. Pero, sin duda los seguidores de Edgar Allan Poe, Lovecraft, Stephen King, por mencionar algunos maestros del horror, se siguen multiplicando con el paso de los años. Muestra de ello son las reimpresiones de distintas ediciones de la obra de estos autores.

En el apartado anterior se mencionaron ciertos textos que se han consagrado como clásicos de la literatura de terror. En el siglo XIX y una gran parte del XX el estilo imperante fue el gótico. Originario de Inglaterra, creció paralelamente con el neoclasicismo. Lo curioso es que lo gótico evoca a lo sobrenatural, mientras que el neoclasicismo, inspirado en la Ilustración, pone a la razón como estandarte del pensamiento de la época. Justamente, lo gótico se consolidó como una estética reaccionaria a la racionalidad excesiva. Aparece como un género cuestionador de lo que se entendía hasta entonces como absolutamente incuestionable.

Lo gótico está determinado por la búsqueda de la sensación del miedo. Esa es su esencia. “Un miedo que ahonda en la muerte y lo que hay más allá de esta o en el dolor que brota del sufrimiento más hondo y perturbador, tanto del cuerpo como del espíritu” (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023) Así, de esta exigencia dependen todos sus elementos estructurales. Si se habla de escenarios los castillos sombríos, los cementerios, los lugares abandonados y lejanos son indispensables para desarrollar la trama y contribuir a la generación de suspenso e incertidumbre. Es también fundamental la construcción de personajes terroríficos: monstruos, zombis, criaturas espeluznantes, bestias salvajes...

Hay teóricos como el filósofo estadounidense Noël Carroll (1947) que sostienen que, para generar, lo que él denomina terror-arte es indispensable la creación de personajes terroríficos, sobrenaturales que sean la base de la construcción del horror de estas tramas. Se fundamenta en que, para generar miedo es necesario jugar con los sentidos y emociones del receptor. Una criatura que pueda generar desagrado, repulsión, asco y a la vez pavor. Claro que Carroll en

su estudio *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990) distingue ciertas contradicciones con respecto al género que, según menciona pueden dividirse en dos grandes preguntas: “¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable?” (1990, pp. 19).

El estadounidense ha utilizado a Aristóteles como precedente de su análisis. Lo mismo que a otros pensadores como Burke (1757) o Hutcheson (1694) que anteriormente intentaron definir lo bello y lo sublime y otros que buscaron catalogar las emociones en la comedia. Por su parte, Carroll desde una teoría funcional, se ha preocupado por demostrar cómo funciona o se desarrolla el terror-arte que se mueve en una paradoja constante. Este teórico también se ha concentrado en transitar por las fronteras del terror, lo fantástico y la ciencia ficción, afirmando que hay un paso fluido entre esos tres territorios.

La ficción de terror de los siglos XIX y XX tiene un denominador común que como se ha mencionado previamente es la creación de un monstruo o criatura sobrenatural. Sin embargo, en la mitología y en la literatura fantástica este tipo de personajes también son comunes: los dragones, el ave fénix, los minotauros, las brujas, las hadas y otros. Incluso se pueden atribuirle características fantásticas, maravillosas o bestiales, que no serán suficientes para convertirse por sí solas, en el único elemento para generar una literatura o arte de terror.

Por lo tanto, un aspecto fundamental en la teoría de Carroll es la reacción o emoción que provocan estos seres sobrenaturales en el personaje protagonista. Es decir que, la cuota de terror, más allá de la descripción física de la bestia y de sus alcances, está relacionada con el temor, la impotencia o el pánico que produce en el personaje. Lo cual consigue que el receptor se identifique o se relacione con ese sentimiento, como una transferencia de emociones. Estas emociones terroríficas se van plasmando a lo largo de la trama a través del suspenso, la ambigüedad o lo inesperado. Si el personaje vomita, se sacude, tiembla, tiene escalofríos, deja de controlar sus esfínteres, llora, grita, etc., consigue que el receptor se vea inmerso en un estado de constante ansiedad hasta llegar al desenlace.

Sin embargo, Carroll se aventura a decir que ese estado emocional es netamente eventual cuando se lo relaciona con la ficción. Es decir, que dura o se mantiene mientras la tensión en la ficción permanezca.

Ahora es cuando se retoma ese concepto sobre temblor/terror presentado en el primer apartado. La emoción que resulta de lo terrorífico es la que cataloga a una obra en este subgénero. Y es precisamente aquí cuando las paradojas de Carroll se convierten en puntos filosóficos reflexivos.

Un estado emocional eventual tiene tanto dimensiones físicas como cognitivas. Hablando en sentido amplio, la dimensión física de una emoción es asunto de una agitación sentida. Específicamente, la dimensión física es una sensación o sentimiento. Esto es, una emoción implica alguna clase de agitación, perturbación o detención manifestada fisiológicamente por un incremento de los latidos del corazón, el ritmo de la respiración y cosas parecidas. La palabra «emoción» viene del latín «emovere» que combina la noción de «mover» con el prefijo para «afuera». Una emoción era originalmente un mover hacia fuera, un salir. Estar en un estado emocional implica la experiencia de una transición o migración, un cambio de estado, un moverse de un estado físico normal hacia un estado de agitación, un estado marcado por los movimientos internos. (Carroll, 1990, 35).

Así se explica cómo los estados de ánimo son eventuales o reaccionarios a determinada acción, y que una vez que concluya ese espanto provocado se volverá al estado de ánimo habitual. Es importante señalar también que la emocionalidad debe producir reacciones físicas. Es decir que, si alguien dice: estoy asustado, pero sus pupilas no se dilatan o no se percibe un cambio de color en su rostro o de semblante, si no hay titubeos, escalofríos o tantas otras muestras físicas de miedo, la verosimilitud de la emoción descrita no puede ser percibida por el receptor. Esto ocurre tanto en la literatura (a través de descripciones) o en las producciones audiovisuales por la exageración de la actuación, sonido, iluminación, etc.

Carroll explica que los estados emocionales están sujetos a elementos cognitivos. “Las emociones incluyen no sólo perturbaciones físicas sino también creencias y pensamientos, creencias y pensamientos acerca de las propiedades de objetos y situaciones” (1990, pp. 38). Para explicarlo mejor se puede pensar en una calle oscura en la cual el alumbrado público ha dejado de funcionar. Días, antes, en la prensa local se había publicado una nota sobre una mujer que fue asaltada mientras caminaba por una calle oscura. Ese conocimiento previo, esa idea preconcebida de que hay un riesgo, ya pone en alerta a la persona y el temor se manifiesta físicamente. Esa mujer que cruza por una calle oscura caminará más deprisa, mirará constantemente hacia atrás o a los costados, experimentará sudoración, etc. El miedo presenta sus manifestaciones físicas.

Ahora bien, el teórico concentra su estudio en la manera en que se produce el terror en el cine, el teatro o la literatura. Por lo tanto, asegura que para que existan tensión y miedo, debe crearse un elemento sobrenatural, ficticio, monstruoso. Es decir que, la construcción de un personaje que sea “terrorífico, repugnante e impuro”. Estos monstruos deben transgredir los conceptos que el lector entiende como natural o normal. Víctor Frankenstein dio vida a una criatura sobrenatural, ficticia y monstruosa y bajo esa concepción se desarrolla la novela, aunque al final se llegue a cuestionar quién fue el verdadero monstruo. Lo mismo con *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, que describe a Hyde como horroroso, similar a un simio, enorme, imponente y repugnante. Eso deriva en otro aspecto importante sobre la construcción de dichos personajes: su procedencia. Por lo general vienen de lugares marginados, son o fueron vulnerables, se alojan en casonas abandonadas, viven en alcantarillas o en una especie de inframundos. Estos rasgos los ubican en un espacio diametralmente opuesto a lo que se considera como socialmente aceptable.

Sin duda, la creación de este tipo de contenido, que como se ha mencionado nació y creció a la sombra de la Ilustración y su movimiento neoclásico, tuvo y mantiene su auge gracias a una especie de fuerza reaccionaria. O como lo explica Carroll, puede concebirse como una suerte de explosión de lo negado.

3.1. 2.1. Paradojas de la ficción de terror

Después de revisar algunos de los conceptos teóricos filosóficos desarrollados por el pensador estadounidense Noël Carroll es importante detenerse también en las paradojas que señala. La ficción de terror es un movimiento cultural que se ha expandido a lo largo y ancho del planeta. Las producciones audiovisuales, así como la producción literaria tiene millones de seguidores. Lo curioso es que, a pesar de que, esos monstruos o fenómenos son terroríficos, repugnantes e impuros, causan pavor entre espectadores o lectores. A pesar de que se repita una y mil veces que esas bestias no existen siguen causando el mismo efecto en los receptores. Es así como Carroll plantea la primera paradoja: ¿cómo puede producir miedo lo que se sabe que no existe?

Los problemas que se plantean aquí son al menos de dos clases. Tenemos la necesidad de una explicación metafísica de cómo es posible que las ficciones —es decir, lo que en algún sentido no es— tenga un efecto sobre lo que es. Y, en segundo lugar, esta relación tiene que resolverse de modo tal que trate con lo que, por consenso, parece ser paradójico: que esta relación casual, que se traduce en terror-

arte del lado del público real, ocurre ante el hecho de que el público real no cree que existan los monstruos. (Carroll, 1990, p. 74).

En el apartado anterior se explicó la relación entre emoción y creencia. Si funciona tal y como lo plantea dicha teoría, evidentemente resulta paradójico que algo que en lo que no se cree y que está comprobado como ficticio, genere emociones fuertes en el público. Si se toma como ejemplo un desastre natural como un terremoto que cobra la vida de millones de personas y genera destrucción masiva, la emocionalidad ante ese hecho será lamento, tristeza, tragedia, frustración, impotencia... Pero, si después de haber experimentado todas esas sensaciones alguien desmintiera el hecho y dijera que fue un invento, dejaría de provocar esas emociones. Entonces, regresa la duda, ¿por qué el terror en la ficción genera la emoción deseada, a pesar de ser irreal?

A esta pregunta Carroll en su investigación revela varias teorías que podrían servir como explicación. La primera es la teoría de la ficción como ilusión. Una ilusión que es más fácil crearla en géneros como el cine o el teatro. Así, a pesar de que el receptor es alguien informado, culto, que sabe distinguir entre realidad y ficción, puede caer momentáneamente en la fantasía que recrea la ficción. Ese convencimiento o creencia momentánea resulta en una emoción eventual. Sin embargo, resulta difícil comprender por qué el terror literario puede conseguir una emocionalidad similar a pesar de su carencia de efectos visuales. El filósofo rescata la posibilidad de que el público, en este caso el lector, esté tan inmerso en la ficción que momentáneamente pueda olvidarse de que Drácula o Frankenstein en realidad no existen. Puede decirse que hay una voluntad de creer en esa ficción construida con el propósito de atemorizar. Lo cual resulta nuevamente contradictorio, pues una y mil veces se repite que esos monstruos no existen. Otra explicación es la suspensión de la incredulidad. “La ficción puede promover la ilusión de realidad o la suspensión de la incredulidad de tal manera que sea posible que el público responda emocionalmente de una forma que supone la creencia en los objetos que le emocionan (1990, p.83)”. Pero el propio Carroll encuentra muchos vacíos y paradojas en estas explicaciones teóricas.

La segunda teoría es la de la del fingimiento. Esa que supone que el lector realmente está consciente y sabe que está frente a una ficción, pero que elige fingir emociones relacionadas al estado de ánimo que promueve dicha ficción. Es decir que este grupo niega que el miedo

sea real. Ambas teorías coincidan o aseguran que la emocionalidad parte de la premisa de la creencia. Hay que creer para sentir. Sin embargo, hay una tercera teoría que no se basa en la creencia, sino en el pensamiento. Se refiere a que pensar en un determinado personaje como el hombre lobo hace que el pensamiento se ocupe en algo horrible y provoque emociones reales. Esta aseveración es comprobable. Si una persona imagina lo que sería la muerte de un ser querido y la comienza a visualizar como real, la emocionalidad de la persona automáticamente va a verse alterada. Aquí una explicación: “Tanto creencias como pensamientos tienen un contenido proposicional. Pero en los pensamientos el contenido se mantiene sin compromiso de que sea el caso; tener una creencia es estar comprometido con la verdad de la proposición (1990, p.95)”.

La teoría del pensamiento establece las diferencias entre pensar y creer. Tomando en cuenta que por creer se refiere a las creencias ya enraizadas en la persona. Al mismo tiempo, se apoya en la relación cercana que tienen el pensamiento y las emociones. En el caso de la literatura, cuando se crean imágenes poderosas, reales, casi sensoriales, el pensamiento genera emociones relacionadas con dichas imágenes. Por eso, personajes y tramas como la de Drácula consiguen aterrar, a pesar de que no se crea en la existencia de vampiros.

A manera de conclusión de estas teorías, es preciso tomar en cuenta lo que expone Carroll (1990):

La teoría del pensamiento resuelve el problema de cómo es que podemos estar auténticamente aterrados por la ficción al mismo tiempo que no creemos en la existencia de los monstruos del texto. Y ello porque podemos pensar en el Limaco Verde sin suscribir su existencia, y podemos estar aterrados por el contenido de ese pensamiento. Mientras que la teoría de la respuesta a la ficción como ilusión carga al público con falsas creencias y la teoría del fingimiento nos atribuye emociones simuladas, la teoría del pensamiento sostiene que nuestras creencias son respetables y nuestras emociones genuinas. (1990, pp. 102).

Por lo cual, queda de manifiesto que la teoría más aplicable para entender por qué la ficción de terror produce ciertas reacciones en el receptor es la del pensamiento, pues de alguna manera nuestro cerebro conecta directamente con la ficción tenebrosa. En la literatura de Enríquez, Bazterrica y Schweblin el lector se atemoriza porque su narrativa consigue que el lector se ocupe en algo horrible, violento, aterrador.

3.1. 2.2. Las estructuras narrativas de terror

En la ficción de terror prevalece la repetición. Por lo cual, en la mayoría de los casos la trama es previsible. Aún así, consiguen mantener la atención del receptor sin que este se desinterese. Entre los elementos que utiliza la trama de terror está la descripción detallada del espacio en el cual se desarrolla. Las tramas más repetitivas son aquellas historias protagonizadas por un monstruo o fuerza sobrenatural a la que debe vencerse (o no).

Noël Carroll (1990) describe la estructura de las tramas de terror en cuatro funciones esenciales: la presentación, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento. En la primera función se presenta al monstruo, fuerza maligna, asesino, etc. En ocasiones el lector sabe de esa malignidad antes que los personajes, o en otras ocasiones nadie lo sabe. Es decir, se da a conocer un hecho terrorífico, pero no se devela quién es el responsable. En la segunda función, la que corresponde al descubrimiento se van encajando las piezas del rompecabezas. Hay estructuras en las cuales, protagonista y personajes secundarios están alineados durante el descubrimiento. Pero, hay ocasiones en que solo uno o algunos de los personajes hacen el descubrimiento y los demás se ven invadidos por el escepticismo. Carroll lo denomina: el descubrimiento complejo. La trama da más vueltas hasta llegar a la confirmación, que sería la tercera función. En las tramas de estructuras complejas suele darse más espacio de tiempo para que el monstruo o villano haga de las suyas. Se aprovecha del escepticismo para ganar fuerza. Se genera más tensión que en las que hay un simple desarrollo de los hechos.

En la última función, que es la del enfrentamiento, se resuelve la trama. En la mayoría de los casos se trata del triunfo del bien sobre el mal.

De estas cuatro funciones presentadas, el filósofo estadounidense afirma que pueden darse hasta 14 posibles estructuras o tramas básicas generales. Algunas utilizan solo tres elementos, como descubrimiento, confirmación y enfrentamiento. U otras con dos elementos que pueden evitar confirmación y enfrentamiento. Incluso hay relatos que se basan únicamente en la presentación.

También está la trama del transgresor, que está vinculada al conocimiento prohibido. Esas que transgreden las normas a través de experimentos o conjuros. Con estas acciones se va más allá de lo habitual, de lo normal o de lo humanamente posible. Tal es el caso de Víctor Frankenstein al dar vida a la criatura. Este tipo de tramas se dan en cuatro funciones o movimientos: justificación o preparación del experimento, la del experimento como tal (con

éxito o arrepentimiento), la acumulación de evidencias de que el experimento se ha vuelto en contra y la del enfrentamiento con el resultado (consecuencias) de dicho experimento.

En ambos tipos de tramas existe un denominador común que es la relación de la humanidad con lo desconocido. Esa curiosidad, temor, ambigüedad que motivan o reprimen a la persona. En las tramas del transgresor se da una pretensión de querer saber demasiado. En las tramas del descubrimiento o descubrimiento complejo hay una reprimenda a quienes intentan saber más o involucrarse con lo desconocido. “Una familia de tramas castiga el deseo de saberlo todo, mientras que la otra es un ataque a las formas de pensar rígidas, comunes y miopes” (Carroll, 1990, pp. 146).

