



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Mysterium Tremendum. El terror en la narrativa de tres escritoras latinoamericanas contemporáneas

Tesis presentada para obtener el título de
MAESTRO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:
GERARDO LIMA MOLINA

DIRECTOR DE TESIS: DR. ISRAEL LEÓN O'FARRIL

ENERO 2023



Agradecimientos

Al Dr. Israel León O’Farril por su dirección y clarificación de los conceptos que quería utilizar en esta tesis, así como por su ayuda durante todo el posgrado para que mis ideas tuvieran una mayor concreción, además de su comprensión.

A la Dra. Samantha Escobar Fuentes, por su apoyo mientras estaba enfermo y sus porras que siempre me dieron ánimos para continuar, además de su apoyo en la búsqueda de lo “siniestro”.

Al Dr. Francesco Di Bernardo, por sus ideas siempre brillantes que ayudaron a confrontar ciertos elementos que necesitaba ahondar durante la investigación.

Al Dr. Gustavo Osorio de Ita, por la confrontación con la teoría de la poesía, así como de la comunicación, que me ayudó a entender mejor las propuestas de algunas de las autoras de mi corpus.

A la Dra. Araceli Toledo Olivar y a la Dra. Laura Yolanda Cordero Gamboa, por su gentil lectura y sus consejos siempre acertados y necesarios para la culminación de la tesis.

A mis padres, por su apoyo, siempre.

A Mónica Paulina Benítez Castro, por su apoyo inagotable, por escucharme en mis períodos de duda y por su amor.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Marco teórico	10
1.1. La constitución de la amenaza	11
1.2. Lo siniestro	15
1.3. ¿Weird, Eerie, lo extraño, lo abyecto?	18
1.4. La amenaza y el otro	21
1.5. El <i>continuum</i> del horror	28
Capítulo 2. La literatura de terror	30
2.1. El terror como género	30
2.2. El horror gótico	32
2.3. La literatura de terror del XIX y principios del XX	37
2.4. Después de Lovecraft	39
2.5. El terror en Latinoamérica	40
Capítulo 3. Casos de análisis	43
3.1. El caso de Mariana Enríquez	44
3.1.1. El espacio siniestro. La casa embrujada	49
3.1.2. Lovecraft y el Cosmicismo en “Bajo el agua negra”	60
3.2. El caso de Mónica Ojeda	68
3.2.1. Lo siniestro en los Andes	70
3.2.2. Lo abyecto, lo “weird” y lo “eerie” en <i>Las voladoras</i>	78
3.2.3. El lenguaje como abyección: hacia la extrañeza en Ojeda	86
3.3. El caso de Liliana Colanzi	94
3.3.1. El extrañamiento y lo siniestro	95

3.3.2. La Ola de “gothic slime”	106
Conclusiones	110
Bibliografía	115

Introducción

La literatura de terror, desde hace algunos años, ha repuntado en una región cultural donde tradicionalmente no tenía un peso significativo, a pesar de que los ejemplos de autores que han explorado el género en su obra abundan en la mayoría de los países del continente, desde Juana Manuela Gorriti hasta Laura Méndez de Cuenca. Sin embargo, es a partir de 2016 cuando surge una miríada de autoras que han puesto su atención en el desarrollo de obra literaria marcada dentro del género de terror, o al menos adyacente a él, tomando elementos, referencias y estilos propios de éste. En un artículo de divulgación, escrito antes de la investigación de esta tesis, “Mater Tenebrarum”, para la revista digital *Tierra Adentro*¹, trabajé con esta supuesta explosión de narradoras provenientes de distintos países latinoamericanos, especialmente desde que se publicara *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez.

Para ello, ha sido necesario establecer ciertos elementos sobre el horror o el terror, desde la parte histórica y también como presentación de lo que para mí es terror/horror y lo que encuentro en estas autoras.

Dicho esto, confirmo desde el principio que no he atendido a la diferencia entre horror y terror por parecerme poco rigurosa, confusa y ciertamente innecesaria, desde que Ann Radcliffe estableciera en un ensayo en 1826 para una revista que “El Terror y el Horror están tan opuestos debido a que el primero expande el alma, y despierta las facultades a un alto grado de vida. El horror, por el contrario, los congela y casi los aniquila.”, diversos teóricos y estudiosos desde Linda Bayer-Berembaum a Barton Levi-St. Armand, incluso llegando al mismo Stephen King y a Noël Carroll, no han parado de diferenciar entre estos dos términos,

¹ Ver Bibliografía.

ayudándose de la perspectiva histórica, etimológica, conceptual, de la tradición o de un estudio profundo al género de terror.

Sin embargo, para mis propios fines de investigación e incluso creativos, he entendido el terror y el horror como sinónimos de un subgénero literario enfocado en la generación de ciertas sensaciones como el miedo y el asombro a partir de mecanismos que construyen una atmósfera enrarecida sobrevolando el marco de realidad de la ficción mediante la utilización de los aspectos de lo siniestro. Este género lo llamo sencillamente “terror”, utilizando “horror” como su sinónimo. En él, además de la atmósfera, es principalmente la amenaza la que le da un aspecto terrorífico a la construcción narrativa. Una amenaza que pesa y afrenta al personaje (o personajes) mediante su naturaleza extraña, que puede ser de carácter natural o sobrenatural.

Con ello se busca no dejar fuera a las narraciones que establecen una amenaza enrarecida provocada por un ambiente social o político, por un grupo de personas, un personaje o una naturaleza de la realidad amenazante, como han construido autoras latinoamericanas contemporáneas de la talla de María Fernanda Ampuero, Mariana Enríquez o Mónica Ojeda.

En el caso de investigadores contemporáneos como Noël Carroll, quienes siguen los preceptos buscados por Lovecraft, o como Thacker, quien promueve una búsqueda de elementos que llevan a la “imposibilidad del pensamiento”, ellos han preferido la utilización de narrativas donde la amenaza tenga un carácter sobrenatural, que rompa el marco de realidad y provoque la sensación de “absoluto terror”. Sin embargo, a pesar de la intensidad de algunos conceptos como el mismo *Unheimlich* o el de lo numinoso de Rudolf Otto (aplicado a la narrativa), se pretende comprender a este macrogénero como uno donde impere la existencia de una amenaza (en ocasiones se ubica dentro de la misma atmósfera o el

espacio) que sea confrontada o rehuida por los personajes, sin importar si ésta es de carácter sobrenatural o no.

Además, aunque existe una enorme cantidad de obras que estudian al género de terror desde distintos ámbitos, el acercamiento a las narrativas de autoras latinoamericanas permite una comprensión distinta de lo que ocurre con la concepción de lo amenazante, de lo terrorífico y del miedo. Es de mi interés estudiar las narrativas de estas autoras que parecieran estar agrupadas más allá de su nacionalidad, por un interés por lo extraño y lo amenazante, por lo siniestro y el terror. Y, es posible, sus propuestas podrían concebir una modalidad distinta a la que puede verse en autores contemporáneos de otras latitudes, ya sean anglosajones o de alguna otra región.