En conclusión, las tramas de esta narrativa toman como punto esencial la lucha entre la humanidad y un monstruo; entre lo humano y lo inhumano; entre lo normal y lo anormal. En el siglo pasado el género del terror adquirió un nuevo impulso con la posmodernidad. Ese cuestionamiento constante del ser, la posguerra y la Guerra Fría, engendraron nuevos temores en la sociedad. Este género se fundamenta en el trastorno o la trasgresión de las normas culturales establecidas, pueden ser estas conceptuales, ideológicas o morales. Esa posibilidad de evidenciar lo socialmente extraño es el ingrediente principal de la literatura de terror y de la fantástica, que se consolida con el desmoronamiento de una sociedad y evidencia sus paradojas. Tal y como lo dice Carroll (1990) el sueño americano puede tornarse en pesadilla. Pero, ese subgénero del terror difícilmente podría sostenerse sin el apoyo de lo fantástico. Otro subgénero que camina de la mano con el terror, si el escritor lo desea.

3.2. Teorías sobre la literatura fantástica

El escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft (1890) situó lo fantástico desde el punto de vista del lector. Explicando que la experiencia que vive debe ser la del miedo. Es decir que, lo fantástico mantiene una relación estrecha con el terror, entendida como la intensidad emocional que provoca en el lector real. Según afirma Carroll “aunque lo fantástico es distinto del terror, no es completamente extraño a él porque juega un papel crucial en muchas tramas argumentales de terror” (1990, pp. 168). Por lo tanto, las tramas de terror suelen desarrollarse como si fueran ejercicios de lo fantástico.

Sin embargo, lo fantástico puede interpretarse desde distintas perspectivas que van más allá del terror como tal. Esto podría explicarse con las teorías del filósofo, lingüista y crítico literario

búlgaro-francés Tzvetan Todorov (1939) en las cuales distingue: lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, abriendo combinaciones entre estas identificaciones. Lo fantástico, cercano a lo siniestro, se concentra en la emoción, tal y como dice Lovecraft. Lo extraño cumple con el objetivo de describir algo que parece sobrenatural, que es desconocido y socialmente reprobable. Lo maravilloso puede dejar entredicho la posibilidad de dar cabida a lo fantástico en el mundo real. En lo que todas estas interpretaciones coinciden es en la duda o cuestionamiento de la cual se alimenta el relato.

Esa incertidumbre que siembra la narración es la que se traslada al lector como vacilación, ¿es esto posible? Este concepto de la vacilación lo estudió y explicó Rosemary Jackson (1981) en su libro *Fantasía: literatura y subversión* (inspirada en los conceptos desarrollados por Todorov) y que luego también cita Carroll en su obra *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990).: “La literatura fantástica apunta a la base en la que descansa el orden cultural porque se abre por un momento breve al desorden, a la ilegalidad, a lo que está fuera del sistema de valores dominantes. Lo fantástico nos remonta a lo no dicho” (pp., 200). Como lo explica el autor, este tipo de literatura consigue abrir una ventana a lo que la sociedad reprime, calla y oculta.

Tal y como lo expone Todorov (1980) en *Introducción a la literatura fantástica*, las personas tenemos una noción del mundo tal y cual es. En esa concepción no existen los fantasmas, ni los monstruos o las criaturas salvajes. El diablo es una metáfora de la maldad, pero no existe de manera literal, como tampoco los vampiros o los demonios. Por eso, lo fantástico juega con los sentidos y potencia el uso de la imaginación, de una manera que lo ficticio adquiera la calidad de probable. En el género fantástico se torna indispensable el convencimiento sobre lo ambiguo, raro, extraño. Se crea un ambiente de incertidumbre que produce esa mencionada vacilación en el lector.

Todorov (1980) hace énfasis en ese constante tránsito entre lo extraño y lo maravilloso; es extraño porque es desconocido o porque si se ha escuchado sobre eso, es muy improbable que sea lo pueda ver. Para este filósofo lo fantástico sí podría tener una frontera definida. Se refiere a que una vez que termina el relato lo fantástico deja de existir. Sin embargo, Todorov categoriza lo fantástico en cuatro conceptos que inclusive podrían determinar la duración de la vacilación o la incertidumbre sobre la relación de lo fantástico con la realidad.

- Extraño puro

- Fantástico extraño
- Fantástico maravilloso
- Maravilloso puro

Para Todorov en este tránsito entre lo extraño y lo maravilloso hay una conexión con la manera en que tanto narrador y/o personajes y lector reaccionan frente al relato. En lo extraño los fenómenos sobrenaturales llegan a explicarse de manera racional. Las emociones de temor o miedo se generan a través de las descripciones narrativas. En el caso de lo maravilloso es aquello que es fantástico, pero que llega a aceptarse sin racionalizar su existencia.

3.2.1. Voces narrativas y retórica

Así como Carroll explica las estructuras argumentales del terror, Todorov hace lo propio con el género de lo fantástico, en medida más complejo por su distinción entre fantástico, maravilloso y extraño. El filósofo menciona tres propiedades que componen la unidad estructural: enunciado, enunciación y aspecto sintáctico.

El enunciado depende del discurso figurado. “Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (Todorov, 1980. pp. 56). Para que el enunciado adquiera esa dimensión sobrenatural, que se acepta tal cual es, resulta imprescindible el uso constante de hipérboles. Las exageraciones se asumen como tal y se crean escenarios, personajes o situaciones absolutamente creíbles. Lo mismo con el uso de comparaciones y expresiones figuradas, que, aunque en el discurso cotidiano sean familiares, en el discurso literario al presentarse antes del hecho o acontecimiento fantástico adquieren un carácter sobrenatural. Por eso, para este género el uso que se le da a las figuras retóricas es imprescindible.

La enunciación está directamente relacionada con la voz narrativa. Según Todorov este tipo de relatos, en su mayoría, están narrados en primera persona. Este es un rasgo característico de lo fantástico, pues este narrador diegético cuenta desde su condición de personaje dentro de la historia, lo cual induce a la vez verosimilitud, pero a la vez deja cabida a la duda o vacilación frente al argumento que se presenta. ¿Es creíble o no? Un elemento, que como se ha detallado es vital para este género. Aquí hay una diferencia con lo maravillo que, por lo

general narra desde la tercera persona, sin dejar espacio a la duda de que lo que se relata es algo sobrenatural que luego se explicará de manera racional.

En el aspecto sintáctico Todorov hace referencia a la teoría de Peter Penzoldt (1925) de que estructura ideal para este tipo de tramas debe estar determinada por una línea ascendente que lleva a un punto culminante. Es decir que, todo lo que ocurre durante el relato debe contribuir a ese momento final. Sin embargo, el propio Todorov señala que no todas las tramas se estructuran sintácticamente hacia ese desenlace. Hay cuentos o novelas que, en lugar de incrementar el suspenso a través de lo sobrenatural o fantástico, lo van degradando, hasta un momento en que incluso pueden desaparecer y reaparecer a conveniencia.

3.2.2. Temas de lo fantástico

En este tipo de literatura es relevante entender la funcionalidad semántica de los elementos fantásticos. ¿Qué simbolizan? ¿Qué es lo que representan? Por ejemplo, es común encontrarse con temas relacionados con el destino, la suerte o el azar. Lo que debe analizarse en estos casos es con qué elementos se han representado esos temas. Al mismo tiempo, Todorov señala que lo fantástico también cumple su función en el hilo conductor, que en la mayoría de los casos está determinado por el suspense. Y por último menciona una función que parecería tautológica: la de describir reiteradamente enunciados que son autoevidentes, o redundantes para incrementar la verosimilitud del tema representado. Hay otros teóricos como el francés Roger Caillois (1913) quien manifestó que los temas de lo fantástico son limitados. Pues deben tener una interpretación fantástica previa. Es decir, que ya hayan sido catalogadas como tal. Por ejemplo, las maldiciones, apariciones o desapariciones inexplicables, posesiones demoníacas, vampiros, brujas, etc. Así, el lector desde un inicio sabe que va a enfrentarse a un relato fantástico y lo asumen como tal. Esta teoría de Caillois tiene su acierto, en cuanto a los temas, pero limita el análisis a los temas ya suscritos. Por eso es importante la contribución que hace el también francés Louis Vax (1971) quien arguyó que los temas de lo fantástico son prácticamente ilimitados pues lo importante es situar al hombre común dentro de una situación inexplicable, más allá del tema que se esté tratando. Una explicación que es más cercana a la cantidad de producción fantástica (o con ciertos elementos fantásticos) que se ha producido en el siglo XXI.

Todorov, exploró los temas de lo fantástico en dos ramas generales: los que corresponden al yo y los del tú. En el primer caso se refiere a lo que se relaciona entre el hombre y el mundo. Lo que el narrador personaje percibe desde su ser, pero lo enfrenta de manera pasiva, únicamente guiado por su percepción y su conciencia. En los temas del yo hay un análisis o mirada hacia el interior que podrían estar ligados con las enfermedades mentales o locura. Al contrario de los temas del tú, que establecen relación con el mundo circundante y debe enfrentarse de manera activa. Acá juega un papel importante el deseo como tentación, como elemento que invita a la transgresión de las normas o lo socialmente permitido. Por ejemplo, podría tratarse de temas como homosexualidad, incesto, violencia o crueldad extremas.

3.3. Lo siniestro y el psicoanálisis de Sigmund Freud

En 1919, el médico y filósofo, Sigmund Freud publicó su obra *Lo Siniestro* con el objetivo de teorizar lo que se considera siniestro y cómo consigue su efecto en la literatura. En primer lugar, el filósofo austriaco se concentra en definir lo que se conoce como siniestro, haciendo referencia a esos sentimientos de espanto, angustia por algo que resulta espeluznante. Freud se aproxima a este estudio alegando que la estética suele ocuparse de lo bello, de lo grandioso. Aquello que resulta atrayente o excitante para el ser humano. Es decir, que genera o produce sentimientos positivos. Pero ¿es que lo repulsivo o desagradable no merece también un estudio estético? ¿Cómo se podría estudiar entonces la literatura que no hace referencia a la belleza, sino a lo horroroso?

Freud se refiere en alemán a lo siniestro como lo *unheimlich* que está relacionado con lo que altera a las cosas conocidas o familiares. De esta manera, para analizar lo siniestro, resulta imprescindible entender cuáles son las condiciones que deben propiciarse para que lo familiar o conocido se torne siniestro o espantoso.

Aquí podríamos relacionar con lo que mencionan tanto Carroll (1947) como Todorov (1939) sobre que el terror, lo siniestro y lo fantástico parten desde lo que genera incertidumbre, de lo que es desconocido o cuando lo habitualmente conocido se altera y deja de resultar familiar. “Lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro” (Freud, 1919, pp. 6).

Asimismo, la teoría sobre lo *unheimlich* alimenta posteriormente lo estudiado por Todorov sobre lo socialmente extraño en lo fantástico. Pues, lo siniestro parte del supuesto de que se refiere a todo lo que debía haber quedado oculto, pero que en determinado momento llega a manifestarse. Esa revelación es la que impacta en el lector y produce el efecto de lo *unheimlich*. Pues consigue que dude, vacile y como consecuencia entre en un estado de alerta por la ambigüedad de lo presentado. Freud enfatiza que, para alcanzar ese impacto en el lector, el escritor (poeta) no debe revelar inmediatamente la figura o tema a tratarse. Como se ha explicado anteriormente, este tipo de literatura se fundamenta en el suspense y la prolongación de ese estado en el lector. La incertidumbre es básica para que no se sepa desde un inicio si el propósito del escritor es conducir al lector por un camino que lo lleve al mundo real o a un mundo fantástico.

Desde el estudio del psicoanálisis, el elemento que impera en estos relatos es la manera en que se juega con los miedos de las personas. Tomando en cuenta que la mayoría de los miedos se remontan a la infancia. Así volvemos a los miedos colectivos o comunes: la oscuridad, la soledad, el abandono, las apariciones, los ruidos extraños, el silencio absoluto, etc. A través del uso de esos elementos se conecta con la angustia que transforma lo familiar o habitual en algo desconocido, creando un mundo siniestro. Se debe tomar en cuenta que los sueños, las fantasías y los mitos se quedan grabados en el inconsciente del ser humano, solo hace falta un detonador para que se conviertan en temores conscientes. Por eso la literatura de terror y fantástica tiene la capacidad de producir angustia y temor en un adulto culto e inteligente, que sabe perfectamente cómo diferenciar entre realidad y fantasía; pero que, envuelto en un contexto siniestro, puede dejarse llevar por sus emociones, más allá de lo que le explique la lógica.

3.3.1. Temas de lo siniestro

Los temas del doble o del otro yo son habituales en este tipo de literatura. Stephen King es uno de los autores que ha explorado y desarrollado teorías, en sus narraciones, sobre la posibilidad de que exista una interconexión entre dos personas, algo que conocemos como telepatía. Así uno piensa y el otro sabe lo que se está pensando, o como dice Freud “uno participa en lo que el otro sabe”(1919, pp. 17). También se producen efectos siniestros cuando alguien dice algo y sucede, como una premonición. El juego de la repetición, de las coincidencias o de las semejanzas inexplicables contribuyen a estructurar tramas relacionadas

con el horror o lo fantástico. En el tema del doble, se utiliza la dualidad para explicar el bien y el mal. Dos personajes que lucen exactamente iguales, pero que tienen propósitos distintos.

Por lo general, lo siniestro ha estado relacionado con temas que transitan por los senderos de las apariciones de muertos, los espíritus, los espectros, que dan cabida a la posibilidad de que la muerte no sea el fin de la existencia. Sin embargo, desde el campo del psicoanálisis los temas de lo siniestro se amplían, pues dan cabida a que todo familiar que cambia y produce angustia, se torna siniestro. Por ejemplo, el hogar de una persona es un lugar seguro, conocido y familiar. Pero si esa persona llega a casa y encuentra la puerta abierta, los muebles desordenados, la luz apagada, comienza a sentir angustia porque el orden establecido ha cambiado. Lo mismo con esos temas de los cuales nunca se hablaba. La sociedad se puede sentir cómoda hablando de ciertas enfermedades o condiciones de salud, pero cuando se pone sobre la mesa la posibilidad de una alteración mental como escuchar voces o sentir presencias extrañas, la angustia o ansiedad cambian el tono del discurso. Es ahí cuando desaparecen los límites entre fantasía y realidad. Como explica Freud, se consigue una alteración de la realidad psíquica frente a lo material.

El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene idéntico origen. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad. (1919, pp. 23).

De manera conclusiva Freud señala que las vivencias o experiencias siniestras se dan cuando los complejos infantiles reprimidos se reaniman por una impresión exterior. O cuando ciertas convicciones primitivas, ya superadas por el razonamiento lógico se alteran porque aparece una nueva posibilidad para aquellas creencias. Es decir que, cuando determinado autor guía a sus lectores por un camino familiar, apegado las convicciones y de repente da un giro hacia lo desconocido, genera un efecto siniestro.

3.4. Contexto histórico, político y literario en Argentina

La historia política de Argentina está enmarcada dentro de guerras civiles y dictaduras. A la lucha por la independencia, a partir de 1810, le sucedieron una serie de conflictos armados. La figura del caudillo como instrumento de terror, la desaparición de personas, la aniquilación de poblaciones, son algunos de los elementos que se guardan, tanto en la memoria histórica como en la identidad colectiva del país. A pesar de su pasado despótico, este país también ha sido cuna de ilustres pensadores como Juan Bautista Alberdi (1853), Esteban Echeverría (1851), José Mármol (1871), Juan María Gutiérrez (1878), por citar a algunos. Estos jóvenes, conocidos como la generación del 37 se vieron contagiados por el apogeo intelectual europeo. Fueron impulsores del romanticismo (que impregnó sobre todo las artes) y del socialismo que terminó en la publicación del *Dogma Socialista* (Echeverría, 1838). Este texto presentó los principios de la Asociación de Mayo, conformado, entre otros, por los pensadores antes mencionados. Este grupo defendía los ideales de 1810 y se mostraba firme con la manera en que debía organizarse la naciente república.

¿Qué había sucedido hasta entonces? El período entre 1810 y 1820 estuvo marcado por las guerras independentistas. Hubo inestabilidad política, se convocaron varias Juntas de gobierno que no lograron consolidarse. Tras el retorno de Fernando VII al poder, los rioplatenses se vieron en el limbo entre defender la libertad ganada y organizar su nuevo sistema de gobierno. En estas luchas se destaca la figura de José de San Martín, su liderazgo trajo la firma de la independencia en 1819. Desde esa fecha, la naciente Argentina comenzó a dividirse entre dos corrientes: los federales que apostaban por un régimen de gobierno en provincias autónomas y los unitarios que abogaban por un sistema centralista basado en la capital Buenos Aires. Desde 1820 comenzó una guerra civil entre ambos bandos, que duró casi diez años.

En 1829, Juan Manuel de Rosas, propietario de tierras en la zona rural, asumió la gobernación de Buenos Aires. Su poder fue tal, que se consolidó el primer régimen autoritario de Argentina. Se mantuvo en el mando hasta 1852. En esos años de Rosismo, se instauró una política de terror. Los opositores fueron perseguidos: ejecutados u obligados el exilio. Varios de los pensadores de la Asociación de Mayo salieron del país por esta causa, pero no decayeron en su lucha. Pues, a pesar de que Rosas mantuvo una censura absoluta, los idearios de los unitarios se publicaron en otros países e influyeron en la posterior caída del dictador.