Mediante el análisis de estas narrativas se busca confirmar la siguiente hipótesis: la narrativa de terror contemporánea y latinoamericana, específicamente en estas autoras de distintas nacionalidades y contextos, utiliza el mecanismo de la amenaza, así como una atmósfera enrarecida, también ésta amenazante para sus personajes, como elemento principal para provocar lo siniestro. Este tipo de otredad, ya sea como objeto individual o colectivo, o como atmósfera, puede ser de carácter enteramente natural, como en el caso de *Mandíbula*, o sobrenatural como ocurre en “Bajo el agua negra”. Esta rareza, que no puede ser comprendida de la misma manera con la que se podría analizar una obra de Adam Nevill o de Gemma Files (por citar a dos autores anglosajones contemporáneos), conlleva la búsqueda de esta extrañeza siniestra que, ciertamente proponemos, también puede ser llamada “terror”.

En esta tesis, pues, se estudiarán bajo distintas perspectivas teóricas (que serán señalizadas en el Capítulo 1, la obra de las autoras latinoamericanas Mariana Enríquez, Mónica Ojeda y Liliana Colanzi). Se ha optado por no seguir tan sólo una forma de entendimiento de lo que es o podría ser el género de terror, optando por varios conceptos que,

a mi parecer, confluyen en la esencia de lo que simplemente es concebido como siniestro (esa aparente simpleza, por supuesto, también es compleja y profunda debido a sus aristas), desde la teoría bajtiniana y someramente la propuesta de la semiósfera de la cultura de Lotman, hasta los análisis culturales de lo “weird” y lo “eerie” de Mark Fisher, o las conceptualizaciones sobre la otredad (ligada al concepto bajtiniano) desde pensadores que se ocupan, también, de la biología, como Donna Haraway o Vilém Flusser. En el Capítulo 2 se abordará la perspectiva de la historia del género, llegando hasta Latinoamérica. Pues consideramos importante una revisión del género en el que pretendemos incluir a las autoras ya señaladas. Por último, en el apartado de análisis se ha juzgado conveniente realizar los estudios de manera individual, intentando comprender las diferentes propuestas de las narrativas elegidas mediante las teorías a señalarse, inspeccionando no sólo las biografías sino la riqueza dentro de su obra ficcional.

Cabe señalar algunas acotaciones respecto a la elección de estos libros, cuyo corpus es el siguiente: de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1974), los cuentos “La casa de Adela” y “Bajo el agua negra” pertenecientes a *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama 2016), así como la novela *Nuestra parte de noche* (Anagrama 2019); de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), también se ha elegido la novela *Mandíbula* y los cuentos “Terremoto”, “Las voladoras” y “Sangre coagulada”, pertenecientes a *Las voladoras* (Páginas de Espuma 2019); y, por último, de la boliviana Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981), los relatos “El ojo”, “La ola” y “Alfredo”, pertenecientes a *Nuestro mundo muerto* (Almadía 2016).

En el primer capítulo de esta tesis se establece el marco teórico que funcionará para estudiar las obras seleccionadas, haciendo hincapié en las distintas teorías, desde aquellas cercanas al estudio de la literatura de terror, como la estética de lo siniestro, los conceptos de lo “weird” o “lo abyecto”, hasta la obra teórica situada desde los análisis sistémicos y

semióticos (Bajtín y Lotman). En el segundo capítulo se hará un breve recorrido por la literatura de terror para situarla desde sus inicios, así como mostrar el lugar en el que ahora se encuentran situadas las autoras seleccionadas. En el tercer capítulo se ha optado por colocar a cada autora en un apartado independiente para analizar distintos elementos que creemos importantes en su producción narrativa. En el caso de Mariana Enríquez se centrará la investigación en la “casa embrujada” así como en el “cosmicismo” presente en su obra. Por otro lado, en Mónica Ojeda, debido a su interés por explorar los límites entre géneros, se ha optado por un análisis discursivo desde Ducrot, así como de la conexión entre su lírica y su obra, así como los conceptos de lo “weird” y de lo “abyecto” en algunos de sus cuentos, y de lo siniestro en la región de los Andes. Por último, para el caso de Liliana Colanzi, el análisis se centra en el extrañamiento y el otro, así como en la amenaza de tipo *slime*, que será definida en el último apartado de análisis, para dar paso a las conclusiones.

Capítulo 1. Marco teórico

El objeto de esta investigación se centra en la producción de tres escritoras latinoamericanas nacidas en las últimas décadas del siglo XX, es decir, a partir del último periodo de los años 70, quienes además haber publicado cuento, también han explorado la novela (Mariana Enríquez y Mónica Ojeda) o la poesía (Ojeda). Las tres narradoras seleccionadas parten desde el interés del investigador de comprender un fenómeno literario hallado en las primeras décadas del siglo XXI, con la aparición de libros como *Nuestro mundo muerto* (2016) o *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Si bien es cierto que en el género pueden encontrarse los nombres de escritores masculinos como Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1972), Luis G. Abbadie (Guadalajara, 1968), Gustavo Faverón (Lima, 1966) o Byron Quiñónez (Guatemala, 1969), me pareció importante analizar, en parte, el fenómeno provocado por la producción de autoras de distintas latitudes del continente latinoamericano, quienes, como se ha dicho ya, han conformado parte de su obra en las primeras décadas del siglo XXI. Esto se debió al interés que ha suscitado en los medios literarios que han convertido a la producción de distintas autoras en diferentes países latinoamericanos en un movimiento unificado de literatura de terror, como no había ocurrido en años anteriores, a pesar de que existieran ya escritoras como Ana Díaz Enciso o narradores como Bernardo Esquinca, quienes han trabajado a finales del siglo XX y principios del XXI el género de terror.

La intención de explorar este panorama y entender la literatura que han producido las narradoras cuyo foco mediático ha sido más intenso, me permitiría descubrir si este en realidad es un movimiento, y si existe una literatura de terror o no escrita por autoras que inaugura una etapa de producción centrada en géneros populares como el terror. Entre un panorama cada vez más amplio, entre las que pueden situarse las mexicanas Alma Mancilla (Estado de México, 1974), Lola Ancira (Querétaro, 1987), Sandra Becerril (CDMX, 1980),

Violeta García (CDMX, 1984), o las jovencísimas Magdalena López (CDMX, 1994), Violeta Carrasco (Tlaxcala, 1994) o Yesenia Cabrera (Tlaxcala, 1996), encontramos propuestas narrativas de toda índole, como las narrativas macabras de las antes ya citadas, o las expresiones especulativas de Fernanda García Lao (Mendoza, 1966) o Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974), así como el gótico expresado por Dolores Reyes (Buenos Aires, 1974) o Marina Yuszczuk (Quilmes, 1984); creemos que un corpus seleccionado de la obra de servirá para entender nuestro propósito de categorizar distintos ámbitos de la literatura de terror contemporánea, latinoamericana, y escrita por mujeres, utilizando el concepto de lo siniestro, así como la amenaza, ayudándonos de categorías como lo “raro” y lo “espeluznante”, así como lo “abyecto”, pero que, finalmente, según creemos, recaen en el concepto de lo siniestro, provocado éste por una amenaza y por una atmósfera enrarecida.