En 1852 el militar Justo José de Urquiza derrota a Juan Manuel de Rosas y pone fin a su gobierno totalitario. En 1853 se establece la primera constitución y en 1854 se elige a Urquiza como primer presidente constitucional de la Confederación Argentina. La provincia de Buenos Aires decidió separarse de esta confederación. Lo cual evidentemente, mantuvo la inestabilidad en la región y las luchas entre Confederación y Buenos Aires. En 1861 Bartolomé Mitre consigue la unidad del país bajo el mando porteño.

La vida republicana de Argentina tuvo altos y bajos, tanto en lo político, como en lo económico. Ya en el siglo XX los gobiernos conversadores que habían mantenido el poder descuidaron a las clases populares, creció el descontento y propició la escalada del peronismo. En 1943 un grupo de militares de izquierda dio un golpe de estado liderado por Juan Domingo Perón. Entre el 43 y 46 se reorganizó la economía bajo políticas laborales que beneficiaran a la clase trabajadora. Juan Domingo Perón, en 1946 asumió democráticamente la presidencia. Se mantuvo en el poder hasta el año 55. Durante su mandato nuevamente se instauró un régimen restrictivo: mano dura contra la oposición, censura al libre pensamiento y la prensa. Pero, asimismo, fortaleció a los sindicatos y reivindicó al sector obrero.

Como explica Alejandro García Álvarez “La irrupción del peronismo en 1945 trajo sobre sí el rechazo. El peronismo fue recibido por sus adversarios como una ruptura del tradicional orden social inaugurado en 1880” (1993, pp. 84). De esta manera, los grupos conservadores se mantuvieron en alerta durante el peronismo y sorprendieron con un golpe militar en 1955. La Revolución Libertadora, como se conoció al grupo liderado por Eduardo Lonardi, instauró un gobierno conservador con una ideología nacionalista católica. Evidentemente hubo resistencia, y el clima político se encandeció, pues los libertarios intentaron acabar con todas las células peronistas. El aparato sindicalista no cedió con facilidad. Se inició una nueva era de disputa entre izquierda (militantes peronistas) y la derecha conservadora. El gobierno de Lonardi fue depuesto por otro golpe, el de Pedro Eugenio Aramburu. Se conoce de manera extraoficial que para instaurarse en el poder hubo ejecuciones clandestinas a mandos militares. Los años posteriores se alternaron entre partidos conservadores. Entre 1966 y 1973 se persiguió duramente a los peronistas, que seguían alentando al regreso de un gobierno afín al depuesto y que pedía reparaciones por el golpe del año 55. Por su parte, las políticas neoliberales no tuvieron buena acogida, una crisis económica propició el retorno del peronismo entre 1973 y 1976. En 1974 falleció Juan Domingo Perón y asumió la presidencia

su esposa y vicepresidenta, María Isabel Martínez de Perón. La derecha asoció al peronismo con el comunismo y consiguió alinearse con el discurso de Estados Unidos. En 1976 se dio un nuevo golpe militar, con el apoyo de organismos multinacionales, similar a lo que ocurrió en Chile con Augusto Pinochet. 'Isabelita' como se conocía a la mandataria, fue encarcelada durante cinco años. Su figura pasó a la historia de manera controvertida, juzgada hasta por los propios peronistas. A la exesposa de Perón le sucedió el general Jorge Rafael Videla y se dio paso a una de las dictaduras más represivas del subcontinente americano.

De acuerdo con cables desclasificados en Washington y publicados por el Archivo Nacional de Seguridad de Estados Unidos, que luego fueron difundidos en varios medios de comunicación a nivel mundial, durante los años de dictadura se asesinaron alrededor de 30 mil personas. En ese período rigió un estado patriarcal, vigilante de todos los aspectos de la sociedad. Las reuniones personales, familiares o entre amigos tenían escuchas. La dictadura militar no pasaba nada por alto. Esas huellas degeneraron en una paranoia colectiva.

Desde 1983, Argentina ha atravesado limbos políticos y económicos, en la lucha por mantener a flote la democracia, un bien casipreciado en una sociedad que ha vivido los extremos del terrorismo de estado.

Evidentemente, en ese país, hay una delgada línea entre política y literatura. Una que, durante los siglos XIX y XX fue tenue, casi invisible. Los temas de la narrativa, ensayo y poesía fijaron la mirada sobre la agenda del poder. La literatura ha sido una especie de entidad vigilante, alerta, asentada sobre los cimientos de la violencia y del miedo.

3.4.1. La literatura y el terror en Argentina

Después de revisar brevemente la historia política de Argentina, se deja en evidencia que desde su independencia, hasta el retorno a la democracia en 1983, el país ha atravesado períodos desestabilizadores, impregnados principalmente por la discordia entre ideologías o modelos políticos. Pero, más allá de eso, marcados por la represión, el autoritarismo, la impunidad, el salvajismo y el silencio.

Si se aterriza este contexto político a la literatura rioplatense, sin duda, el terror ha sido uno de sus principales ingredientes. Las dictaduras de Juan Manuel de Rosas en el siglo XIX y la de Videla en el XX perpetraron importantes obras argentinas. De igual forma incidió en su momento el peronismo. Todas estas dictaduras determinaron el curso de la literatura del

horror y lo fantástico en un país en el cual la sociedad se somete a lo que dictaminan los golpes de estado y los regímenes que imponen.

Por la década de los treinta del siglo XVIII Esteban Echeverría publica de manera anónima su poema *Elvira o la novia del Plata* (1832) que, si bien está considerado el primer poema romántico de la Argentina, tiene desde su capítulo IX cierto tinte lúgubre. El color de las primeras estrofas se va diluyendo entre paisajes sombríos, la espesura de la noche y el terror que producen la evocación de demonios y sierpes. El poema, hace alusión a criaturas propias de lo gótico, como vampiros, gnomos e incluso del propio Lucifer. Ese idilio de amor imposible, propio del romanticismo, se personifica como un infortunio propiciado por fuerzas malignas. Echeverría continuó con este tipo de literatura, tanto en *La Cautiva* (1837) como más adelante en *El matadero* (1871). Todas estas obras tienen en común la pampa o el llano como escenario de apariciones, de sombras y de terror. Ese es el espacio que adquiere facultades siniestras y que conectan de manera inconsciente, como lo explica Freud, con el consciente.

Otro texto fundacional de la literatura argentina es *Facundo: Civilización o barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento. Esta obra transita a caballo entre el ensayo histórico y la narrativa. Pues en ciertos apartados es netamente un texto reflexivo y de análisis sobre la independencia del país y su camino para conformarse como nación en el continente americano. Muestra claramente los ideales encontrados de quienes pretendían consolidar un sistema centralizado o unitario y quienes apoyaban la conformación de una patria asentada en los principios federalistas. En su momento Sarmiento se identificaba con los unitarios y satanizaba a los federales. Esa pugna se convirtió en una guerra civil entre ciudadanos de distintos bandos y a su vez una de las dictaduras más largas: la de Juan Manuel de Rosas, general que estuvo 23 años en el poder.

Sin embargo, la obra ensayística de Sarmiento no se concentra en Rosas, sino que va más atrás y se concentra en otro caudillo, en Facundo Quiroga. En el capítulo V escribe una especie de biografía del personaje para contextualizar su naturaleza salvaje. Aquí también se encuentran elementos alusivos al terror y lo fantástico. Utiliza la figura de un tigre para explicar cuál fue la primera exposición de Quiroga al miedo y cómo se antepuso a él. Incluso da a entender que ese tigre, que amenazaba en los llanos, y que disfrutaba de la carne humana, se convirtió luego en el propio Quiroga. Al caudillo en su momento lo conocieron como el tigre de los Llanos (Sarmiento, 1874). La pampa se convirtió en una suerte de espacio mítico, en donde lo

fantástico era posible, un lugar en donde, el terror al que sometió el régimen rosista a sus detractores confluyó con supersticiones, tradiciones e incluso apariciones.

Como menciona Pablo Ansolabehere (2014) en su estudio *Reescrituras del terror*, autores fundacionales de la literatura argentina, como el propio Sarmiento, bebieron de la teoría de despotismo de Montesquieu (1689) para enmarcar el terror de Juan Manuel de Rosas en sus textos. Es decir que, los primeros años de la literatura de Argentina, estuvieron inspirados o guiados por la figura del dictador y la barbarie que ocurría en el campo, específicamente en la pampa o en el llano. Territorio que se entiende como siniestro.

Previamente, al inicio del marco teórico, se mencionó la relación entre terror y trauma y la conceptualización del terror dentro del terrorismo. Como se ha evidenciado, la literatura argentina se enraíza en los años de las guerras civiles y el régimen de Juan Manuel de Rosas. Se ha pasado revista brevemente a las primeras obras de Esteban Echeverría y asimismo a la de Domingo Faustino Sarmiento. Sin embargo, no se puede dejar de mencionar a José Mármol (1817) poeta, narrador y romántico, al igual que Echeverría. *Amalia*, publicada por entregas entre (1851-1855) si bien evoca ese sentimiento romántico de la época y muy característico de su literatura, transita por ese mismo escenario oscuro, sombrío y terrorífico que aquejaba al país en sus primeros años.

Mármol ubica su ficción en el año 1840, conocido por los opositores a Rosas como el año del "Terror", así, con mayúscula, porque las ejecuciones llevadas adelante por la "mazorca" luego de la frustrada invasión del General Lavalle a Buenos Aires remiten directamente a La Terreur, ese período histórico de la Revolución Francesa caracterizado por el frecuente uso de la guillotina y otros medios de ejecución contra supuestos enemigos del proceso revolucionario (con la fundamental diferencia de que, en el caso de Rosas, no hay por detrás de su despliegue del terror ningún ideal que lo justifique). (Ansolabehere, 2014, pp. 2)

Mármol también fue influido por la novela gótica y sus elementos narrativos. En *Amalia* se hacen referencias a *Los elixires del diablo* (1816) de Erns Theodor Amadeus Hoffmann. E.T.A Hoffmann, escritor y artista perteneció a la corriente del romanticismo alemán. Su novela, mencionada en la obra de Mármol, es de carácter gótico. Ese estilo Hoffmann es el que utiliza el propio Mármol en *Amalia*. Algo similar a lo que se mencionó previamente con el poema de Echeverría, evidenciando que la literatura romántica de Argentina se tiñó de elementos góticos desde su nacimiento. Si bien *Amalia* es una historia de amor, su análisis se adhiere a la denuncia de las barbaridades cometidas durante el período Rosista.

Echeverría escribió también *El matadero* (1871), considerado como el primer cuento argentino. Fue escrito entre 1838 y 1840, pero publicado 20 años después de la muerte del autor. El relato está impregnado de violencia. Recrea la época en la cual el país estaba gobernado por los federalistas. Toma como punto de partida la cuaresma, para evocar a la fe católica que era afín al régimen. Es temporada de no comer carne, pero también de fuertes inundaciones que condicionan la cosecha de otros alimentos. Los federalistas culpan a los unitarios, haciéndolos responsables de la escasez y de la hambruna. En tono salvador, el gobierno manda unos novillos para sacrificarse en el matadero de el Alto. Los ciudadanos presencian el brutal sacrificio. A la vez que encuentran un unitario caminando por los límites de la ciudad y al que cazan y también matan como al novillo. Echeverría utiliza imágenes muy fuertes y sugestivas para relacionar la matanza de novillos con la de la persecución, tortura y asesinatos que se produjeron durante los 23 años que los federalistas estuvieron en el poder. Se puede concluir que la literatura del siglo XIX estuvo determinada por el terror de estado.

Estos ejemplos (a los que se les podrían sumar varios otros de este período fundacional de la literatura argentina) colocan al terror o, mejor dicho, a este cruce específico entre dos formas de entender y escribir el terror, en el centro de la escena, como una marca de origen que va a reiterarse, más allá de lógicos matices y variaciones, a lo largo de su historia. (Ansolabehere, 2014, pp.3).

Ansolabehere señala que esa tradición literaria que viene de lo gótico y del terror renace o resurge durante los años de la dictadura de Jorge Rafael Videla. Así como en los años 30 y 40 del siglo XIX, los elementos góticos sirvieron para aterrizar la literatura argentina en un escenario siniestro.

3.4.2. Lo fantástico en la literatura argentina

La literatura fantástica es abundante en Argentina. Como se mencionó en el apartado anterior, el terror (de estado) ha contribuido ineludiblemente para que la producción literaria transite a caballo por caminos que exploran lo anormal y que trasgreden las normas; tal y como lo teorizó Todorov. Los transgresores en Argentina tienen la talla de Eduardo Wilde (1844) Macedonio Fernández (1874) de Leopoldo Lugones (1874), de Horacio Quiroga (1878) quien nació en Uruguay, pero vivió y falleció en Buenos Aires, el propio Jorge Luis Borges (1899). Como bien menciona Ana María Barrenechea (1972), escritora y crítica literaria, su país cuenta con una literatura fantástica rica, que parte de un signo realista, pero que utiliza lo anormal para expresar esos hechos corrientes. Por ejemplo, Wilde en *Alma callejera*, un relato corto

que fluctúa entre el terror y lo fantástico para narrar sobre el periplo de un alma en pena que finalmente mantiene una aventura con el cadáver putrefacto de una joven. Esa penuria es un reflejo de la manera en la que se vivía durante el rosismo, como una muerte en vida. Al mismo tiempo, el cementerio es una semblanza de la ciudad en donde vivía el autor. Lo fantástico y terrorífico consiguen poner en contexto la soledad, la muerte e incluso la violencia de una época que marcaría los temas de la literatura del siglo XIX. Desde el psicoanálisis, la evocación de esa narrativa detonaría los traumas de inconsciente.

Barrenechea señala también que las teorías desarrolladas por Todorov son muy rígidas para aplicarse estrictamente a la literatura contemporánea. El filósofo europeo apostaba porque en este género fuera indispensable el convencimiento sobre lo ambiguo, lo raro o extraño, si ese precepto se cumple, la literatura es fantástica; además de que en la mayoría de los casos se inclina hacia el género del terror por la reacción que consigue esta ambigüedad en el lector. Sin embargo, Barrenechea señala que fue el propio Jorge Luis Borges quien demostró que lo fantástico puede aplicarse a cualquier subgénero de la narrativa e incluso en la poesía. Si bien los antecesores de Borges: Wilde, Quiroga, Fernández sí relacionaron lo fantástico con temas del horror y se concentraron en esas sombras o vacíos provocados por el terror de estado; Borges bebió de ellos, pero se diferenció al intercalar la fantasía desde nuevas perspectivas. La literatura borgiana se alimentó menos de las atrocidades cometidas durante la época rosista y se concentró más en las posibilidades del yo. El doble linaje de Borges influyó para que sus relatos fantásticos tuviesen cierta dosis de existencialismo o dualismo, más que de denuncia sobre un pasado aterrador. Borges apostó por la posibilidad de desarrollar prolijamente a la ficción fantástica antes que a la realidad circundante. Creó nuevos universos, incluso con personajes históricos para abrir nuevos espacios de la mente humana. Como conferencista, el autor argentino, habló extensamente sobre este subgénero literario y se mostró partidario de que sus ficciones fueran un instrumento universal. De esta manera, su obra se alejó de esos temas tan particulares y específicos de la problemática argentina para abrir el espectro hacia el mundo. Podría decirse que Borges fue un transgresor de fronteras.

En Jorge Luis Borges vamos a asistir a la vamos a asistir la admirable creación de un universo a fantasmado en donde pueden convivir el patetismo y la lucidez, la precisión y el misterio, el hecho de vivir en las nieblas de un sueño y saber que se está soñando, de ser una sombra y tener conciencia de serlo, de hallarse perdido en el universo, anhelar la solución de un enigma y conocer que nunca se alcanzará su clave, ni la clave del propio destino. Y, sobre todo, un orbe en donde se han borrado los

límites de la realidad y de la ficción literaria, dónde no se sabe qué es lo imaginario y que es lo verdadero, donde pueden alternar los personajes novelescos y los históricos, los autores reales y los apócrifos, donde la vida copia los procedimientos literarios y a su vez lo específicamente literario cobra valor vital, cuando no mágico. (Barrenechea, 1957, pp. 55).

En la aproximación Borgiana a lo fantástico hay un denominador común sobre lo que provoca o genera angustia: el tiempo. Por lo cual, el transcurrir temporal se convirtió en una de sus manías, pues entendió que jugando con tiempo y espacio podía transmitir ese sentir angustioso en el lector. Su estilo, estética y preocupaciones literarias dejaron asentadas las bases para Julio Cortázar (1914), otro escritor argentino prolífico que sacó provecho del relato fantástico y que se aproximó de magistralmente a los del horror. Varios de sus cuentos han sido catalogados desde góticos; o como explica el griego Spyridan Mavridis (2017) como neogóticos o neofantásticos. Destaca *La otra orilla* (1994), libro de cuentos que, fueron los primeros escritos por Cortázar entre 1937 y 1945, pero que fueron publicados de manera póstuma. Estos textos se distinguen por su “cualidad termométrica”, un atributo denominado por la escritora Edith Wharton (1978) para referirse a aquellos que producen un escalofrío en el lector. Cortázar es uno de los autores argentinos contemporáneos que introdujo esa sensación de asombro por lo insólito en la literatura fantástica y de terror en su país y en su región. Él se desmarca de lo propiamente gótico como los monstruos, demonios, vampiros, para concentrarse en otro tipo de malignidades internas y externas que habitan en la sociedad. Se convierten en fantásticas porque no se pueden sostener, como explica Mavridis en respuestas racionalistas para explorar lo inquietante de lo que no dicho. Y de esos silencios u omisiones se llega a la posibilidad de transformar la literatura en empresas aterradora.

La casa tomada (1946) es uno de los cuentos neofantásticos de Cortázar más reconocidos y estudiados. Aquí no hay monstruos o seres sobrenaturales como los que especifica Carroll (1974) que deben existir para crear una narrativa de terror. Acá, el autor juega con la distorsión del espacio, una casa amplia, demasiado amplia para dos personas que viven solas. Una casa que personifica una fuerza externa que va tomando posesión de lo que cree suyo. Cortázar además utiliza elementos como el silencio absoluto que hasta pueden oírse los sueños o los pensamientos; y luego el ruido aturdidor. Esa dualidad es la que provoca los escalofríos antes mencionados. La casa finalmente queda tomada y la pareja que allí vive sale expulsada de su espacio cómodo, amplio y seguro. ¿Tomada por quién? Nunca se dice. Es así como las fronteras entre realidad y ficción se pueden tornar más amplias o estrechas, según

la interpretación del lector. La angustia se genera cuando algo invade la cotidianeidad. Un tema que puede traspalarse a cualquier acontecer de la vida rutinaria que se ve alterada por un agente extraño. La lectura de esta obra puede tener un sinnúmero de interpretaciones.

Cortázar fue el autor que en Argentina revolucionó la manera de leer los textos, haciendo más partícipe a quien estaba detrás de las páginas. Los misterios quedan abiertos, se cuelan en la mente y extienden un mundo de posibilidades. En el relato de *La casa tomada* es posible mirar el texto desde la resignación, o desde el acoso, incluso desde la apropiación de lo ajeno o la invasión de lo privado. Las lecturas son variadas, con posibilidades de mirarlo como un cuento fantástico aterrador o hasta un cuento fantástico meramente simbólico. La obra de Cortázar se puede entender desde la aproximación que hizo Rose Mary Jackson (1981) de la cual se habló en el marco teórico sobre el terror. Ella no considera que para construir narrativas de terror o fantásticas deba exclusivamente crear un mundo o un personaje sobrenatural, es más creativo y espeluznante escoger elementos de la realidad, pero de los que no se habla o no se explica. Esa nueva perspectiva de lo desconocido es la que provoca el efecto de duda o de temor en el lector.

Como se ha explicado, en este camino de lo neofantástico, transitado por Cortázar, queda abierta también la posibilidad de que la psicosis sea colectiva o individual. Y es que es precisamente el motivo por el cual el subgénero de terror y fantástico sigue tan vigente en Argentina. Porque quizás lo que para un individuo representa un significado, para el colectivo es absolutamente distinto. Como explica Mavridis, “De modo que se puede afirmar que el relato neofantástico se basa en una realidad distinta o variante de la misma en la que el suceso insólito emerge”. (2017, pp.335)

El propio Cortázar también reflexionó sobre las causas por las cuales se produjeron hasta su tiempo una vastedad de relatos encausados en lo fantástico:

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un anywhere cut of the world literario, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de *Los caballos de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *La invención de Morel*, de *La Casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada* (...). (Cortázar. 1975, pp. 145-146).

Sin embargo, resulta curioso que Cortázar se refiriera a los fenómenos migratorios y a la vastedad geográfica del territorio del Río de la Plata, y no hiciera alusión a la historia violenta bajo la cual se conformó la Argentina como república. Las guerras civiles, la represión del régimen rosista, la disputa entre peronistas y conservadores... Sin duda, en su momento Cortázar también fue crítico de la dictadura de Videla desde el exilio. La represión (más mental que física) fue uno de sus temas constantes. Esa búsqueda del ser y la duplicidad del ser. Cortázar ya hurgó entre los fantasmas internos y dejó el camino para que otros escritores, especialmente los del siglo XXI idearan su propio imaginario literario basado en el terror, lo fantástico y lo extraño.

Hasta este punto del presente estudio solo se han mencionado a los autores masculinos suscritos a los géneros del terror y lo fantástico en Argentina. Pues hasta entrado el siglo XX son los que más repercusión tuvieron dentro y fuera de las fronteras de su país. Así se evidencia que las tendencias literarias las marcaban los hombres y que las mujeres estaban relegadas al ámbito de lectoras o de autoras de poco renombre, aunque sus obras fueran de alto nivel literaria. Sin embargo, en el siglo XX, Argentina sí tuvo una escritora reconocida en el género de lo fantástico. Silvina Ocampo (1904) fue una mujer de clase acomodada y tradicional, la última de seis hermanos, con una imaginación inagotable. Su infancia estuvo marcada por la muerte de su hermana, también por el abandono de sus padres. Un abandono típico en los estratos socioeconómicos altos, esferas en las cuales la crianza de los hijos pasaba a manos de una nana. Los pormenores de la vida de esta autora los recuperó Mariana Enríquez en su obra *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014) que retrata a una de las autoras más valiosas de la Argentina del siglo XX. Ocampo fue destacada en las artes, primero se inició en la pintura. Estudió en el extranjero. Fue amiga de Borges. Se codeó con la clase intelectual de su país. Su obra, según relata Enríquez en su novela, está marcada por sus años de infancia. De alguna manera estuvo obsesionada con niños crueles, niños depresivos, niños suicidas. Relatos que además procedían de voces marginales a su entorno. Los mitos, las tradiciones que se pasaban de boca en boca entre la servidumbre. Esa fantasía de las leyendas o cuentos rurales que se mezclaban con vivencias insólitas relacionadas con la crueldad de la cotidianeidad urbana.

4. Desarrollo y análisis

En las páginas previas a este análisis se ha contextualizado, tanto el origen de la literatura de terror, que tiene sus raíces en lo gótico; como la fundación de la literatura argentina, una que se nutrió de guerras civiles y del terrorismo de estado. Por lo tanto, el género del terror y de lo fantástico no es novedad en este país sudamericano. La producción literaria del siglo XIX está manchada de sangre, sombras y poder despiadado. Se podría aseverar que parten del precepto de civilización y barbarie propuesto por Sarmiento. Aunque con unas fronteras disolubles sobre qué es lo civilizado y cuándo se justifica la barbaridad.

Hasta finales del siglo XX no se estudiaba o enmarcaba a la literatura argentina como una representante del género del terror. Los estudios hasta entonces se habían concentrado en lo fantástico de carácter borgiano o cortaziano. Los alcances o variaciones del terror aún no estaban visibilizados en el campo académico. Los años del Boom Latinoamericano resaltaron la figura de Borges como uno de los precursores del realismo mágico, de la experimentación y de lo fantástico intelectual, pero no del terror. Lo mismo con Julio Cortázar, que hasta la fecha se mantiene como uno de los escritores más estudiados, y no solo en la literatura hispanoamericana. Pero, recientemente se ha comenzado a estudiar o inscribir a Cortázar como precursor de la literatura de terror argentina. Como también se han rescatado esas obras fundacionales de Echeverría, Mármol, Sarmiento, etc., para vincularla con el origen del terror en Argentina. Sus aproximaciones ya son exclusivas de la literatura de emancipación, romántica o política; sino que también como parte de las raíces de una tradición literaria que se vincula directamente con lo gótico, gore y fantástico.

El crecimiento exponencial de esta literatura en Argentina tiene muchas aristas de estudio que se aproximan a entender por qué se ha dado esta explosión. La primera y más general es que la mayoría de estas, relativamente, jóvenes escritoras pertenecen a la generación que nació o vivió sus años de infancia durante la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. El terror fue intrínseco a su existencia. Vivieron en una época de silencio. Incluso de soledad. Los adultos argentinos, en especial padres y madres de familia pasaron sus días y noches al son del régimen, de su represión y las consecuencias de dicha represión. Los más pequeños fueron espectadores del dolor ajeno. Crecieron en familias fragmentadas por ideales políticos o incluso destruidas por la desaparición de sus integrantes. Crecieron en puzzles incompletos.

Ahora, en su adultez, han comenzado a armar las piezas restantes para entregar a sus lectores su propia visión de los fantasmas de la sociedad del pasado, de las sombras del acontecer actual y de los temores recurrentes hacia el futuro. El psicoanálisis y lo siniestro de Freud resultan fundamentales para entender cómo se detonan los temores guardados en el inconsciente a través de la nueva literatura argentina.

Otro aspecto de suma relevancia en esta explosión del terror en la literatura argentina es el liderazgo que han ejercido las mujeres. Este 'boom' se desmarca de la tradición patriarcal, pues llevan la batuta autoras como Mariana Enríquez, quien en 2019 recibió el Premio Herralde de Novela, un galardón de la editorial independiente española que premia a obras inéditas de Hispanoamérica. Enríquez se convirtió en la primera autora argentina en recibirlo. Este honor, fue otorgado por su novela *Nuestra parte de noche* (2019) que también le mereció el Premio de la Crítica en ese mismo año. Mariana Enríquez se ha convertido en una autoridad en literatura de terror en Argentina. Bajo su mando, se decidió que en el Premio Nacional del Concurso de Letras 2020, solo se inscribieran textos de los géneros de ciencia ficción, fantástico y terror. Según Enríquez, este tipo de literatura llevaba tiempo relegada y merecía una mayor exposición.

A este podio de autoras terroríficas se suben también Agustina Bazterrica (1974) y Samantha Schweblin (1978). Bazterrica ganó el premio Clarín de novela por su obra *Cadáver exquisito* (2017) y el *Ladies of Horror* en 2021 por el mismo texto. La novela ha sido traducida a 23 idiomas, causando revuelo en el público millennial a través de las redes sociales. Actualmente Bazterrica es una autora publicada por Random House. Esta casa editorial recuperó su primera colección de cuentos *Antes del encuentro feroz* (2016), incluyó otros inéditos y publicó bajo la insignia de Alfaguara el libro *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* (2020).

Por su parte, Schweblin en noviembre de 2022 obtuvo el National Book Award, un prestigioso premio de la literatura en inglés. La traducción de su obra, *Siete Casas Vacías* (2015) le hizo merecedora de este galardón internacional. Un premio que solo había sido obtenido por otro argentino, Julio Cortázar, en 1967, por la traducción de *Rayuela*. La recopilación de cuentos que lleva el título *Siete casas vacías* (2014) fue publicada por primera vez por la editorial española Páginas de Espuma, esto tras haberle otorgado el IV Premio de Narrativa Internacional Ribera del Duero. Este recopilatorio lleva 27 ediciones, además de sus traducciones. Previamente, Schweblin había ganado el premio Casa de las Américas por su

libro de cuentos *Pájaros en la boca* (2008). Años después publicó su primera novela *Distancia de rescate* (2014) que fue premiada con el Shirley Jackson y fue elegida por el Tournament of Books como el mejor libro del año publicado en Estados Unidos. La obra fue adaptada a una serie de Netflix en 2021.

El auge del que disfruta la literatura argentina de terror no se mide únicamente por la notoriedad de estas tres autoras antes mencionadas. La proliferación de relatos y novelas de terror tiene otras plumas, como la de Vicky García con su antología de cuentos *Las bestias* (2019). En estos 12 cuentos se recupera el gótico pampeano, similar al de los relatos del siglo XIX, en el cual el campo se presentaba como un espacio siniestro. Este compilatorio lo logró tejiendo leyendas de pueblo y entrelaza pasado y presente.

Un poco más atrás, en 2013, Selva Almada (1973) publicó *Ladrilleros*, novela sobre un amor imposible, muy al estilo de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Pues dos familias dedicadas a la fabricación de ladrillos se enemistan y luego sus descendientes se enamoran. La obra, no es de terror, sino más de sobre lo extraño social. Los enamorados son dos hombres y al estar situada en una zona rural de Argentina, la extrañeza del amor homosexual es aún más fuerte. Con esta obra Almada fue aclamada por la crítica. Posteriormente escribió sobre casos de femicidio en *Chicas muertas* (2014), una obra de no ficción, que relata a manera de crónica unos casos ocurridos en Argentina. Tanto Almada como García han expuesto a la zona rural de su país como escenario de lo fantástico, de lo extraño, de la violencia que no se denuncia.

Otra novedad es *La belleza ajena* (2020) de Laura Bertolé, que va en un encause distópico similar el que utilizó Agustina Bazterrica con su novela *Cadáver Exquisito*. En este caso se trata de varios relatos cortos que van desde la ciencia ficción hasta lo extraño para mostrar realidades dominadas por la tecnología, problemas cotidianos llevados a lo fantástico y aterrador. Nuevamente se acerca a temas como la relación entre represión y reprimidos, las frustraciones del propias del ser humano, la invasión del mercado en los espacios privados, la ansiedad que produce el neoliberalismo, entre otros.

Antes de proceder con el análisis de los textos de Enríquez, Bazterrica y Schweblin queda pendiente explicar por qué el terror y lo fantástico se ha popularizado en el mercado argentino y también en el latinoamericano.

Desde la década de los noventa, con el fin de la Guerra Fría el capitalismo se consolidó como modelo económico imperante. Este modelo está regido por el mercado. Si en los sesenta, cuando el capitalismo aún batallaba por imponerse, se dio un fenómeno de súper ventas como el Boom Latinoamericano; no es de esperarse otra cosa en pleno siglo XXI, cuando la tecnología y las formas de consumo determinadas por esta, rigen en todos la mayoría de países del mundo. La facilidad de visibilizarse en la esfera virtual, y la ampliación de canales de difusión propició el escenario perfecto para este género.

Si bien la mayoría de las autoras argentinas comenzaron publicando en editoriales pequeñas, independientes, progresistas y locales; su éxito no tardó en ser visibilizado por las casas editoriales más grandes. Fue así como Random House, con Alfaguara se interesó en publicar *Cadáver Exquisito* de Bazterrica y reeditar *Antes del encuentro feroz* para convertirlo en *Diecinueve garras y un pájaro oscuro*. Esta misma casa editorial ha recuperado la obra de Luciana Lamberti en un solo libro. Por su parte, Anagrama recuperó, en 2022, la primera novela de Mariana Enríquez *Bajar es lo peor* (1995), permitiendo que su opera prima llegara a mercados internacionales y con un tiraje mucho más interesante que el que tuvo en un inicio.

En Argentina se ha dado un nuevo valor al terror. Las generaciones de la posdictadura derriban tabúes y rompen el silencio de tantos años de dolor. Además de que traducen los horrores actuales de lo cotidiano a la ficción, también reviven los fantasmas del pasado. Incluso han aparecido editoriales independientes dedicadas exclusivamente a la publicación de textos de literatura fantástica, de terror, erótica y otras como el *new weird* o lo extraño social.

El interés comercial de la industria literaria en las tramas de terror sin duda está ligado con la vasta producción audiovisual sobre estos temas. Plataformas como Netflix y Prime Video permiten que actualmente el público global tenga mayor acceso a las adaptaciones cinematográficas de los clásicos del terror gótico como *Drácula* o *El exorcista*. Lo mismo ha sucedido con novelas más contemporáneas como las de Stephen King: *Carrie*, *El resplandor* y su secuela *Doctor Sueño*, por mencionar algunas. Como tampoco se puede dejar de lado el éxito que tuvo la serie original británica *Black Mirror*, con componentes distópicos, de ciencia ficción y costumbristas, algo similar a lo que en su momento representó *The Twilight Zone*, serie televisiva de 1959. Lo cierto es que, *Black Mirror* apareció con una distribución local en 2011 y desde que Netflix adquirió sus derechos de distribución en 2016 se convirtió en un

fenómeno global. El programa planteó el debate sobre las posibilidades de la tecnología y su disrupción en la vida cotidiana y personal. Lo que parecía absolutamente insólito, menos de 10 años después es real: mayor individualidad, alto índice de enfermedades mentales, incremento de la tasa de suicidio mundial, entre otras.

Por su parte, Netflix, Amazon Prime, Star Plus, etc., han manifestado su interés en la adaptación de thrillers, novelas negras, de terror y fantásticas. El género tiene un sinnúmero de flamantes adeptos que, incluso en Argentina se adaptó la novela *El mal menor* (1996) de Carlos Eduardo Antonio Feiling a la película *El prófugo* (2021) dirigida por Natalia Meta. Esa adaptación consiguió una reedición del libro original. El prólogo de la primera edición de *El mal menor* fue escrito por el crítico literario argentino Ricardo Piglia (1941) quien comenzó el texto así “El relato de terror es quizá la forma más devaluada y más activa de la cultura actual. La dificultad de fijar con claridad sus límites es una prueba de que no ha sido aún legitimada por la crítica académica” (1941, pp. 4). Actualmente Piglia no podría creer la revalorización y estudios que se han propagado sobre este género. En lo que mantiene razón es que los límites del género todavía no están definidos. Pero quizás, esa ausencia de limitación y de fronteras al género es la que en la era digital le ha dado tanta libertad. Incluso, es posible que por ese motivo es que mujeres jóvenes argentinas se hayan atrevido a explorar y explotar un género que estaba relativamente olvidado, menos valorado o quizás que no estaba identificado como tal. En el contexto literario de este estudio se evidencia cómo las obras escritas por Echeverría o Mármol en el siglo XIX ya bordeaban el terror. Ahora se correlacionará esa obra fundacional con lo que han publicado las autoras del siglo XXI.