Estos señalamientos se aducen a la manifestación empírica de que existe una serie de autoras cuyos intereses las unen en un “nuevo gótico latinoamericano”, un “terror latinoamericano feminista”, un “horror latinoamericano contemporáneo”, y demás categorías y etiquetas que pretendan asignarse a un grupo de escritoras unidas bajo un grupo concerniente a la literatura macabra, ya que han sido agrupadas sólo por el hecho de que su obra contiene (en algunos casos sí, en otros es cuestionable) una nueva construcción del género de terror (o si se quiere de lo extraño). Aunque el estudio de la recepción sobrepasa los límites de esta tesis, creo que la publicidad y la promoción editorial que se ha llevado a cabo en torno a varias escritoras (ya figuras públicas) desencadenó el interés por estudiar sus obras como, y de qué manera hacen perciben y crean los mecanismos que enmarquen sus obras dentro de lo terrorífico.

1.1. La constitución de la Amenaza

Para analizar el corpus elegido se ha optado por una mirada de teorías y acercamientos analíticos que parten desde la semiótica, el análisis sistémico o el análisis de los mecanismos de lo siniestro, para concebir lo que queremos entender como terror.

En primer lugar, la diferenciación entre terror y horror la entenderemos a partir de Noël Carroll. Sin embargo, cambiaremos algunas de sus concepciones sobre lo que él llama Terror-Arte en *Filosofía del terror*. Este autor nos dice que le interesan aquellas obras cuyas explicaciones a los fenómenos (nosotros lo llamaremos amenazas) que afectan a los personajes son sobrenaturales, excluyendo así a buena parte de los autores del género gótico, o a autores fundacionales como Edgar Allan Poe.

La literatura de terror se entiende de manera popular como aquella que “estremece”. Esto se liga a lo que Noël Carroll desarrolla en su extenso estudio sobre el “Terror-Arte” (32). Esta cuestión del estremecimiento, mayormente aunada a los sentimientos, parece manifestarse principalmente en el género de terror, pues se entiende de inmediato, popularmente, como aquello que genera miedo. Noël Carroll hace un estudio sobre las emociones. Su trabajo se emparenta con la teoría de la recepción, además de utilizar teorías literarias como lo fantástico, y la estética, especialmente aquella que estudia lo siniestro.

Para este caso, nosotros adoptaremos una terminología sencilla en apariencia, para hacer confluir las características que, pensamos, no difieren si los eventos en la trama, los seres o amenazas, pertenecen al orden de lo natural o lo sobrenatural. Como se ha anticipado en la introducción, el terror y el horror serán entendidos como sinónimos de un mismo género ficcional, en este caso literario, que abarcan determinados elementos en la trama, cronotopos, alteridades, amenazas y atmósferas, que provocan, o al menos esta es su intencionalidad, incomodidad, miedo o, por lo menos, la sensación de lo siniestro/macabro. También utilizaremos los términos “macabro”, lo “terrorífico”, lo “horroroso” y lo “siniestro” como

sinónimos, definiendo éste último, principalmente, para hacer énfasis en la tradición de lo “Unheimlich”, traducido como siniestro.

Al utilizar el adjetivo de lo siniestro, entendemos los conceptos que aparecen estudiados de manera locuaz en la obra de Sigmund Freud titulada *Lo siniestro* (1919), donde se hace referencia a lo “Unheimlich” (lo no-familiar), y en la obra de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, donde explica las definiciones que da Freud sobre lo “Unheimlich”, pues para él, lo apenas traducido como siniestro es “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (Trías 44), a contraposición de “Heimlich”, que es “...familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto, disimulado por el otro” (45). Así, pues, lo “Unheimlich” es un antónimo de aquello que consideraríamos parte de la realidad aceptada, a pesar de que aquí se contenga una manifestación de lo conocido, pues lo siniestro nunca puede estar tan alejado de lo encuadrado en un marco de normalidad.

Para entenderlo mejor, recurriremos a ambos autores, Freud y Trías, así como algunos de los elementos que plasma Mark Fisher para entender nuestra concepción de “lo terrorífico”, que se explicará más adelante, basándome, precisamente, en lo siniestro.

En su obra de *Lo siniestro*, Freud explora el vocablo en una serie de definiciones donde nos habla de vocablos tan disímiles como “Xenox”, “Uncomfortable”, “Sospechoso de mal agüero” o “Inquiétant” (12). Esta parafernalia de simbología y de conceptualizaciones nos hablan de un elemento que, aunque existe en la vida real, su importancia, al menos tanto para Freud como para nosotros, recae en su utilización en el arte. Lo siniestro está estrechamente relacionado con la literatura de terror, y esto incluye la genealogía que hemos esquematizado de manera breve. Y nos atrevemos a aventurar que los casos estudiados, los relatos escogidos

de Mariana Enríquez, Mónica Ojeda y Liliana Colanzi, pertenecen a este género de lo macabro.

Entre lo encontrado por Freud, destacan las figuras con las que se entiende lo siniestro: el doble, un objeto inanimado que se anima, o aquello que, como cita Freud a Schelling, “debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado (Schelling, 2, 2, 649).

Además de los esquemas que realiza, que terminará formalizando de una manera más clara Eugenio Trías, Freud entiende que, y esto sigue una idea similar a la de Noël Carroll, la teoría psicoanalítica se manifiesta en torno al afecto provocado por un impulso emocional. Carroll: “si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna” (Carroll 42). Continúa: “Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía ese carácter angustioso, o si ya fue portado por otro tono afectivo.” (42) La angustia, para Freud, es uno de los resultados que conlleva el enfrentarse a lo siniestro, incluso dentro del arte ficcional.

Para explicarlo mejor dentro del arte narrativo, Freud analiza el relato “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, el gran escritor y compositor alemán del romanticismo.

Sin embargo, antes de citar la categorización que realiza Trías, me parece pertinente mencionar que uno de los fundamentos para entender nuestro concepto del género de terror, específicamente el de lo macabro o siniestro, es el de la “Amenaza”, ya que el mismo Freud se pregunta si “¿Acaso estos factores no indican la intervención del peligro en la génesis de

lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia?” (51).

Sin amenaza, no puede existir el género de terror, ni puede generarse lo siniestro. De acuerdo con lo comprobado dentro de la narrativa de terror latinoamericana contemporánea, como se verá en los casos estudiados, a pesar de la larga tradición de aspectos sobrenaturales o espectrales, la amenaza puede ser concebida dentro del mismo campo de realidad. Aunque la teoría feminista, lamentablemente, no tiene cabida en este estudio debido a que superaría la extensión que nos hemos propuesto para éste, las autoras escogidas manifiestan en algunos de sus relatos amenazas concebidas dentro del ámbito de lo real como la “violencia machista” o incluso la “violencia sistémica”, sin que ésta se encuentre señalada por un monstruo o por un agente visible. La misma violencia dentro de la sociedad enmarca la atmósfera y la convierte también en una amenaza para los personajes (muchas veces femeninos).

1.2. Lo siniestro

Ahora bien, sirva para categorizar lo siniestro desde la perspectiva del gran pensador Eugenio Trías, en su obra *Lo Bello y lo Siniestro*, recopila las distintas vertientes por las que una situación, o incluso una persona (específicamente en nuestro caso, un personaje), puede ser siniestro. Para ello sitúa seis puntos donde expresa las características de lo siniestro (Trías 46-47). En el primer aspecto nos dice: “Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia).” Este individuo podría ser un monstruo, pero está ejemplificado mucho más como una suerte de infección andante, como el personaje fáustico

dentro de *Las aventuras de Peter Schlemihl*² de Adelbert von Chamisso, específicamente debido a que el individuo es capaz de sacar cualquier cosa de un bolso mágico y éste le es ofrecido al personaje-narrador a cambio de su sombra (29).

El segundo caso es el de “Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el tema de lo siniestro.” (Trías 46). En este ejemplo podría citarse el doble de una película como *El estudiante de Praga* (1917), dirigida por Stellan Rye, donde el estudiante protagonista, quien desea desposar a una joven rica y de recursos, hace también un trato fáustico con un hechicero, quien termina quitándole su reflejo y apropiándose de él para quitarle también a la mujer de la que está enamorado.

Asimismo, la duda es un aspecto importante en la conceptualización de Trías, donde lo familiar se convierta en no familiar a través de lo imposible, incluso en el aspecto de la duda, como cuando esta deriva en la vacilación de “que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado»: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas.” Es el caso señalado entre las muñecas perversas, tema clásico dentro del cine de terror o, también, en relatos como “El hombre de arena”, pues Trías continúa: “Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida.” El autómata es una figura central en el relato de Hoffmann, que en Latinoamérica se volverá a retomar con Ladislao Holmberg

² Leído en la versión de ediciones Perla, *El hombre que perdió su sombra*. Ver bibliografía.

(“Horacio Kalibang o los autómatas”) y con el mexicano Emiliano González (“Rudisbroeck o los autómatas”).

Los siguientes puntos que Trías señala, en tanto “manifestaciones” de lo siniestro, están la repetición de condiciones ya experimentadas anteriormente, lo que provocaría una sensación de *déjà vu*. Esta familiaridad duplicada o multiplicada provoca el horror, la idea de fatalidad. Estos ejemplos en el cine quedarían clarificados en el gato negro que se aparece ante Neo en *Matrix* (Wachowski, 1999) o la saga de *Destino Final* (2000-2011). Junto con la explicación que hace Trías sobre las amputaciones, decapitaciones, desmembramientos, que bien podrían llevarnos hacia lo grotesco, una estética distinta a la de lo siniestro (a pesar de confluir en elementos que el mismo Trías señala en el clásico cuento de Hoffmann, con los ojos, la amenaza de la arena cegadora en los ojos, o la destrucción de la muñeca Olimpia.

Sin embargo, el apartado más interesante que concibe Trías, y que nos funciona como clarificación dentro de lo siniestro se otorga con lo que Freud explica sobre el suceso fantástico (fantaseado más que determinado por los aspectos de la literatura fantástica), que se vuelve realidad. Trías nos explica que esta realización del deseo oculto conlleva una sensación de malestar. Que el deseo maligno se cumpla, por ejemplo. Sin embargo, más allá de la cuestión de lo fantástico o lo imaginario, nos interesa aquello que termina por hacerse realidad, la aparición de algo temido o que tiene una naturaleza maligna (que perjudica al personaje) y termina por enfrentar al personaje con el elemento que, repito, está dado en la amenaza. (47)

Volvemos al punto principal de lo siniestro, donde Trías vuelve a parafrasear a Schelling: “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto y secreto, se ha revelado, se ha hecho presente ante nuestros ojos.” (79)

La revelación, el surgimiento de aquello que estaba oculto, genera una sensación de amenaza, que va más allá del mero hecho fantástico, pues genera una manifestación de, precisamente, lo siniestro.

Además del aspecto de lo siniestro en Freud y Trías, utilizaremos también otros términos, como el aspecto de lo Gótico, figurado como una manifestación literaria donde se expresan las sensaciones y ambientaciones oscuras y amenazantes. Cabe apuntalar que el gótico no será visto como género aparte del terror, sino como una expresión ligada a la ambientación y al a construcción primera del elemento amenazante. Aunque es utilizado para demarcar la amenaza natural en narrativas como la de Mónica Ojeda, he preferido simplemente la concepción de terror para establecer también esta amenaza. El gótico será más una expresión histórica y, repito, de ambientación.

El caso del “slime gothic”, que es una somera propuesta a partir de la obra de Ben Woodard, Donna Haraway y Vilém Flusser, parte del aspecto maleable de una amenaza, convirtiendo ésta en una entidad de tipo amorfo, un lógamo o detrito que no tiene un aspecto definido y que pareciera tener una ubicuidad extraña para los personajes. Este “silme” puede irrumpir en el marco de realidad, pero que también forma parte de él.

1.3. ¿Weird, Eerie, lo extraño, lo abyecto?

El caso del *slime gothic* sirve como nexo entre lo siniestro clásico, lo gótico y los apartados históricos que pueden encontrarse también en la mayoría de las obras occidentales de literatura de terror desde el XVIII. Sin embargo, también ha sido necesario establecer puntos teóricos que han partido desde Lovecraft, quien nos sirve como puente para llegar a los demás referentes de la literatura de terror que analizaremos.

El concepto de cosmicismo, que se ubica muy cerca del “weird”, hace referencia a partir de la obra de Lovecraft. Según S.T. Joshi, la primera expresión explícita de este término la manifiesta Lovecraft al responder a A.H. Brown: “No podría escribir sobre «gente corriente»... Es la relación con el cosmos —con lo desconocido— lo único que despierta en mí la chispa de la imaginación creativa.” (Lovecraft citado por Joshi 706).

Después, el crítico y estudioso de la literatura extraña y de terror, S.T. Joshi, explica en su monumental biografía *Yo soy Providence. La vida y época de H.P. Lovecraft*, que:

El cosmicismo es a la vez una posición metafísica (una conciencia de la inmensidad del universo tanto en el espacio como en el tiempo), una posición ética (una conciencia de la insignificancia de los seres humanos dentro del reino del universo) y una posición estética (una expresión literaria de esta insignificancia, que se efectúa mediante la minimización del carácter humano y la exhibición de los titánicos abismos del espacio y el tiempo). (706)

Para entenderlo del todo, podemos recurrir al realismo especulativo, que es una terminología que se ha empleado desde que algunos filósofos escribieran sobre diversos aspectos que conllevaban críticas hacia los sistemas kantianos y postfenomenológicos. De manera práctica podría decirse que los pensadores adscritos de una u otra manera a estas vertientes, especularon (algunos todavía lo hacen) sobre la realidad en sí mismo. Para este caso no se tomarán en cuenta las corrientes en torno a la ontología orientada hacia los objetos ni tampoco el aceleracionismo (que Mark Fisher también estudió dentro de su obra *Capital Realism: Is there no Alternative?*). Entre estos pensadores se encuentra Eugene Thacker, filósofo norteamericano interesado en el pesimismo y también en la literatura de terror. Aborda dentro de su obra, la trilogía *El horror de la filosofía* el concepto del límite de

pensamiento que conlleva el terror. Y es este límite el que también exploraremos junto con la perspectiva teórica especulativa de Fisher o del ya mencionado Ben Woodard.