En una entrevista para el portal de noticias Infobae, Agustina Bazterrica menciona que la ventaja de la literatura de terror en Argentina “se movió por zonas marginales y esa es su mayor fortaleza, porque permitió mayor libertad, ahondar en el riesgo de la experimentación, y eso implica salirse del corsé, hibridar” (Infobae, 2021). Bazterrica asegura que se escribe desde lo que se conoce. Pero, en el terror o en lo fantástico, en lugar de optar por el realismo se va por el simbolismo. Tal y como explica Carroll en sus teorías sobre el terror. “Drácula representa al noble que les chupa la sangre a los humildes. Los zombies son la masa de desclasados, los marginales que representan una amenaza. El fantasma habla de nuestro miedo inmemorial a la muerte...” (Infobae, 2021).

Lo cierto es que esta nueva era para las autoras argentinas responde a la inclusión de voces antes silenciadas. Las historias se contaban desde la mirada de hombres poderosos (en los campos académicos, intelectuales, políticos o económicos), por lo general blancos, heterosexuales. Ahora, hay una incorporación de las mujeres a la literatura de terror y fantástica que le han dado una refrescante perspectiva a la condición humana. Ningún hombre podría hablar sobre el lado oscuro de la maternidad con tanta consistencia como lo puede hacer una mujer.

Además, la incorporación de las autoras al género del terror y lo fantástico ha dado cabida a su diversificación e incluso hibridación, tal como menciona Bazterrica. Pues no hay moldes rígidos, ni temas repetitivos. Cada autora tiene su propio estilo, sus propias preocupaciones que alcanzan altos niveles de identificación con sus lectores. Ellas han conseguido detonar los temores más profundos del inconsciente y regresar una alta dosis de consciencia sobre las verdaderas preocupaciones que aquejan a la sociedad actual.

4.1. Mariana Enríquez y lo fantasmagórico social en *La Hostería*

Mariana Enríquez ha sido considerada como la escritora argentina de terror más relevante en la actualidad. Nació en Buenos Aires en 1973, durante el tercer peronismo y un año antes de que se impusiera el régimen militar de Jorge Rafael Videla. Creció en medio de supersticiones de su abuela, que era oriunda de la provincia de Corrientes. En una entrevista televisiva, en el programa Caja Negra (2021), recuperada en el canal de YouTube, declaró que: “para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca”. De ahí su obsesión con las aparecidas y los desaparecidos. Recuerda que en sus años de adolescencia leyó mucho de H.P Lovecraft y de Stephen King. Su primer camino no fue el de la literatura, sino que emprendió el del periodismo. Se especializó en música rock. Cuando comenzó a escribir, su inclinación fue siempre hacia lo sobrenatural o lo insólito. En 2016 publicó *Las cosas que perdimos en el fuego* con la editorial Anagrama. Esta antología de 12 cuentos fue la que le dio visibilidad trasatlántica, por ser la primera que se publicó en España. Hasta 2021 iba por su vigesimoprimera edición.

El escritor y crítico, Carlos Pardo (2016) desmarca a *Las cosas que perdimos en el fuego* del terror como género literario, sino que habla del terror como “extrañeza cotidiana y desvío de la norma, como motor de su obra” (Columna, Diario El País). Mariana Enríquez ha espeluznado

con personajes como la niña que se saca las uñas y las pestañas o la manera en que readaptó la historia del asesino Petiso Orejudo, un sociópata que aterró a la sociedad argentina a principios del siglo XX. Al mismo tiempo que ha recobrado la memoria nacional recordando episodios de la dictadura, dictámenes de distintos gobiernos o relatando cotidianidades espeluznantes de personas de a pie que por muchos años han sido invisibilizadas por género, raza, condición social u orientación sexual.

Lo cierto es que, Mariana Enríquez tiene una inclinación por entramar sus obras en situaciones paranormales, fantasmagóricas, sobrenaturales. Con su construcción narrativa parecería alejar al lector de la realidad de su ficción; sin embargo, el uso del lenguaje y la descripción de los hechos es tan coloquial que resulta parte de la cotidianidad de cualquier persona.

La hostería es el segundo relato de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Una madre y sus dos hijas Florencia y Lali se trasladan en coche desde La Rioja (capital de la provincia que lleva el mismo nombre) hasta la zona de veraneo de Sanagasta, en la misma provincia. La madre no está contenta de ir a su casa de descanso, Lali tampoco, pero Florencia sí que lo está. Allá se encuentra con su amiga Rocío. Para situar el relato en un contexto siniestro, la autora describe a Sanagasta como un pueblo casi fantasmal. La descripción del espacio, el aspecto inquietante del paisaje sitúa la estructura argumental en la posibilidad de que algo insólito ocurra. Enríquez construye tramas de estructuras complejas para avivar el suspense.

En *La hostería* se da a entender que la temporada de verano ha terminado o aún no ha comenzado. Se describe que el clima está fresco, no llega el calor. No hay turistas invadiendo las calles, plazas y otros lugares de la zona. Es decir, es una época fuera de temporada alta. La hostería, que parecer ser en donde la mayoría de los turistas se hospedan, está vacía. Se prepara el terreno de lo fantasmagórico. Sin embargo, Florencia y su familia no se hospedan en la Hostería. Ellas tienen casa propia en Sanagasta, pero se hace alusión a la importancia de ese lugar como eje de la dinámica social y turística del pueblo. Rocío, la amiga de Florencia, le cuenta que a su padre (que trabajaba como guía de turismo en la Hostería) lo despidió la dueña, Elena. Rocío está conmocionada por la noticia y quiere que su amiga le ayude a jugarle una broma a Elena, como venganza por haber dejado a su padre en el desempleo. Esperan a la noche y se escapan de sus respectivos hogares para adentrarse en la Hostería. Su plan es abrir agujeros en los colchones de varias de las habitaciones y meter chorizos crudos, para luego coser nuevamente los agujeros. El objetivo es que en unos días o semanas las

habitaciones huelan a carne podrida. Aquí otro elemento alusivo a lo grotesco y asqueroso, propios de las tramas de terror.

En un momento del relato se revela que el motivo del despido de Mario (el padre de Rocío) se produjo porque Elena se enteró de que les decía a los turistas que la Hostería había sido una escuela de policía antes de convertirse en hotel. Nunca se dice explícitamente lo que ocurría en las escuelas de policía durante la dictadura. Ese recurso es una alusión al silencio sobre el pasado. Elena es ese personaje que revela la relación entre terror y trauma, que es el que teme al poder. En el caso de Argentina, los ciudadanos que vivieron los años de dictadura desarrollaron un trauma hacia el poder instaurado y sus abusos. Por eso, es mejor no hablar de ciertas cosas. Es mejor dejarlas en el olvido o pretender que nunca sucedieron. Rocío y Florencia, por los años transcurridos (se dice que hace 30 años La hostería fue una escuela de policía) pertenecen a la generación posdictadura, una que heredó el dolor, pero que no lo presencié. Son las hijas de la democracia, pero con padres que fueron hijos de la dictadura.

Por lo tanto, Rocío y Florencia no temen ingresar en un lugar que fue antes una escuela de policía. De hecho, ese lugar durante el día y en época de veraneo se pinta como el centro de las actividades de un estrato socioeconómico privilegiado. Sin embargo, mientras están dispuestas a cometer su “travesura” algo insólito ocurre. Las chicas, en medio de la oscuridad, presencian cómo unos vehículos, tipo camionetas se acercan. Miran los faros de luz encendidos y comienzan a escuchar golpes en las ventanas. ¡No entienden qué sucede!

Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres; y los hombres que corrían ahora golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión o camioneta o auto la habitación donde ellas estaban, por entre las rendijas de la persiana podían ver los faros, el coche estaba subido a jardín y los pies seguían corriendo y las manos golpeando y algo metálico también golpeaba y se escuchaban gritos de hombre, muchos gritos de hombre; alguno decía: «Vamos, vamos », se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos. (2016, pp. 44-45)

Si se analiza el relato dentro de la estructura de un cuento de terror: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento. Cabría únicamente hacerlo desde presentación y confirmación. Pero, aun así, sería ambiguo. Por lo tanto, como mencionada

anteriormente, es una trama de estructura compleja. En este relato, las chicas nunca imaginan que se van a encontrar con un episodio paranormal. El lector puede intuir que algo extraño va a suceder, porque las chicas están transgrediendo las normas y previamente ya se ha mencionado la función que cumplía el edificio de la Hostería en el pasado. El fragmento presentado corresponde al único descubrimiento de terror en el relato. El ritmo narrativo se incrementa en ese momento. Sin embargo, el desenlace es ambiguo, porque no hay una confirmación de lo sucedido cuando las chicas son descubiertas. El relato abandona abruptamente el terror. Las dos adultas optan por la negación de los hechos insólitos. El personaje de Elena lo hace a la defensiva, alegando que las chicas están confabuladas con Mario y quieren alejar a los turistas de su negocio. Por su parte, la madre de Florencia la castiga, a pesar de que se percibe preocupación en sus silencios.

Noel Carroll sostiene en sus teorías del terror, que para que el lector se vea completamente inmerso en el terror de la ficción, es necesario que el narrador o los personajes se lo transmitan a lector. Mariana Enríquez hace que Florencia se haga pis encima, que llore con desesperación, mientras el narrador describe el ruido que rompe rotundamente con el silencio de la noche. El de los pasos, las luces y los golpes en la ventana. Es como una posesión demoníaca. Un episodio del que solo han sido testigos Rocío y Florencia. Sin embargo, el sentimiento que se despierta en el lector no es necesariamente el que produce un fenómeno paranormal. Es una especie de inquietud por el pasado, por la memoria histórica de los hechos violentos que pueden haber ocurrido en ese lugar que antes fue una escuela de policía. Claro que, si no se tiene contexto sobre la dictadura militar argentina, bien puede solo despertar la angustia de que alguien o algo va a por ellas.

Este relato no solo intenta conectar el presente con el pasado o la memoria histórica de un país. También ubica a una sociedad que sigue manteniendo prejuicios y se aferra a sus tradiciones e ideologías religiosas. Una ciudad con pocos habitantes, encerrados en sus casas rezando el rosario a media vela, es otro escenario inquietante.

Ya era casi de noche. Todas las calles del centro de Sanagasta estaban asfaltadas e iluminadas. A través de las ventanas de algunas casas se podía ver a la gente reunida, muchas mujeres rezando el rosario. A Florencia le daba un poco de miedo esas reuniones, sobre todo cuando había velas encendidas y el resplandor titilante iluminaba las caras y los ojos cerrados. Parecía un funeral. En su familia nadie rezaba. En eso eran muy raros. (2016, pp. 41).

En ese fragmento se deja ver cómo estaba constituida la sociedad de Sanagasta, a qué dedicaban el tiempo libre. La familia de Florencia, que venía de La Rioja era distinta, no rezaba. Por lo tanto, la chica ubica a sus padres como extraños o ajenos a las tradiciones. De alguna manera esa distinción explica por qué la mamá de Lali y Florencia siente rechazo a pasar tiempo en Sanagasta sin su marido.

La autora construye personajes socialmente extraños. Al inicio de *La Hostería* se deja saber que Lali es considerada como una chica fácil. Sus compañeras de colegio la tachan de puta. También se revela que, aunque Florencia y Lali no son unidas como hermanas, a Florencia le molesta que hablen así de su hermana. ¿Es por qué no le gustan los calificativos? ¿O es porque ella también tiene una etiqueta? Lali es la puta de la familia y Florencia es lesbiana (no declarada). La orientación sexual de Florencia se devela porque en un momento el narrador relata los pensamientos del personaje. Se llega a explicar que Florencia siente cosquilleos cuando Rocío pone su mano sobre el pecho de Florencia. Por eso, el final del relato es inesperado. No llega a ser concluyente sobre la experiencia terrorífica que vivieron las chicas aquella noche. Mientras el lector se sacude las emociones producidas por el hecho paranormal, la autora elige cerrar su relato con la perturbación de lo extraño social. Lali le pide a Florencia que le cuente lo que sucedió. Florencia no quiere. Lali sabe que se ha meado encima. Insiste. Como no obtiene respuesta le increpa:

Si no, le cuento a mamá que sos tortita. Todo el mundo se da cuenta menos ella. Te agarraron a los chupones con tu amiga, ¿no?

Lali se rió, señaló a Florencia con un dedo y cerró la puerta.

Con ese final se siembra la duda. ¿Qué es más difícil enfrentar, los fantasmas del pasado o los del presente? Como explica Adriana Goicochea “particularmente reconocemos en ella una “matriz gótica” cuya importancia política y cultural se halla en la configuración de un imaginario social en el que prevalece lo ominoso”. (2018, pp.2). Es importante señalar que el propio Julio Cortázar se dedicó a estudiar lo ominoso; además de que fue traductor de la obra de Edgar Allan Poe. Nuevamente se establecen vínculos intrínsecos entre Cortázar y la nueva narrativa de terror argentina.

Dentro de ese espacio ominoso, Mariana Enríquez consigue que un universo amplio de lectores se identifique con su obra. Porque, si bien sus relatos conectan con el pasado argentino, los temas son inherentes a la cotidianidad. Por ejemplo, el desapego o falta de

afecto entre familiares, o la realidad de una chica que es lesbiana en una sociedad conservadora. O la de una madre indiferente, de mal carácter, como enjaulada en la burbuja de su estrato socioeconómico. Ese es precisamente el valor de esta nueva narrativa de terror. La facilidad de inmiscuirse en los temas del yo, y al mismo tiempo en los temas del tú, que relacionan a los personajes y al lector con la sociedad circundante. Esa es una de las mayores fortalezas de Enríquez. En un relato de 13 páginas aborda ambas dimensiones con soltura, provocando vacilación en el lector, al tiempo que genera escalofríos y una profunda perturbación sobre los horrores del pasado y la herencia trasladada inconscientemente a las generaciones que nacieron después de la dictadura militar. Es un terror sembrado.

Enríquez, por su fecha de nacimiento, se inscribe en la segunda generación de la dictadura. O como se mencionó anteriormente, como hija de la dictadura. Enríquez podría representar al modelo de la madre de Florencia o a Elena, la propietaria de la Hostería.

Por su parte, la autora no se concentra únicamente en la generación que sufrió o se quebró en la época del terrorismo de estado, trasciende explicar también cómo se desarrollan socialmente las hijas de la democracia. Es esa relación la que tiene mayor valor. La madre y Elena, versus Lali, Florencia y Rocío. Estas chicas jóvenes reflejan distintos moldes de la hibridez en un proceso de posmodernidad. Se evidencia el progresismo, la libertad de género y los principios de defensa de los derechos humanos; pero aún encajados en una sociedad que lleva como herencia la represión. Cada personaje joven de este cuento tiene características distintas, casi opuestas. Rocío representa a la ruralidad, la rebeldía de quienes crecieron en lo marginal; Florencia es la chica correcta, hija de padres importantes en el círculo social, pero con un secreto sobre su identidad de género; Lali es la de la rebeldía de la ciudad, del sistema, la que busca atención en el otro para sanar sus propias carencias. Lali es la que más capacidad de maldad tiene contenida. La manera en que increpa a su hermana muestra que los monstruos no existen, pero la monstruosidad del ser humano sí.

4.2. Canibalismo y supervivencia en *Cadáver Exquisito* de Agustina Bazterrica

Agustina Bazterrica (1974) dio un salto a la vitrina global cuando ganó el Premio Clarín de Novela en 2017 por *Cadáver Exquisito*. La publicación de su novela bajo el paraguas de Alfaguara le permitió que su obra se difundiera con prestigio en Hispanoamérica. Previamente, había publicado la novela *Matar a la niña* (2013) y el recopilatorio de cuentos *Antes del encuentro feroz* (2016) con editoriales locales e independientes como Textos Intrusos y Alción Editora. Bazterrica estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires. Su relación con la literatura comenzó como lectora. La autora argentina se ha autodenominado como una devoradora de libros, incluso adicta a comprar más libros de los que podrá algún día alcanzar a leer. Esos comentarios los hace con frecuencia en su perfil de Instagram, una red en la que interactúa constantemente. Inclineda hacia el terror de Stephen King, Edgar Allan Poe, Shirley Jackson, H.P Lovecraft, su visión de la realidad es crítica y terrorífica.

Cadáver Exquisito se ha traducido a más de 20 idiomas, entre esos el chino mandarín. En inglés la novela fue titulada *Tender Is The Flesh*. En 2020 estuvo nominada por mejor novela de terror para los premios Goodchoice Awards, una plataforma que conecta a lectores internacionales y que es muy popular en Estados Unidos. Alcanzó la nominación gracias a su rápida difusión entre lectores de habla inglesa. La traducción a este idioma fue realizada por la canadiense Sarah Moses, bajo el sello editorial Scribner. En ese mismo año (2020) obtuvo el premio *Ladies of Horror Fiction*. Este galardón fue creado para dar voz a todas las mujeres que escriben sobre este género (críticas literarias) o que han publicado textos catalogados bajo la denominación de horror fiction. Es una organización inclusiva que toma en cuenta a mujeres no binarias, transgénero y cisgénero.

Cadáver Exquisito tiene 256 páginas que están estructuradas en dos partes. La primera parte se compone de 23 capítulos y la segunda de 19. Los capítulos son cortos, se leen rápidamente; tanto por la brevedad de sus oraciones, como por la agilidad de la trama. La brevedad de sus oraciones, a veces solo de una a tres palabras, es un componente relevante en la estructura del texto. Contribuye a la generación de inquietud.