Por otro lado, Mark Fisher (1968-2017), se abocó a la generación de contenido filosófico enfocándose en la cultura pop, música, media o literatura, a través de un blog conocido como K-Punk, además de libros donde convergen teorías e intereses donde la música, el cine y la literatura de terror se unen, especialmente *Ghosts of my life* (Zero Books, 2014) y *The Weird and the Eerie* (Repeater, 2017). A pesar de que la hauntología es importante en la obra de Fisher, nos centraremos más en los conceptos de lo *weird*, en contraposición de lo *erie*. Respecto a ellos, Fisher nos dice en *Lo raro y lo espeluznante* que “Sin duda alguna, hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser. En todo caso, no llegan a ser géneros.” (11).

Lo espeluznante, para Fisher, está ligado a lo exterior, a la amenaza que viene de afuera, a lo erróneo y también a la extrañeza del mismo destino. Otra forma de entender lo raro sería “...una ficción en la que no lo imposible, sino lo exterior «puede irrumpir, a través del tiempo y el espacio, en una situación objetivamente familiar».” (25)

Por último, para ejemplificar la *diferencia* que plasma Fisher en torno a los dos conceptos, que aquí se unifican para hablar de la amenaza siniestra (estos conceptos son lo “raro” o lo “weird” y lo “espeluznante”):

[es] la oposición ... entre presencia y ausencia ... lo raro se constituye por una presencia –la presencia de lo que *no encaja*–. Lo raro, en algunos casos (aquellos que obsesionaban a Lovecraft) viene marcado por una presencia

exorbitante, algo que rebosa y sobrepasa nuestra capacidad de representación. En cambio, lo espeluznante, se constituye por una *falta de ausencia* o por una *falta de presencia*. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo. (75)

Nuevamente, en este estudio entendemos ambos conceptos como parte de una misma estética.

En el caso del concepto de lo abyecto, extraemos la conceptualización de Kristeva en *Los poderes de la perversión*, donde se habla de la oposición, “lo *abyecto*, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.” (8), lo abyecto se opone al yo, y funciona provocando asco, náusea (9). Es decir, se nos habla con lo abyecto “del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno.” (75). La repulsión, lo contrario.

1.4. La amenaza y el otro

Entre las teorías ajenas a lo siniestro, o al terror en sí, se utilizará la teoría del sistema comunicativo de Ducrot, donde se construye una arquitectura comunacional formada por el emisor-locutor-enunciador y el receptor-alocutario-enunciatario, puesto que la propuesta narrativa de Ojeda establece el interés por los límites entre la lírica y la narrativa. Y creí necesario la escritura de un apartado sobre esta perspectiva, entendiendo cómo funciona la amenaza dentro de, por ejemplo, *Mandíbula*.

Käte Hamburger nos ayudará, junto con Ducrot, para establecer estos límites entre la lírica y la poética. Y por ello he creído necesario su cercanía con la del sistema de Ducrot.

Además de Ducrot y Hamburger, nos hemos enfocado en la teoría bajtiniana para hablar del cronotopo. Entendemos este término por lo que Bajtín ha señalado en su *Estética de la creación verbal*: “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237).

También es importante la cuestión de la otredad y del otro bajtiniano en la formación de nuestra propuesta del concepto de amenaza. Bajtín señala en *Yo también soy* que “la esencia de la expresión tiene dos aspectos: se realiza tan sólo en la interacción de dos conciencias (del yo y del otro)...” (154). Es decir, para el teórico ruso no existe un solo aspecto de la expresión, e incluso del conocimiento, pues en este apartado de la serie de conferencias y artículos *Yo también soy*, expresa la importancia que le da a la relación del yo con el otro, en una arquitectura que, más que funcionar de espejo, utiliza el dialogismo para la comprensión ética de la realidad, cuestión que puede ser expresada en la literatura. De una manera casi poética, Bajtín dice que “La envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y a la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan sólo en el espejo de una compasión absoluta.” (155)

Habría que aclarar en este punto que esta otredad en Bajtín es utilizada de una manera comprensiva y ética. Es decir, en palabras de Tatiana Bubnova, quien escribe el prólogo para la recopilación de los fragmentos bajtinianos recopilados en *Yo también soy*, “En primera instancia, este *otro* [el *otro* de Bajtín] es simplemente alguien que no soy yo, otro inmediato y cotidiano: no remite a la otredad absoluta, siniestra, inexorable, de otros pensadores.” (15-16) Sin embargo, aclara en una nota al pie sobre el otro como dimensión ontológica. Es en este punto donde decido apropiarme de esta conceptualización de la otredad, por medio de esta comprensión y juego dialógico, para situar en el *otro* precisamente la amenaza. Con ello

no se quiere decir que el otro aquí sea siempre una paranoia propia de Sartre. No son *todos los otros*, sino una otredad reflejada en el yo, en el personaje, que en su dialogismo funciona como acto especular, pero también como una explicación de la amenaza, más allá de lo monstruoso.

Es la otredad, que adjuntamos junto a la visión de lo otro ejemplificada por Vilém Flusser en su obra *Vampyrotheuthis Infernalis*, una de las condiciones para la significación de la amenaza. Al contrario de lo que ocurre en Bajtín, en Flusser el extremo del otro provoca asco, como sucedería en los monstruos clarificados por Noël Carroll. Sin embargo, más que la concepción del monstruo, he preferido entenderlo desde la otredad como reconocimiento y también como rechazo, desde Bajtín hasta Flusser.

En la narrativa de terror se entiende que existe una amenaza, pues como dice Rafael Llopis en su *Historia natural de los cuentos de miedo*, el mundo para el hombre, en sus inicios (e incluso en la actualidad, como demuestran los ejemplos elegidos) era inexplicable, difícil de comprender, y por lo tanto amenazante (12).

Durante el estudio del género de terror, que partió desde las teorizaciones hechas por autores que ya circunscribían sus obras a este género, ya fuera Ann Radcliffe o el mismo H. P. Lovecraft, la narrativa de terror tiene que ver con el miedo. Ya se verá que no exactamente el miedo como susto, pero sí como una sensación, como un sentimiento, como lo llama Noël Carroll que abarca una sensación incómoda. Ya la frase clásica de Lovecraft “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo e intenso es el miedo a lo desconocido”, anexa en su *El horror sobrenatural en la literatura*, nos inscribe en un concepto vago que se va comprendiendo de manera intuitiva sobre el horror. ¿Qué

provoca el horror? ¿Es suficiente con asustar, provocar un salto? ¿Cómo se logra el efecto de la estética de lo siniestro? ¿En qué momentos se halla?

La amenaza puesta en una obra narrativa abarca necesariamente una cuestión ajena al personaje, a la voz que está actuando en la diégesis. Y esa amenaza, también funciona como *otro*.

Cuando se piensa en una obra de literatura de terror, desde las pertenecientes al ámbito histórico de la novela gótica (1764-1820)³ hasta las obras contemporáneas, ya sea en inglés, en español o en cualquier otro idioma, regularmente se concibe la existencia de un monstruo. Noël Carroll señala en su *La filosofía del horror* (1990) que esto se especifica con la introducción de un monstruo. En la comparativa simplona entre la ciencia ficción y el terror, el monstruo pareciera ser la marca registrada, nos dice Carroll. Sin embargo, continúa el autor, también en obras pertenecientes al género especulativo habitan los monstruos.⁴

Sin embargo, Drácula es también un monstruo, pues sus características, así como su naturaleza y acción lo hacen ser percibido como una amenaza. Esto, pues, coadyuva a entender la visión de Noël Carroll respecto a la monstruosidad, pues es necesario el elemento amenazante. Debe existir, ya sea en la atmósfera, y esto puede comprenderse en los textos góticos o en ciertos apuntes de Lovecraft como *At the Mountains of Madness* (1936), o en la presencia de una amenaza caracterizada por un monstruo, como en *Dracula* de Bram Stoker

³ Este espacio puede ampliarse hasta tomar las obras de Poe, Hawthorne, o incluso más allá. En el libro *The Gothic* (Blackwell Publishing, 2004) de David Punter y Glennis Byron, esta selección de lo gótico abarca hasta los últimos años del siglo XX, retomando obras literarias como *American Psycho* de Bret Easton Ellis o *Zombi* de Joyce Carol Oates.