La novela propone una realidad distópica. Un virus letal se propaga entre animales, que deben ser sacrificados para la supervivencia de la especie humana. Evidentemente, la carne

contaminada de los ganados vacuno, ovino, porcino... no puede ser consumida por las personas. La humanidad tiene que encontrar otra forma de alimentación, una que no dependa de la proteína animal y que pueda sostenerse a lo largo de tiempo. Así, de manera irreversible el canibalismo se consolida como la única alternativa de supervivencia y preservación de la humanidad. Hay pocos detalles sobre cómo fue el momento en el cual inició el virus, incluso se duda de que haya sido real. Esa analogía es una de las primeras claves para entender el sentido de la novela: el sistema que controla a la población mundial. La capacidad de inventar una mentira, repetirla y difundirla masivamente.

Según relata el texto, los gobiernos se han puesto de acuerdo para entrar en una etapa de Transición, una que legalice la cría, reproducción, matanza y procesamiento de carne humana. Durante la Transición la civilización acepta, se adapta. Así se establece un nuevo orden mundial que normaliza el consumo de carne humana.

La narración del texto ocurre en tercera persona y sigue de cerca a Marcos, un hombre marcado por el duelo. El de su hijo fallecido y el de su esposa Cecilia que no ha terminado de recuperarse de su pérdida y que lo ha abandonado para alojarse con su casa indefinidamente. Cecilia, además de la pérdida de su hijo, ha sufrido por la imposibilidad de quedarse embarazada. A través saltos de tiempo, que se sitúan en los recuerdos o pensamientos del protagonista, se dejan saber que la pareja pasó por procesos de fertilización, hormonas, abortos.

Por su parte, Marcos ha entrado a formar parte del sistema de consumo imperante. Se desempeña como aturdidor. Su función es literalmente ser quien aturde a la res antes de matarla. Marcos atraviesa una crisis existencial. Necesita el empleo. Necesita el dinero para mantener a su padre que tiene Alzheimer y que vive en un asilo. Necesita mantenerse ocupado de la soledad y el duelo que lo aquejan. Pero, cada día se desprecia más a sí mismo por lo que hace y a su vez desprecia al nuevo orden al que la humanidad se ha sometido. Se cuestiona constantemente sobre el nivel de deshumanización y cosificación del otro. Desde que su hijo falleció ha dejado de consumir carne. Marcos se proyecta como el transgresor.

Desde la primera página se inscribe el terror instalado en esta realidad distópica. La palabra Matadero Municipal es una constante a lo largo de las 256 páginas de la novela. Cualquier frase sacada de contexto o simplemente la utilización de palabras 'prohibidas' podrían significar el arresto o la muerte en el Matadero Municipal. Esa repetición de la que habla

Carroll en sus teorías del terror. En este caso se repiten las normas y sus consecuencias a lo largo de todo el texto para recordar a los personajes, pero sobre todo, sembrar en el lector esa sensación de constante temor por lo que pueda llegar a hacer Marcos (u otro personaje) para merecer la cárcel o la muerte en el Matadero Municipal.

El Matadero Municipal puede entenderse tanto como un símbolo del lugar en donde se han sacrificado toros y vacas por siglos en Argentina. Un lugar de violencia. Como también es una alusión al escenario en el cual Esteban Echeverría ubicó su texto fundacional *El Matadero*. En *Cadáver Exquisito* la violencia, la sangre y las muertes explícitas salpican todos los capítulos, lo mismo que hizo Echeverría en su momento. Se puede entender que existe una correlación con el siglo XIX. En cientos de años poco o nada ha cambiado en Argentina y en el mundo. Un régimen opresor somete al otro. La marginalidad se mantiene. Los más vulnerables siguen excluidos.

Una de las lecturas más importantes de esta novela es la del simbolismo, tal y como explica Todorov en sus teorías de lo fantástico. Para que una obra de terror sea considerada por el canon literario debe ir más allá de generar vacilación y miedo en el lector. Debe transgredir las normas sociales con un propósito específico. En este caso, el horror que se desprende de la práctica del canibalismo y de su normalización, va más hacia lo que significa o representa el canibalismo en la novela. Es una denuncia que va en tono con lo que piensan las nuevas generaciones. Existe un rechazo colectivo al consumo de carne animal, por lo tanto, es una novela que se identifica con personas veganas o vegetarianas.

Sin duda, el canibalismo es lo ominoso en la novela. Pero Bazterrica lo inserta en una matriz que desemboca en un nuevo orden mundial, en una nueva estructura de sometimiento. En una entrevista en *La Tertulia*, un programa que se transmite en su canal de YouTube “Para la creación de las matrices se requieren de muchísimas variables, entre ellas el miedo, el lenguaje que es cómplice y el poder de los medios de difusión”. (Bazterrica, 2022)

En este sentido, la autora utiliza una fórmula similar a la implementada por el alemán Joseph Goebbels (1897). Goebbels fue ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich, mano derecha de Adolf Hitler (1889) y el responsable de adoctrinar y censurar a la sociedad. Precisamente ese tipo de sistema es que el que recrea Bazterrica para instaurar un estado de terror. Nuevamente, se evidencia la relación entre terror y trauma como un elemento generador de miedo.

Goebbels decía que su propósito no era convencer o convertir a la población al nazismo. Lo que se buscaba era reducir el vocabulario, modificarlo de manera que solo se expresen las ideas afines o alineadas al nuevo sistema impuesto. Aquí un ejemplo de cómo se evidencian las restricciones del lenguaje en un estado del terror.

Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersión. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son sólo palabras. Son la sangre, el olor denso, la automatización, el no pensar. Irrumpen en la noche cuando, está desprevenido. Se despierta con una capa de sudor que le cubre el cuerpo porque sabe que le espera otro día de faenar humanos.

Nadie los llama así, piensa, mientras prende un cigarrillo. Él no los llama así cuando tiene que explicarle a un empleado nuevo cómo es el ciclo de la carne. Podrían arrestarlo por hacerlo, podrían incluso mandarlo al Matadero Municipal y procesarlo. Asesinarlo sería la palabra exacta, aunque no está permitida. (2017, pp.15).

La simbología en la novela está determinada por el vocabulario. Canibalismo suena como capitalismo, también como comunismo o terrorismo. Si bien, la propia Bazterrica ha manifestado su desacuerdo contra el neoliberalismo y la manera en que el capitalismo ha sometido a la sociedad contemporánea, porque podría ser un símbolo de la manera en que nos devoramos unos a otros. En cualquier extremo ocurre lo mismo. En los regímenes más duros, como el comunismo ruso, el nazismo alemán, el fascismo italiano, etc., quien transgrede las normas es eliminado. En la distopía de Bazterrica se evidencian esos extremos. Con el consumo de carne humana normalizado, quien no se rige a las reglas del nuevo mercado, quien utiliza el vocabulario inapropiado, quien cría cabezas domésticas, quien las someta a trabajos como esclavos, quien compre o trafique en el mercado negro, será condenado al Matadero Municipal.

Si en la distopía de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) los bomberos en lugar de apagar incendios, se dedican a encenderlos porque queman libros; acá la censura se da a través de la palabra. Además de reducir el vocabulario, de eliminar palabras, de modificar términos como canibalismo, carne humana, de referirse a ciertos humanos como mercancía, etc.; también hay una limitación de la expresividad. No se dice asesinar cuando se matan a las cabezas o reses humanas, se dice "faenar". Se asesina a los que rompen las normas, a quienes transgreden el orden establecido. Para evitar cualquier tipo de rebeldía de estas crías humanas, además de convertirlas en ganado, les quitan las cuerdas vocales. La censura y el silencio son los mecanismos de terror que recorren las páginas de la novela. Más allá de las

descripciones explícitas del proceso de producción, industrialización y consumo de la carne humana como algo absolutamente normal.

En la censura y el sometimiento se maneja una relación directa con la marginación. En *Cadáver Exquisito* son nuevamente las mujeres las más vulnerables. Se las necesita para la reproducción de carne humana. Se las deshumaniza para ser meros instrumentos de reproducción y preservación de la especie alimenticia. También las hembras PGP son las más deseadas, alusión a la trata de mujeres y la esclavitud sexual. Asimismo, se relata que, en un momento, tras la expansión del virus, hubo una suerte de purga. “En algunos países comenzaron a desaparecer en masa. Inmigrantes, marginales, pobres. Fueron perseguidos y, eventualmente, sacrificados”. (2017, pp. 18)

En cuanto a estructura narrativa, Bazterrica reacomoda los moldes descritos por Carroll. Quien alega que en el terror existen dos caminos: la trama del transgresor o la del descubrimiento. En principio, *Cadáver Exquisito* encajaría en la de transgresor, pues una vez que Marco, el protagonista, recibe como obsequio una hembra PGP (el mejor tipo de carne posible) rompe todas las normas establecidas. Pues, en lugar de comérsela, la mantiene con vida en su casa. Pasan los días y no sabe qué hacer con ella. No ha comido carne desde que murió su hijo. Devolverla al Gringo que se la obsequió sería un insulto. Podría significarle su muerte en el Matadero Municipal. Hasta que sucede lo insólito, lo prohibido. Marcos viola a la hembra PGP. Deposita en ella su dolor, su asco, su impotencia.

Cuando Carroll se refiere a las tramas transgresoras, se refería por ejemplo a la de Frankenstein. Un científico que va más allá de lo humanamente posible. En este caso, en la nueva normalidad en la que vive Marcos, criar una hembra PGP y acostarse con ella está absolutamente fuera de lo permitido. Es una transgresión en la ficción.

Sin embargo, Carroll dice que las tramas del descubrimiento castigan el deseo de saberlo todo, mientras que las otras atacan las formas de pensar rígidas, comunes y miopes. En esta novela se castiga todo. Marcos quiere saberlo todo, quiere indagar en lo prohibido y a su vez se rebela contra la rigidez de la realidad a la que ha sido sometido. Se mezclan estructuras de la trama del descubrimiento con la del transgresor. En el siguiente párrafo se evidencian las posibilidades de transgresión que baraja el personaje.

Cierra la puerta del galpón. Va a la casa. Se desnuda y se mete en la ducha. Podría venderla y sacarse el problema de encima. Podría criarla, inseminarla, empezar con un lote pequeño de cabezas,

independizarse del frigorífico. Podría escapar, dejar todo, abandonar al padre, a su mujer, al niño muerto, a la cuna que espera ser destrozada. (2017, pp. 56)

Finalmente, Marcos no se decide por ninguna de esas alternativas. Transgrede de otra manera. Después de acostarse con la hembra PGP, a la que termina llamando Jazmín la deja embarazada. Él, que lo ha perdido todo, vuelve a sentir esperanza. De ninguna forma va a deshacerse de la posibilidad de ser padre nuevamente. Comienza a cuidar de Jazmín, le devuelve a esa hembra PGP un poco de la humanidad que le fue arrebatada. Su rol es el del patriarca. Se empodera porque la vida de otro depende de él. Encuentra propósito en el supuesto cuidado paternal-conyugal, cuando en realidad es otra forma de abuso.

En esta ficción distópica lo que quiere hacer Marcos es una locura, prácticamente un suicidio. Desde que se entera de que podrá ser padre nuevamente, su estado de ánimo cambia, deja de ser un zombi para convertirse en alguien con un propósito, pero con la constante paranoia de volverlo a perder todo.

Cuando el bebé está por nacer, Marcos le llama desesperado a Cecilia. No podrá hacerlo solo. Cecilia acude a su llamado sin saber por qué está ahí. Hasta que entiende. Una vez que el bebé nace y Cecilia lo toma en sus brazos se refiere a él como “nuestro”. Jazmín vuelve a convertirse en una hembra PGP. Sus sentimientos, su humanidad se despojan.

Jazmín está en la cama y estira los brazos. Los dos la ignoran, pero ella abre la boca y mueve las manos. Intenta levantarse y, cuando lo hace, choca con la cadera la mesa de luz y tira la lámpara.

Los dos la miran en silencio.

Él se ubica detrás de Jazmín. Ella lo mira con desesperación. Primero la abraza y le besa la marca de fuego. Intenta calmarla...

Cuando se calma un poco, se para y le agarra la cabeza sosteniéndola del pelo. Jazmín sólo mueve las manos intentando abrazar a su hijo. Quiere hablar, gritar, pero no hay sonidos. Él levanta la maza que trajo de la cocina y le pega en la frente justo en el centro de la marca de fuego. Jazmín cae aturdid, desmayada.

Cecilia se sobresalta con el golpe y lo mira sin entender. Le grita: “¿Por qué!? Podría habernos dado más hijos”. Mientras arrastra el cuerpo de la hembra al galpón para faenarlo, él le contesta con una voz radiante, tan blanca que lastima: “Tenía la mirada humana del animal domesticado”. (2017, pp. 248-249)

El final de la novela es abierto. No es conclusivo y la ambigüedad permite que el lector se quede perturbado aún después de terminarla. Tal y como se percibe en este fragmento que resume las últimas dos páginas.

Aquella teoría de que el terror se termina en el momento en que se llega al final de la ficción, no sucede. Bazterrica traslada la ficción a la realidad, a la cotidianeidad, a la justificación de la violencia y la denigración del ser humano en el mundo real. En esta novela no hay una batalla entre el bien y el mal. Es la representación de todo lo que está mal en la sociedad. Por eso sacude más. Porque al terminar el libro no se piensa en la posibilidad del canibalismo, pero sí en la barbarie del sistema bajo el cual nos regimos.

Cadáver Exquisito, al igual que *La hostería* comprueban que la hibridez es regidora en la nueva literatura de terror argentina. Si bien, la novela de Bazterrica ha sido catalogada por distopía, es también una obra de terror gótico, por la combinación de suspense y violencia. Marcos, por un lado, quebrantando las normas y por otro lado las descripciones de su trabajo como aturridor y la manera en que faenan a otros seres humanos. Hay mucho del gore estadounidense, propio de Stephen King, en cuanto a la normalización de la violencia. “Cada tanto aparecen personas que se hacen pasar por candidatos sólo para ser testigos de la matanza. Personas que disfrutan con el proceso, que lo ven como una curiosidad, como una anécdota de color que suman a sus vidas”. (2017, pp. 81).

En esta realidad ficticia y distópica se utiliza la ironía, se establecen paradojas. A través de ellas se muestran las contradicciones de la sociedad actual. Una que es indiferente ante la discriminación, el racismo, que faltan al respeto al otro; pero que se aterra por lo que sus hijos puedan aprender de sus amigos o de las redes sociales. Hay un episodio en particular en el cual se muestra a los hijos de Marisa, susurrando en la misa y riendo.

-Estamos adivinando qué gusto tendría el tío Marquitos.

La hermana agarra el cuchillo con el que está comiendo y lo clava en la mesa. El sonido es furioso, veloz. La hermana dice: “Basta”. Lo dice despacio, midiendo la palabra, controlándola. Los mellizos la miran sorprendidos. Él nunca vio esa reacción semejante en su hermana. La mira en silencio. Masticando un poco más de arroz frío, sintiendo tristeza por toda la escena.

-Me tienen harta con ese juego. Las personas no se comen. ¿O son salvajes ustedes?

Estebancito la mira y se ríe. Todo lo le parece muy cómico. Dice:

-El juego se llama “Cádaver Exquisito”, ¿quierés jugar?

La hermana vuelve. Lo mira con vergüenza y con cierta resignación.

-Disculpame. Es un juego que está de moda y ellos no entienden que está prohibido jugarlo. El problema son las redes y los grupitos virtuales; de ahí surgen estas cosas. (2017, pp. 119-120).

Así Bazterrica evidencia paradojas de la sociedad contemporánea. Su novela sacude tanto porque es un espejo de nosotros mismos. Al igual que Marisa, que se perturba porque sus hijos juegan a descifrar el sabor de las personas que los rodean, pero que se rige bajo el nuevo orden mundial que ha normalizado el consumo de carne humana. Así como en su momento, en la búsqueda de la independencia, la sociedad colonial criolla no luchó desde un inicio por la libertad de los negros y la abolición de la esclavitud.

Entre los varios mensajes que deja la obra de Agustina Bazterrica está la manera en que el bien personal prevalece por encima del bien común en la sociedad. Demuestra a través del terror de un mundo distópico la manera en que los humanos nos devoramos unos a otros de manera figurativa en favor de nuestra supervivencia.

Bazterrica escribió y publicó su obra antes de la pandemia y con carácter premonitorio demostró que las crisis sacuden, reordenan el caos y quienes quedan al mando son los mismos poderosos de siempre.

4.3 La transversalidad de lo fantástico en Samantha Schweblin

Hace 20 años la joven escritora argentina publicaba su primer libro *El núcleo del disturbio* (2002). Desde entonces, forjó una carrera literaria encausada en trastocar la realidad. Al hacerlo ha conmocionado por su capacidad de transitar por lo cotidiano en un universo fantástico, que en ocasiones resulta más reconfortante que lo que ocurre en el mundo real. Su capacidad innovadora en este género literario captó la atención de la crítica desde sus inicios. Quizás, en un principio se pudo ver condicionada por ser mujer, argentina y muy joven. Sin embargo, desde 2002 hasta la fecha, mucha agua ha corrido bajo el puente. Los tiempos van cambiando y nuevos espacios se abren para las mujeres que exploran estos géneros oscuros, como se ha demostrado también con Enríquez y Bazterrica.