⁴ Si se piensa en películas u obras narrativas donde existen criaturas que bien podrían ser caracterizados como monstruos, en ocasiones éstos no presentan un hecho amenazante, ni como acto ni como actitud. En *Plaza Sésamo* o en *The Muppets* existen criaturas parecidas a los monstruos, o qué decir de obras hechas para niños como *Gasper the ghost* o *Where the Wild Things are* (1963).

(1897). Drácula, el Conde, no la figura histórica de Vlad “Tepes” III, representa todo lo que, según los prejuicios y el pensamiento de Bram Stoker, había de ser superado. Y no sólo eso, pues además de conllevar elementos como la superstición, la magia y una veracidad basada en el mero folklore, también es Drácula una figura repulsiva, pues se alimenta de sangre y vive en las ruinas de un castillo anciano y atiborrado de ratas. Es, sin embargo, su travesía por mar el momento cumbre de esta “repulsividad”. El monstruo no es sólo horrendo, sino que está ligado a criaturas que nos provocan, de por sí, rechazo, al menos para la semiósfera europea de finales del XIX.

En el libro de estudios sobre lo gótico de Punter y Byron, *The literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1764 to present day*, pues en esta estética podría entenderse la figura del monstruo-vampiro, se nos habla de la transformación que trasciende en su figura diegética, hasta un espacio que supera el cronotopo, pues incluso es un reflejo de la realidad sociopolítica, o de nuestros miedos. Nosferatu, en la película homónima de Murnau (1922), es un vampiro que se cierne sobre una ciudad y cobra la forma de una especie de epidemia, pues en varias escenas vislumbramos cómo avanza féretro tras féretro, símbolos que muestran el nivel de mortalidad que conlleva la presencia del vampiro en la ciudad europea a la que ha arribado. Los pobladores son víctimas de una enfermedad terrible y en extrema contagiosa. El vampiro es “una metáfora del encuentro entre la otredad invasiva y la otredad aniquilante” (Punter y Byron 268). Resulta interesante, que este aspecto del vampiro, del monstruo, se visualiza mediante el espejo. Bajtín explica que cuando un “yo” se mira en el espejo no es exactamente el mismo “yo” el que está en el reflejo. Y que nuestra perspectiva del “yo” no abarca lo que el otro observe en nosotros. “No soy yo quien *mira desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos

ajenos; estoy poseído por el otro” (2000 156). Continúa Bajtín explicando que hay una diferencia entre la mirada del otro y la del yo, pues él construye una arquitectura donde se abarca el “yo para mí”, “yo para los otros” y “los otros para mí” (Alejos 53). Esta arquitectónica que habla de la relación de la otredad con el sujeto, no explica en sí la idea de la amenaza. Lo *otro* es amenazante para ciertas literaturas, como la de terror, pero no necesariamente esta cuestión debe serlo. Porque, como lo explica Alejos en su artículo “Identidad y alteridad en Bajtín”, es ésta misma, la identidad, la que se construye aquí, con esta relación. Y lo que ocurre en la narrativa es justo lo contrario, la anti-identidad, y al conceptualizar esa otredad completa, como hará Vilém Flusser con el calamar llamado *Vampyroteuthis Infernalis*, traslapándolo a una naturaleza del todo “extra-humana”, se halla la amenaza, el miedo. El vampiro-monstruo es otro amenazante, de la misma manera en que, bajo esta circunstancia abyecta, la frase de Bajtín “Desde mis ojos están mirando los ojos del otro” se convierte en una expresión de posesión, y no de identidad, entendiéndola desde este posicionamiento de la otredad como amenaza.

Es posible que para que exista esta conciencia dentro del terror se necesite explorar en el otro los miedos que no pueden verse en uno mismo. Esto ocurre, por ejemplo, con los personajes, quienes necesitan forzosamente de una confrontación. “Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo” (163) afirma Bajtín. Es por eso que, para el teórico ruso no puede existir una existencia monológica, una donde se entienda sólo una unidad. Tiene que existir una respuesta, una síntesis donde se transmite el acto comunicativo, de una mayor profundidad que la planteada por Saussure. El dialogismo pretende esta comunicación, y de este modo, también se entiende la existencia del monstruo, del otro para comunicar, para que el autor-

emisor (a la manera de Ducrot), genere una amenaza es necesario que sus personajes-locutores tengan otro que termine funcionando como amenaza-alocutario, pues el acto dialógico se percibe en la comunicación del terror, especialmente de los miedos que establece, o que percibe en su semiósfera el autor-emisor.

Eugene Thacker, filósofo adscrito al “realismo especulativo”, una corriente de la filosofía contemporánea, especialmente aquella que deriva de la post-continental, y cuyo interés es el de pensar la realidad más allá de la predicación kantiana sobre la realidad incognoscible, pero también inamovible, enuncia en *El polvo de este planeta* (2011) su arquitectónica del mundo, que recuerda irremediabilmente a la arquitectónica del sujeto bajtiana, vista a través de lo que es el mundo para nosotros.

Thacker desarrolla esta tripartición basándose en el mundo y su relación con nosotros. Existe el Mundo-para-nosotros, donde todo sirve, de cierta forma, para el humano, pues esta figuración es antropocentrista. El segundo estadio es el del Mundo-en-sí, que abarca todo lo natural que no es humano, pero que está en límite con el primero. El último sería el Mundo-sin-nosotros, donde se reconoce una terminología que va más allá de lo humano, lo trasciende, lo supera, o lo convierte en otra cosa (Thacker 14-17). El Mundo-para-nosotros lo llamamos Mundo; el que es en sí lo llamamos Tierra; el último es el Planeta. Este Planeta se deriva hacia lo cosmológico, donde lo humano no tiene relevancia. Pensando esta construcción tripartita de Mundo-Tierra-Planeta, podemos de cierta forma confrontar la idea de la otredad de Bajtín: la arquitectura del Yo-para-mí, Yo-para-otro, Otro-para-mí.

La arquitectónica de Bajtín responde al dialogismo que abarca sistemas como la misma identidad. Este dialogismo del sujeto que se comunica, incluso mediante la figura de lo especular. Este reflejo, donde el Yo se entiende a través de la mirada del otro, se extrapola

cuando se habla del otro. Tanto el yo-para-mí como el yo-para-otro entran dentro de la categoría del Mundo, de lo que es nuestro. El Otro-para-mí podría ser caracterizado como Tierra, el Mundo-en-sí, por lo que responde al otro que es, en apariencia, ajeno al yo, y que aun así permanece en un cierto punto liminal; lo mismo ocurre con el otro-para-mí. Sin embargo, esta otredad que podría converger en el otro-para-él mismo, se sitúa en la región del Planeta. El Otro sin ningún tipo de comprensión del Sujeto, del Yo visto no sólo como primera persona del singular, sino como estructuración de lo antropocéntrico, del Yo que el pensamiento humano “a-presenta”

El estudio de la identidad a través de disciplinas como la historia o la antropología, se ha valido de la concepción bajtiniana del sujeto y de la otredad. La identidad es esta visualización del otro, sin que por ello exista una “integración ingenua de lo extrínseco con lo intrínseco” (Bajtín 156). Sin embargo, otras disciplinas se han servido de la *otredad* para “estudiar” y, principalmente, generar ciertos afectos-efectos, como es el caso de la literatura de terror.

1.5. El *continuum* del horror

Por otra parte, los estudios de Lotman, aunque tomados como base (sin profundizar demasiado en ellos), me han ayudado para establecer el *continuum* semiótico que explica la función de la literatura de terror desde sus principios hasta la llegada de las autoras latinoamericanas a analizarse. Este *continuum* semiótico, Lotman lo conceptualiza con “formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en distintos niveles de organización.” (11) Y nos explica que se ha tomado el concepto de biósfera como base para

establecer este concepto del *continuum* especificado en la cuestión de la semiótica, y específicamente en la semiótica de la cultura (que es la que atendemos aquí).

Poco después, Lotman lo clarifica: “Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros.” (12)

Mediante estas especificaciones teóricas y conceptos aventuro el análisis de las obras de las autoras elegidas. Sin embargo, antes del análisis, he creído importante la revisión histórica del género como un entendimiento de ese *continuum* en el que nos estamos situando, en esta semiósfera cultural del terror como género literario.

Capítulo 2. La Literatura de Terror

Hablar de Terror o de Horror se ha vuelto, desde hace al menos cien años, una actividad propia de la cultura popular. Para ello bastan los libros que se publican de manera constante sobre ficciones terroríficas, tanto en cine como en literatura. Tal es el caso de los libros sobre películas de terror o de series de televisión, como el ya clásico *Danza Macabra* (1981) de Stephen King, sin contar con el antecedente más conocido en cuanto a lo terrorífico, aunque en este caso su objeto es la literatura, *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de H.P. Lovecraft. Además, tan sólo hay que realizar una breve búsqueda en internet para encontrar la enorme oferta de libros académicos o de divulgación sobre el género de terror.⁵ A excepción del libro ya mencionado de Lovecraft, que pertenece a las primeras décadas del siglo XX, en realidad pareciera que la cultura popular ha llevado al espectador a consumir, más que a apreciar, productos culturales más digeribles, en apariencia, como las películas.

2.1. El terror como género

¿Cómo sabemos que una película de terror pertenece a ese género? ¿Aplica lo mismo para los libros? El consenso de la mayoría es fácil de asimilar en el caso del cine, es lo que refiere Noël Carroll, en su libro seminal *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2005), cuando dice que él analizará “lo que preteóricamente muchos estarían dispuestos a incluir en el género” (31). Con esto, el investigador que busca realizar un tratado del género de terror, tanto del cine como de la literatura, se pregunta por qué el gran público entiende los productos

⁵ En el caso hispanoamericano, también encontramos publicaciones como *La nueva carne* (Valdemar, 2002) *El demonio en el cine* (Valdemar, 2007) o *Las sombras del horror: Edgar Allan Poe en el cine* (Valdemar, 2009), todos editados por Antonio José Navarro. O incluso más contemporáneas y específicas, como el caso de *Folk Horror: Lo ancestral en el cine fantástico* (Hermenaute, 2019), editado por el gurú del cine de terror y de género, Jesús Palacios, o *Terror rural y paganismo* (Dilatando mentes, 2001), coordinado por Javier J. Valencia.

culturales denominados como “de terror” sin demasiados problemas. Su teoría, por lo tanto, busca comprender y aprehender una gran parte de obras que, de manera general y laxa, han sido denominadas como de terror.

Hablar, por lo tanto, de literatura de terror, es un problema. El género nació con la literatura, mucho antes que el cine. Se considera que la primera obra de terror fue la de Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, publicada en 1764. Con ella, hizo su aparición lo que se denomina literatura gótica. Como nos describe Aurora Piñeiro en *El gótico y su legado*: “Es también Walpole quien acuña el término [gótico] poniéndole a su novela el subtítulo de “Un relato gótico” (Cap. 1) Es posible, lo comenta la misma autora, que el término naciera debido al estilo arquitectónico de la mansión que construía para sí mismo el exótico escritor inglés, pues lo denominaba como si fuera un castillo gótico (en realidad perteneciente al *Gothic Georgian Revival*⁶). La arquitectura, como muchas artes, suele hundir sus influencias y expresiones en la literatura.

La relación entre la cultura gótica, que terminó derivando en la arquitectura y la literatura no parece del todo clara. Sin embargo, es fácil entender que las formas agudas, de enormidad estilística en sus arcos de ojiva, así como en la delgadez tanto de sus íconos como de sus estructuras arquitectónicas, pasaron a convertirse en una estética poco deseable cuando el Renacimiento dejó atrás lo medieval. Todo lo que tenía que ver con la época anterior, cuyo significado parecía estar anclado en el oscurantismo y la barbarie se convirtió en motivo de crítica. Nos dice Johan Huizinga, en su ya clásico *El otoño de la Edad Media*, que el humanismo recién nacido no calzaba con “el espíritu de la Edad Media moribunda” (452), Esto, por supuesto, es una generalidad, pues como sigue Huizinga (453-468), lo medieval no

⁶ Se sugiere visitar el sitio <https://www.strawberryhillhouse.org.uk/> donde se encuentra información detallada sobre el edificio ya histórico, localizado en Twickenham, al suroeste del Gran Londres.

se había extinguido durante el periodo conocido como *Quattrocento*. Esta “narrativa” surge en las postrimerías del neoclasicismo, cuando el racionalismo imperante divagaba en torno a la razón y aquello que podía observarse sin mediación del sueño. Lo “medieval” y lo gótico se transformará, a partir de aquí, y con la llegada del romanticismo, en este espacio temporal y espacial deseable para construir ciertas narrativas, lo que se conocería como literatura gótica, al grado de convertirlo en un cronotopo, como lo nombraría Bajtín.

2.2. El Horror Gótico

Para entender la literatura gótica hay que rastrear el momento histórico en el que cambian las nociones del siglo de las luces en las mentes de los creadores, principalmente en Europa y en Norteamérica, lo que provocaría un entendimiento en el arte de aquello que supera lo racional. Resulta curioso que este tipo de expresiones hicieran mella a través de la exploración del pasado. Como nos dice Aurora Piñeiro: “...la influencia del pasado en el presente como una fuerza inescapable se convierte en uno de los temas centrales de las obras... góticas o de terror clásico de los siglos XVII y XIX.” (12).