Su trayectoria le ha merecido un sinnúmero de premios. Solo en 2022 ganó el Premio José Donoso y también el National Book Award por la traducción de su colección de relatos *Siete Casas Vacías* (2015). Con ese mismo recopilatorio ya había ganado, en el año de su

publicación, el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero. Previamente obtuvo el premio Casa de las Américas (2008), el premio Juan Rulfo (2012), y fue finalista del Booker Internacional (2017). Actualmente se la reconoce internacionalmente, tanto por su obra narrativa como de cuento y novela. Los galardones obtenidos no son coincidencia. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, con éxito en el mercado de la Europa Occidental y Oriental. Sus temas son universales y a la vez íntimos. Temas que son difíciles de hablar, pero que tienen una identificación global. Si bien, los cuentos de Mariana Enríquez al igual que los de Schweblin, retratan lo cotidiano; el espacio temporal y topográfico es relevante en la narrativa de Enríquez. En el caso de Schweblin, más allá de leerlos en clave argentina por los acentos y los dichos, los hechos ocurren en un tiempo y espacio indefinido. Podría ser cualquier campo, cualquier ciudad, cualquier hogar, cualquier ciudadano del mundo.

Su segundo recopilatorio de cuentos *Pájaros en la boca* (2009), es una obra que transita por senderos borgianos con una evidente influencia también de Cortázar, pues se acentúa en territorios fantásticos que confluyen sutilmente con la realidad circundante. A su vez, se pueden establecer vínculos con los relatos del cuentista ruso Chéjov (1860) y su tradición realista. Schweblin, en ese sentido se ha esforzado por encontrar nuevas formas de narrar el mundo que le rodea y los fenómenos que impactan a la sociedad contemporánea. La autora evidencia que dichas anomalías pueden ser duras, tortuosas o complejas, y que fácilmente se podrían confundir con lo fantástico. Una de sus características fundamentales de su obra es la transversalidad del terror y lo fantástico. Pues no se ubica meramente en un objeto, en una criatura o en un espacio. Lo fantástico se va inmiscuyendo a lo largo de las narraciones hasta que se aceptan como realidades ficticias, casi sin cuestionamientos o vacilaciones.

Pájaros en la boca comprende de 20 cuentos que habían sido previamente publicados en otras ediciones de sus libros o en revistas especializadas. Lo que más sorprende es su manera de narrar lo cotidiano. Sin un lenguaje adornado o adjetivado. Directo, real, conciso; como lo hace Bazterrica en *Cadáver Exquisito*. Si Bazterrica se concentra en un nuevo orden mundial distópico, que no es más que otra forma de denunciar al orden actual; Schweblin deconstruye espacios seguros, como el hogar, la familia como lo hace con el cuento *Papá Noel* o el del propio cuerpo vinculado a los cambios producidos durante el embarazo, como ocurre en el cuento *Conservas*. En este último se invierte el proceso de alumbramiento. La llegada de Teresita llena de felicidad a toda la familia, menos a la madre que fecunda al bebé. Ella solo

ve gordura, cambios en su rutina, el aplazamiento de sus logros profesionales. Le aqueja la pesadumbre de que el embarazo llegó muy pronto, de que no está bien planificado. La protagonista y su pareja visitan al médico que los ayuda a evitar la prematura llegada de la bebé. En lugar de que el embarazo avance, retrocede. Regresa al punto de origen. ¿Un cuento sobre el aborto? ¿Sobre la negación del embarazo? ¿Sobre el rechazo del cuerpo a un ente extraño? Hay varias interpretaciones. Lo que no cabe duda, es que es una expresión sobre la representación del embarazo, desde una perspectiva deconstructiva. Desde lo fantástico se muestra una apreciación íntima. Es una mirada interna del cuerpo de una mujer que cambia y que al hacerlo altera también su emocionalidad mental. Con una especie de aborto fantástico, la autora intenta regresar al orden establecido antes de la noticia del embarazo.

En el caso de *Irman*, el cuento que abre el recopilatorio, se establece también una introspección hacia las apariencias físicas y los complejos o limitaciones personales. Es como que si Schweblin pusiera un espejo para contrarrestar a la persona y su reflejo. Pero al hacerlo arma una trama insólita sobre dos amigos que llegan a una cafetería para beberse algo en un día extremadamente caluroso. El hombre que los atiende muy petiso. Les causa impresión y gracia su aspecto. Luego exasperación porque no trae su pedido. El petiso confiesa que no llega a la heladera (refrigerador) porque es su esposa quien saca las bebidas de allí. Luego resulta que la esposa está muerta, y que es una mujer grande y gorda. Oliver, el amigo del narrador se convierte en una especie de victimario del petiso. Pero, con un juego de palabras el petiso consigue clavar la daga en el orgullo de Oliver. Y es precisamente eso, un juego que da vuelta en círculos sobre los complejos de las personas. Schweblin tiene la capacidad de revertir la lógica tradicional del terror.

El cuento *Pájaros en la boca*, que da nombre al libro, describe la distorsión del espacio seguro. A pesar de esa distorsión, el relato se basa en la verosimilitud. Como en la mayoría de sus cuentos, inicia la narración con descripciones reales, situaciones comunes, cotidianas. Con una narración en primera persona, con el uso del narrador homodiegético protagonista. En este caso es un hombre que mira por la ventana y ve el auto de Silvia, su exesposa, estacionado frente a su casa. Duda en atenderla, pero lo hace. Por la conversación que mantienen se intuye el desgaste de esa relación. Con oraciones secas, cortantes, irónicas se sabe que hay poca comunicación entre ellos y que además tienen una hija en común. Silvia le exige que vaya a su casa con ella, que tiene algo que mostrarle.

El hombre describe la casa de su ex con normalidad. Todo en orden por fuera. Un recurso para que lo fantástico sea adherido con naturalidad. En el interior de la casa se encuentra Sara, la hija, vestida con un jumper que le queda chico. Y que el padre describe como si fuera colegiala de revista porno. Una frase que más allá de lo extraño que resulta que un padre se refiera así a su hija, denota la distancia entre ellos.

El padre describe a la nena como a alguien de buen aspecto, la ve más saludable que antes. Sin saber “antes” a cuánto tiempo atrás se refiere. En la sala hay una jaula vacía. Primer elemento extraño. ¿Qué hace una jaula en una sala?

Silvia Silva volvió con una caja de zapatos. La traía derecha, con ambas manos, como si se tratara de algo delicado. Fue hasta la jaula, la abrió, sacó de la caja un gorro muy pequeño, del tamaño de una pelota de golf, lo metió dentro de la jaula y la cerró. Tiró la caja al piso y la hizo a un lado de una patada, junto a otras nueve o diez cajas similares que se iban sumando bajo el escritorio. Entonces ahora se levantó, su cola de caballo brilló a un lado y otro de su nuca, y fue hasta la jaula dando un salto paso de por medio, como hacen las chicas que tienen cinco años menos que ella. De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizás porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca la nariz el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. (2015, pp. 14-15)

El padre se queda perturbado. La escena de su hija comiendo un pájaro vivo lo trastorna. A continuación, Silvia se despide de su hija y le dice a su exesposo que debe llevársela, que ella ya no puede más. Es una suerte de diálogo en el que el padre le reclama a Silvia que su hija come pájaros. No dice nuestra hija. Como si al verla comiendo ese acto aberrante dejara de ser suya. Pero, por su parte, Silvia es determinante. Se la deja a él unos días. No lo hace por Sara, lo hace por su propia salud mental.

El relato continúa como un monólogo interior del padre. Que busca justificar lo anormal. Incluso se dice: “pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal” (2017, pp. 17). Busca la manera de sentir que, dentro de la extrañeza del mundo, lo que hace su hija puede llegar a ser aceptado, o verse menos mal si se lo compara con cosas peores. Aquí un ejemplo de cómo lo fantástico se va inmiscuyendo en todo el relato. No es únicamente fantástico que Sara coma pájaros vivos y que ese alimento le produzca vitalidad y fuerza. Es también insólito que la madre adquiriera

pájaros para alimentar a la hija, que el padre la encierre en su habitación al momento de alimentarse, que prácticamente no hable con ella. La negación de los miembros de una familia a sus realidades circundantes es también un hecho fantástico. Sin embargo, ese hecho insólito o que parece fantástico, penetra más profundo en los lectores porque es absolutamente real y es parte de la cotidianidad de miles de familias en el mundo.

Entonces, Schweblin, en pocas páginas muestra el deterioro de las relaciones familiares por una separación conyugal. Se ubica en el contexto de padres divorciados, algo habitual en la realidad contemporánea. Y en esa fragmentación aprovecha para utilizar lo fantástico y mostrar el daño colateral de esa fragmentación: Sara, la hija que come pájaros vivos. Fuera de la ficción, si el relato fuese exclusivamente realista, la niña no comería pájaros, a lo mejor sería anoréxica o bulímica. Con el uso de símbolos constantes y de hipérbolos a lo largo del texto se construye lo fantástico que llama la atención sobre hogares fragmentados en la vida real.

Después de que el padre se lleva a Sara a su casa, el relato se acentúa en el territorio fantástico. Sara pasa los días en el salón, casi sin moverse. El padre sale a trabajar y no sabe cómo afrontar la situación. Busca respuestas en Internet. Recuerda a la mujer de circo que se llevaba ratones a la boca. Lo fantástico y lo anormal se conjugan para atormentar al padre. Piensa que debe llevar a su hija a un centro psiquiátrico. Se le presenta como la mejor alternativa para que un tercero lidie con el problema de su hija.

Transcurren cuatro días y Silvia llega de visita con cinco cajas de zapatos. Luce pálida, temblorosa. El padre piensa en lo que podrían decirse. Él: “Esto es culpa tuya, esto es lo que lograste”. Ella: “Esto pasa porque nunca le prestaste atención” (2017, pp.19). No se dicen nada.

Los días siguientes el padre se mantiene en negación. No habla del tema con Sara. Ella se encierra en su habitación cada vez que va a comer un pájaro. Miran la televisión sin hablarse. Él sale a trabajar. Ella se mantiene en casa. Hay elipsis en el texto, pero se entiende que Silvia sigue a cargo de la alimentación de su hija. Hasta que un día llama para decir que está enferma y que no podrá visitarlos. Pasan los días y Sara comienza a verse pálida, cansada, con mala cara. El padre no sabe qué hacer. Hay un momento que transgrede lo fantástico y Sara que come pájaros, que casi no habla, que se ha convertido en un ser extraño social, articula una frase que muestra su vulnerabilidad interior. Ella le pregunta al padre que si la ama.

Esta pregunta le da un empujón al padre para ir a una veterinaria y conseguir el pájaro más pequeño que tuvieran. Es su pequeño paso hacia la aceptación a la condición perturbadora que tiene Sara.

La imagen de Sara comiendo pájaros vivos es perturbadora. Pero con el transcurso del relato, lo fantástico se va diluyendo y permanece la inquietud de un padre que no sabe cómo tratar a su hija. Que no tienen ningún vínculo con ella. De una hija que está absolutamente sola, que es diferente a los demás y se siente rechazada por su propia familia.

Samantha Schweblin transita por los temas del yo y los conjuga con los del tú. Un padre que cree que no sabe cómo afrontar el problema mental o de comportamiento de su hija. Un padre que siente culpas por haberla abandonado. Un hombre que siente rencor por su exesposa. Y al mismo tiempo, evidencia lo extraño social. La pesadumbre de ser diferente, de ser señalado. Y al mismo tiempo, la soledad de una niña que es distinta y no se siente querida por su padre. Quizás tampoco por su madre, porque finalmente desistió de seguir lidiando con su extraña condición. También podría analizarse que la madre está deprimida, al borde del suicidio.

Como lo explica Marta Sanz “Schweblin se atreve a mirar el interior de los placares con una crueldad pasteurizadora que acaso surja de la vocación de visibilizar el daño”. (2015, Columna El País).

Su obra se puede analizar desde lo fantástico y también desde lo gótico. Con una posibilidad muy común de que el lector quiera soltar el libro. De que al igual que con *Cadáver Exquisito* se produzcan arcadas y repulsión. Allí las reacciones esperadas por Noel Carroll, de que el lector siente el miedo o la incertidumbre del personaje. En este paso el padre está aterrado, confundido, se siente culpable. Y, sin embargo, como bordea temas tan íntimos, tan familiares, tan perturbadoramente reales no se pueda dejar de leer, porque toca fibras personales. A diferencia del terror de antaño, aquí no hay enfrentamientos entre héroes y monstruos. En estructura se desarrollan presentación y descubrimiento y los finales resultan poco conclusivos en la ficción, pero las posibilidades permanecen abiertas para el lector. Es precisamente esta transversalidad de los componentes que van desde lo gótico, hasta lo fantástico que distingue la obra de Schweblin y complican a la crítica y análisis literario que buscan la manera de catalogar sus cuentos y novelas en un mismo cajón. Sin embargo, la innovación, tanto del uso de lenguaje, de las estructuras variadas, de las elipsis constantes, de la naturalidad con la que lo grotesco se vuelve natural, dificultan esta categorización.

5. Conclusiones

La investigación realizada para este trabajo revela la evolución de la literatura de terror desde sus inicios hasta el siglo XXI. Si bien, el terror tuvo su origen en lo gótico, tomando como referencia la creación de criaturas, monstruos, vampiros, aparecidas, etc., para utilizarlas como formas de representación del mal, lo que ahora se produce dentro de las distintas variaciones del género del terror ya no está exclusivamente vinculado con la construcción de dichas criaturas monstruosas.

También se ha revisado que las obras de terror y de lo fantástico fueron estudiadas y teorizadas durante el siglo XX. La mayoría de las teorías tomaron como base de estudio a los clásicos de estos géneros: H.P Lovecraft, Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Byron, Stoker, por mencionar a algunos autores del siglo XIX y principios del XX.

En el estudio del terror y lo fantástico liderado por Todorov, Lovecraft, Penzoldt y luego por el más contemporáneo Carroll, los teóricos coinciden en que el miedo. Este tipo de literatura se produce con la finalidad de que el lector sienta las mismas emociones que sus protagonistas o personajes. Coinciden en que la voz narrativa homodiegética es una de las oportunas para alcanzar dicho propósito. También que las estructuras narrativas van desde la presentación de los hechos, el descubrimiento, la confirmación y el enfrentamiento. Los desenlaces de la mayoría de las obras producidas hasta el siglo XX, suponen una victoria del bien frente al mal. Como un mensaje alentador. O quizás para concluir que el miedo, el terror, termina una vez que se concluye con la lectura de un libro de estos géneros.

También se ha aseverado que los autores solo escriben desde lo que conocen. Evidentemente ningún autor conoció a Drácula, Frankenstein o a una banda de zombis rondando por su patio trasero. Por lo tanto, lo conocido está relacionado con la simbología de los temores que han vivido, que les han contado o que han percibido en la sociedad circundante. Asimismo, como asevera Sigmund Freud desde el psicoanálisis, lo que se proyecta en este tipo de literatura nace del propio ser humano. De sus sueños o, mejor dicho, pesadillas se derivan sus temores más profundos en una suerte de imaginario fantástico, que luego se traducen al papel como

obras terroríficas. En los lectores surge el efecto de temor porque las obras se constituyen como detonantes de esos temores guardados.

Aseverando que se escribe desde lo que se conoce. La literatura de terror y fantástica argentina, que está atravesando un boom (en términos de ventas a nivel internacional) y reconocimiento por la crítica, por la cantidad de premios entregados en la última década a las representantes del género, tiene una relación directa con lo conocido, con las raíces del país en el que Mariana Enríquez, Agustina Bazterrica y Samantha Schweblin nacieron. Pero, no solo eso, el contexto en el cual crecieron ha sido determinante para el rumbo que ha tomado su obra literaria. Como se ha explicado a lo largo del desarrollo de este trabajo, las tres autoras pertenecen a la generación de hijas de la dictadura. Son producto del terror de estado. Vivieron siete años de silencio bajo un estado patriarcal que controlaba absolutamente todos los aspectos de la sociedad. Tal como mencionó se mencionó en el contexto político de este estudio, los ciudadanos tenían que pedir permiso o aprobación del Estado para sus reuniones sociales. El estado paranoico volvió también paranoicos a sus habitantes.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que estas autoras eran apenas bebés o niñas muy pequeñas cuando la dictadura se instaló. Entonces, como dice Freud, sus miedos se guardaron en su subconsciente a través del ambiente en el que vivieron, de los temores de sus padres y abuelos. Llevaron el dolor heredado de un colectivo que rechazaba el modo de vida impuesto, pero poco podían hacer para rebelarse contra él. Ahora, en pleno siglo XXI conviven varias generaciones que tuvieron relación directa o indirecta con la dictadura de Jorge Rafael Videla. Esos temores propios y colectivos son los que ellas recrean en la ficción, utilizando símbolos, metáforas o en ciertos casos siendo muy explícitas. Con esos recursos detonan también esos miedos en los lectores.

La Argentina actual es una compleja masa de ciudadanos. Unos que vivieron el terror en carne propia: torturas, familiares desaparecidos, fragmentación ideológica en círculos sociales, exilio, personas queridas asesinadas. Otras que vivieron en silencio, que fueron cómplices y que se adhirieron a las políticas del terrorismo de estado. Los hijos de esa generación, que nacieron y crecieron en ese ambiente siniestro, que fueron desatendidos en su núcleo vital. Los jóvenes que lucharon junto a sus padres, madres y abuelas para encontrar a los suyos y exigieron respuestas. Y los que nacieron después, ya en la democracia, pero que inevitablemente han debido cargar con los fantasmas del pasado.

Esos fantasmas del pasado se pueden remontar más atrás de la dictadura de Videla. Como se ha evidenciado a lo largo de la investigación y desarrollo de este trabajo, la construcción de Argentina como república tiene sus bases en la violencia. Después de las guerras independentistas, la lucha ideológica sobre cómo debía organizarse el país desencadenó guerras civiles y una posterior dictadura sanguinaria. La violencia estaba justificada según el bando en el que te encontrabas. ¿Suena familiar? Pues ese es el imaginario de Agustina Bazterrica. El de un sistema absolutista que justifica la violencia. Es una barbaridad asesinar a un igual. Pero, es normal criar humanos para luego matarlos y comerlos. La violencia se justifica cuando sirve a un propósito.

Por lo tanto, las obras fundacionales de la literatura argentina, si bien se inscriben en el romanticismo y luego en el modernismo, pueden también estudiarse como textos de terror gótico y de lo fantástico. La muerte y descripciones explícitas de violencia en *El Matadero*, la superstición del tigre, la construcción de la pampa como espacio sombrío y fantástico en *Facundo: civilización o barbarie*, son una muestra de que el terror sentó sus raíces en Argentina desde el siglo XIX. Y que esos textos siguen influyendo en las autoras del siglo XXI. Lo mismo que lo fantástico de Borges y de Cortázar. Lo cual ha dado como resultado una producción inteligente, transgresora y de gran valor literario.

Lo cierto es que esta nueva camada de autoras, porque como se ha mencionado en el desarrollo de este trabajo, Enríquez, Bazterrica y Schwebelin no son las únicas autoras que se inscriben en este boom literario argentino. Las editoriales independientes apuestan por el género, como también las grandes casas editoriales. Sí, hay un interés comercial en publicarlas, pues son un fenómeno de super ventas que va creciendo con el paso de los años. Esa vasta producción está también ligada con el momento que atraviesa la civilización actual. Nos encontramos en la cuarta revolución industrial, liderada por la innovación tecnológica, por nuevas formas de consumo y una globalidad que incluso resulta aterradora. Los medios de comunicación no son solo la prensa y la televisión. Las redes sociales tienen mayor llegada que los medios tradicionales. En estos medios se comparte información a la velocidad de la luz y lo que alguna vez tuvo carácter exclusivo de una localidad se convierte en universal. Los jóvenes lectores estadounidenses y europeos comentan y comparten videos sobre *Cadáver Exquisito* con absoluta repulsión por parte de los influencers, aun así la recomiendan. Entonces, si la novela es una distopía, ¿por qué genera tanto asco y repulsión? Que son elementos propios del terror. Pues, porque horroriza. Esa es la nueva hibridez emocional que

produce un texto que no puede encajarse exclusivamente en un género, sino que transita por el horror, lo extraño, la ciencia ficción y la distopía.

Es así como el nuevo terror argentino, liderado por estas autoras, ha tenido la capacidad de mirar a la sociedad global y no únicamente a la local. Ellas, han interpretado lo siniestro desde espacios distintos a los tradicionales. Las casas abandonadas se sustituyen por hogares comunes, los monstruos no son externos, sino que habitan en la mente y cuerpo de las personas. Se evidencia que el salvajismo es inherente a la humanidad, se retoma el debate entre civilización y barbarie, demostrando que la barbarie se ubica según el bando al que cada persona pertenezca.

Los dones de perspicacia y sensibilidad femenina también se deconstruyen desde la pluma de estas autoras. Los roles de mujer puta, monja o madre quedan anulados. Una mujer, tanto en la realidad, como en la ficción, puede ser todos esos roles o ninguno. La mujer deja de ser sinónimo de abnegación y se muestra más fuerte, rebelde y perturbada. La maternidad ya no tiene un solo modelo en el cual encajar. La maternidad puede ser sombría. Los niños no son necesariamente buenos. A la vez que se evidencia la desconexión de las familias y sus integrantes, tal y como lo exponen Enríquez en *La hostería*, Bazterrica en *Cadáver Exquisito* y Schweblin en *Pájaros en la boca*. La sensibilidad de la mujer sirve para indagar en los aspectos siniestros de la sociedad. Para emitir juicios desde la vulnerabilidad. Para dar voz a los marginados. Para dejar de contar historias desde una sola perspectiva: la masculina, patriarcal y heterosexual. Porque incluso las obras de terror escritas por hombres, en los siglos XIX y XX mostraban solo una perspectiva del horror. El hombre se mostraba como héroe absoluto con un enfrentamiento con el mal. Y si terminaba vencido, era por fuerzas abstractas.

Es importante señalar que la innovación ha recolocado los elementos del género de terror y de lo fantástico. Hay una visión distinta. Se percibe la hibridez que precisamente despierta el interés de la academia y la crítica. Los moldes no son los de antes. Hay variaciones tanto en temas como en estructuras. Si bien persisten ciertos componentes como la voz narrativa en primera persona, las tramas transgresoras, las tramas del descubrimiento (conjugadas de diversas formas) y en especial la instauración del miedo. Sin embargo, también hay una inclinación a la narración en tercera persona, pero fijada únicamente en el protagonista.

Por su parte, el miedo ya no es un componente que se transmite desde los personajes al lector o receptor. El miedo se instaura verdaderamente en el lector por la brutalidad con la cual aborda sus temas, por lo grotesco y explícito de sus descripciones; pero, sobre todo, por la

capacidad de desnudar problemas reales: soledad, depresión, enfermedades mentales, sistemas jerárquicos, el poder desmedido, marginalidad, maternidad, cambios del cuerpo, vejez o muerte.

Por eso la relevancia de la hibridez del tratamiento del terror y lo fantástico de estas autoras con las generaciones actuales. Los millennials y la denominada generación Z entienden las dinámicas sociales de una manera muy distinta a sus antecesores. Se asustan menos porque se identifican con esas historias. No creen en moldes ni en catálogos. En especial Bazterrica y Schweblin se han desmarcado de esas fórmulas de antaño. Por eso, su obra se ha proliferado en mercados internacionales. La relación atemporal y no topográfica del espacio permite esa universalidad. Por su parte, el terror de Enríquez es más local, por las supersticiones, las leyendas de su natal Argentina, los recorridos por barrios y provincias, las alusiones explícitas a la época de la dictadura o a la transición democrática. Y aun así, los temas que desprende desde esas particularidades tienen la capacidad de convertirse en cotidianidades globales. El terror ha dejado de ser un molde. El terror está inmerso en todos los ámbitos y esta camada de autoras sabe cómo propagarlo.

6. Limitaciones y prospectiva

La literatura de terror y fantástica se ha estudiado por más de un siglo. Los estudios que contienen teorías y referencias bibliográficas sobre este tema son sumamente amplios. Esa vastedad también se convierte en una limitación. Para abordar la evolución que ha tenido el género, sus subdivisiones y tratamiento literario se requiere de mayor cantidad de tiempo de investigación y accesibilidad a los textos. Así como la posibilidad de organizar prolijamente dichos estudios en una línea de tiempo que permita establecer los vínculos o las diferencias entre las principales obras.

Sin embargo, con la bibliografía consultada, se torna evidente que todos los estudios contemporáneos todavía se refieren a Todorov, a Penzoldt y a Freud como principales filósofos, críticos y teóricos en materia de lo gótico, lo fantástico y lo siniestro.

Si bien, en un momento histórico y comercial (pensemos a partir de los años ochenta) la proliferación de textos de terror y fantásticos fue masiva. De esa manera, el origen del género y sus motivaciones se fue diluyendo en una literatura de mala calidad, desarrollada para la diversión, el entretenimiento y el morbo. Eso estuvo acompañado también de la difusión televisiva y cinematográfica, que hasta la fecha no ha parado de lanzar este tipo de series y películas.

Por su parte, la evolución que ha tenido la narrativa de Stephen King se presenta como otra oportunidad o proyección para la región latinoamericana. Que si bien, no entra como objeto de estudio para quienes nos concentramos en lo hispanoamericano, es fundamental para el análisis del terror contemporáneo. Su obra ha sido traducida, prácticamente completa, al español y ha experimentado un boom que incide tanto en los lectores latinoamericanos como en los escritores de habla hispana. Si antes se catalogaba a King como un autor comercial y poco estudiado, ahora existen libros de texto, ensayos que hablan sobre sus teorías del terror. De esas teorías y de esa influencia han aparecido las autoras que se han estudiado en este trabajo. Por lo tanto, se proyecta que, para entender el terror y lo fantástico en América, hay que vincularla también con la narrativa de King.

Una de las limitaciones para el desarrollo y análisis está en la dificultad para conseguir las obras primas de las autoras. Fue imposible adquirir una copia de *Matar a la niña* de Agustina Bazterrica, *Bajar es lo peor* de Mariana Enríquez. En Ecuador la obra de Samantha Schweblin

aún no se ha difundido, ni siquiera en las librerías independientes. El acceso queda restringido a los libros electrónicos, que en ciertos casos tampoco son accesibles.

Aunque Ecuador y Argentina están en el mismo subcontinente, la difusión de la obra argentina, no solo narrativa, sino ensayística, es casi nula. El acceso a las fuentes bibliográficas más recientes es igual de compleja. Lo cual limita la posibilidad de realizar análisis más prolijos. La situación política y económica actual de ese país ha convertido a los libros en artefactos de lujo. Seguramente por eso los superventas de Bazterrica se han dado por su publicación con Random House.

En 2021 se publicó un libro de ensayos titulado *Cazadores de ocasos: literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo* de Miguel Ángel Vedda. Dicho texto se convertirá en fundamental para futuros análisis. Pero su difusión es limitada. No se lo consigue en formato electrónico y se puede adquirir únicamente en España o en ciertas librerías argentinas. El estudio para otros territorios latinoamericanos resulta complejo.

Más allá de la posibilidad de acceder a textos referenciales sobre el terror en la actualidad; también es necesario señalar que los estudios académicos y literarios sobre Agustina Bazterrica aún son escasos. La autora más estudiada en este campo es Mariana Enríquez. La bibliografía, e incluso la exposición que ha tenido en medios de comunicación a nivel mundial es muy amplia. Sobre Samantha Schweblin se ha publicado más en Europa (no hispanoparlante) que en Argentina o incluso España.

Una de las principales proyecciones para el estudio de este tema es la tecnología. El boom de esta narrativa híbrida sobre el terror tiene muchas posibilidades en la era digital. La adaptación de estos textos a series televisivas o películas. La cercanía con las autoras que están activas en redes sociales, como es el caso de Agustina Bazterrica, que postea casi a diario en su cuenta de Instagram.

La virtualidad determinará la manera en que se estudie, no solo el terror, sino todas las nuevas hibridaciones literarias. Los críticos e investigadores podrán sacar conclusiones en base a estudios, pero también a entrevistas, análisis del comportamiento de los lectores a través de las redes sociales y medir el impacto de lo que se alterna entre ficción y realidad.

Referencias bibliográficas

- Abbott, M. (2018, junio 28). *Gillian Flynn isn't going to write the kind of women you want*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/06/gillian-flynn-isnt-going-to-write-the-kind-of-women-you-want>
- Al Aire, S. [@SinEmbargoAlAire]. (2021, octubre 26). #Entrevista | Agustina Bazterrica nos habla de su libro "Cadáver exquisito". Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=7dEZ54yjahU>
- Alvarez, A. G. (1993). 1955: caída de Perón y algunas consecuencias. *Contrastes*, 7–8, 83–100. <https://revistas.um.es/contrastes/article/view/85201>
- Ansolabehere, P. (2014). Reescrituras del terror. *Cuadernos LIRICO*, 10. <https://doi.org/10.4000/lirico.1705>
- Bazterrica, A. (2020). *Cadaver Exquisito (Premio Clarin 2017) / Tender Is the Flesh*. Alfaguara.
- Bombal, L. (s/f). *LITERATURA Y SUBVERSIÓN: PROYECCIÓN DE LA FANTASÍA EN LA OBRA DE MARTA BRUNET, M- FLORA YAÑEZ Y M. Cervantes.es*. Recuperado el 22 de febrero de 2023, de https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_42.pdf
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. Traducción: Gerard Vilar Antonio Machado Ediciones.
- Casa tomada*. (2016, enero 29). Ciudad Seva - Luis López Nieves; LLN. <https://ciudadseva.com/texto/casa-tomada/> de Cervantes, B. V. M. (s/f). *Elvira o La novia del Plata [1832]*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Echegaray Hartmann, L., & Universidad de los Andes, Santiago de Chile. (2021). Jean-Claude Michéa. 2020. El imperio del mal menor: ensayo sobre la civilización liberal. 180 pp. Santiago: Instituto de Estudios de la Sociedad. *Aporía Revista Internacional de Investigaciones Filosófica*, 20, 116–118. <https://doi.org/10.7764/aporía.20.21701>
- Echeverría, E. (2013). *El Matadero*. Linkgua Ediciones.
- Enriquez, M. (2017). *Las cosas Que perdimos en El Fuego: Things we lost in the fire - Spanish-language edition*. Vintage Espanol.
- Fantástica y misteriosa Silvina*. (s/f). Gob.ar. Recuperado el 22 de febrero de 2023, de <https://www.cultura.gob.ar/silvina-ocampo-10848/>
- Fiscina, J. A. (2021). Goicochea, Adriana (Comp.) Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual. Viedma: Etiqueta Negra, 2021. 110 pp. *Revista Pilquen*, 24(3), 124–127. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8297186>
- Freud, S. (2016). *Lo Siniestro*. Createspace Independent Publishing Platform.

- Goicochea, A. (s/f). *LAS HUELLAS DE UNA GENERACIÓN Y EL MODO GÓTICO EN LA OBRA DE MARIANA ENRÍQUEZ*. Com.ar. Recuperado el 22 de febrero de 2023, de https://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf
- Henríquez Cortés, V. (2022). Al final todos seremos devorados: Entrevista a Agustina Bazterrica. *Nueva Revista Del Pacífico*, 76, 274–285. <https://doi.org/10.4067/s0719-51762022000100274>
- Historia - Novela gótica*. (s/f). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 22 de febrero de 2023, de https://www.cervantesvirtual.com/portales/novela_gotica/historia/
- Mahlke, K. (2020). 20. El modo fantástico y las narrativas del terror. En *Trauma y memoria cultural* (pp. 321–336). De Gruyter.
- Mantellini, A. (2020, noviembre 25). *Cadáver exquisito. Una mirada futurista de la compleja cadena del poder y la violencia*. Letra Urbana. <https://letraurbana.com/articulos/cadaver-exquisito-una-mirada-futurista-de-la-compleja-cadena-del-poder-y-la-violencia/>
- Marmol, J. (2001). *Amalia*. Ediciones Catedra.
- Mavridis, S. (2017). La poética de Julio Cortázar: el universo neogótico en sus textos. *Brumal*, 5(1), 331. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.273>
- Paz, D. P. (2021, septiembre 17). *Literatura argentina de terror: un fenómeno que crece al ritmo de premios y traducciones*. infobae. <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/17/literatura-argentina-de-terror-un-fenomeno-que-crece-al-ritmo-de-premios-y-traduccion/>
- Pérez, D. M. (2014, diciembre 3). *Argentina, la literatura del desgarró*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/cultura/2014/11/30/actualidad/1417312031_583639.html
- Samanta Schweblin: “La literatura es la posibilidad de probar los caminos de nuestras guerras más profundas y volver a la vida real con información vital”: Una conversación con Arthur Dixon. (2019, febrero 13). LALT; Latinamericanliteraturetoday. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/02/samanta-schweblin-literature-possibility-testing-paths-our-deepest-inner-wars-and/>
- Sanz, M. (2015, junio 11). *Resentimiento de existir*. Ediciones EL PAÍS S.L. https://elpais.com/cultura/2015/06/03/babelia/1433325927_503219.html
- Sarmiento, D. F. (2016). *Facundo* (M. Montoto, Ed.). Createspace Independent Publishing Platform.
- Schweblin, S. (2019). *Pajaros en La Boca Y otros cuentos*. Almadia.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la Literatura Fantástica*. Ediciones Paidós Iberica.

Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea - CREA - Campus Virtual ORT. (s/f). Edu.ar.

Recuperado el 22 de febrero de 2023, de <https://crea.ort.edu.ar/articulo/541578/tzvetan-todorov-y-ana-maria-barrenechea>

View of Locura, elipsis y tergiversación de la realidad: Pájaros en la boca de Samanta Schweblin.

(s/f). Verbum-Analectaneolatina.Hu. Recuperado el 22 de febrero de 2023, de

<https://verbum-analectaneolatina.hu/index.php/verbum/article/view/423/470>

Vila, M. del P. (2021). Adriana Goicochea (comp.) Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual, Etiqueta Negra, Viedma, 2021. ISBN 978-987-86-9313-

2. *Brumal*, 9(2), 215–218. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.804>

Wikipedia contributors. (s/f). *Golpes de Estado en Argentina*. Wikipedia, The Free Encyclopedia.

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Golpes de Estado en Argentina&oldid=148543933](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Golpes_de_Estado_en_Argentina&oldid=148543933)