Sin embargo, este género es mucho más complejo, pues, a decir de Jonathan Rosas, “Lo gótico, como parte del género de terror, abarca, pues, todas aquellas manifestaciones literarias en las que el espacio era un castillo lejano embrujado quizá, y en las que la atmósfera de estas historias era totalmente espectral, macabra, oscura y nocturna.” (16)

Este género de lo gótico dio paso a las demás manifestaciones del género de terror, basándose algunas de ellas en elementos sobrenaturales, cercanos a la irrupción de lo fantástico, y otros a amenazas de corte más natural. Sin embargo, como explica Aurora Piñeiro en *El gótico y su legado en el terror* el gótico, sea una modalidad o un género, nunca

desapareció del todo. La maleabilidad de éste género que abarca conceptos cronotópicos como el castillo, el fantasmas, pero principalmente el elemento fantasmagórico y de atmósfera lúgubre, como con el terror, se ha adaptado para expresar “los miedos y ansiedades, individuales y colectivos de distintas épocas, y adopta o enfatiza diferentes matices de lo oscuro, así como diversas estrategias literarias, para continuar enfrentando a los lectores con aspectos de la experiencia humana que a veces preferiríamos no contemplar.” (Piñeiro Capítulo 1).

Hay que recordar tan solo que la geografía elegida para las novelas góticas de la época tuvo una ubicación que, bajo el aspecto anglosajón, se consideraba distinta a la suya. *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1797), de Ann Radcliffe se desarrollan en Italia. *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805), de Jan Potocki, se ubica en España.⁷ En este último caso, llama la atención que el conde polaco (1761-1815) conociera la geografía española y, sin embargo, prefiriera hacer modificaciones para su novela, generando un *locus horridus* especialmente diseñado para la trama de su obra⁸. La complejidad, quizá, demandaba una tergiversación de los hechos que culminan, o incluso parten, de aquella “Venta Quemada” a la que hace alusión la narración que se transforma en una serie de historias tipo “matrioska”, cuya influencia oriental, especialmente de *Las mil y una noches* o de los relatos de *Calila y Dimna*, es palpable.

La historia de la literatura de terror, especialmente en su vena gótica, y expresiones que se dieron a finales del XIX, se emparenta con la literatura romántica. Mario Praz hace un exhaustivo análisis de estas corrientes en sus libros seminales *La carne, la Muerte y el Diablo*

⁷ La aparición de la novela de Potocki se dio en dos versiones, la de 1805 y la de 1810

⁸ Fumaroli, Marc. “Presentación. Las mil y una noches de las luces en crisis”. Prefacio.

y en *El pacto con la serpiente*. El primer libro, publicado originalmente en 1930, estudia de manera extensa y precisa tres literaturas europeas: la italiana, la francesa y la inglesa. Su interés monográfico, como afirma en su prólogo (18), recorre la literatura romántica, debido al interés del autor en la sensibilidad europea del XIX (y también del dieciocho). Para Praz, el romanticismo encarna la parte oscura de la literatura de Europa.

Según el estudioso italiano, a mediados del XVIII nació un concepto sobre lo romántico que se inspiraba en la idea de darle un sentido a las novelas pastoriles, del pasado, todo aquello que era distinto a la naturaleza “real” (49). Por ello, “Se llamaba *romantic* a todo lo que parecía fruto de una fantasía delirante.” Esto es acorde con lo que posteriormente será la misma literatura de horror, empezando por las ficciones del periodo gótico en la literatura (1764-1820).

Se entiende que la literatura de terror surgió en Europa, y este tipo de arte, como dice Llopis, “es hija del racionalismo” (28). Hay quienes incluyen lo gótico como un apartado distinto del género de terror, como una especie de subíndice o antecedente que lleva hacia la literatura de terror.

En la historia del género, estudiosos como David Punter, Montague Summers o Aurora Piñero, han estudiado por separado el género gótico. Para el estudio de las autoras que serán estudiadas en los capítulos siguientes, el gótico se presenta como una base histórica, de tradición literaria, desde la cual parten las obras que catalogamos dentro del horror. Esto no significa, en ningún momento, que las novelas o volúmenes de cuentos de nuestras autoras pertenezcan como tal al género gótico.

Siguiendo a Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura*, descubrimos un atenuante en el género gótico, ya que éste no siempre abarca lo sobrenatural. Sin duda, el mismo Lovecraft se interesa más en lo que él llama “weird” (no exactamente el término que

adoptará Mark Fisher en *Lo raro y lo espeluznante*) y que se traduce como sobrenatural dentro de las obras de ficción, incluidas las góticas. Cuando habla sobre *El monje*, novela de Mathew G. Lewis, dice que “Consigue romper con la tradición radcliffiana y amplía las posibilidades de la novela gótica.” (50). Estas características, que se refieren a la obra de Ann Radcliffe, se manifiestan en “cada pormenor de la ambientación y de la intriga [que] contribuye artísticamente a crear la impresión de horror ilimitado que ella quería transmitir” (44). Según Lovecraft, esta transmisión va sobre lo sobrenatural, y lo que él llama (sin una completa definición) horror cósmico (que Joshi clarifica en su ya mencionada *Yo soy Providence*). Sin embargo, continúa diciéndonos, Radcliffe no mantiene esta sensación en el lector debido al “desencanto final” (45) que conllevan sus obras. Esto es: la explicación de los eventos macabros, aparentemente sobrenaturales, por medio de una trama enrevesada.

Es importante esta asimilación de lo natural y de lo sobrenatural en los análisis de Lovecraft debido a que nuestra propuesta parte de una base similar: el terror/horror forma parte del mismo género, sin importar las amenazas, monstruos o explicaciones para lo terrorífico que se presenten en las obras, ya sea esto de manera natural o no. Lo siniestro, proponemos, también abarca aquello que sigue partiendo desde lo natural.

En su misma introducción se plantea que el miedo es el elemento primordial para hablar de la literatura de terror, el miedo a lo desconocido. En su ensayo (Lovecraft 39), se hace un recorrido que empieza con la literatura gótica, y se hace hincapié en este sentido, porque esta literatura tiene distintas vertientes que, aunque parecen en extremo distintas, no parecen dissociarse de lo que se conoce como gótico.

La obra de Walpole, cuya trama enrevesada y escasa calidad literaria (Lovecraft, 40-41) la llevaron al summum del gusto del público lector de su época, plantea una situación sobrenatural. En la obra del autor inglés, asistimos a una trama conformada por el príncipe

Manfredo, quien sufre la pérdida de su hijo, Conrad, en las vísperas de su boda. Esta alianza le sería benéfica, pues donde ocurre la acción de la novela es, precisamente, en el castillo de Otranto, que pertenecía a una familia distinta a la del príncipe. Con la unión, el príncipe buscaba la legitimación de su propiedad y, por ende, al surgir la tragedia de la muerte de su unigénito, el príncipe urde abandonar a su esposa en pos de la ex prometida de su hijo. En la novela aparece también Theodore, un aparente campesino, de carácter honrado y valiente, quien resulta ser el legítimo heredero de la familia de Otranto, y por lo tanto dueño de esas tierras.

El castillo de Otranto, que en un principio fue presentada como una aparente traducción de un texto italiano, está situada en esta geografía. Esto será importante, ya que las subsecuentes obras del mismo género tendrán particularidades similares. La obra de Ann Radcliffe, representada en novelas como *Los misterios de Udolfo* o *El Italiano*, presenta una situación igualmente sobrenatural, en apariencia, que termina resolviéndose con una explicación natural. La geografía, de nuevo, será la italiana, con cierto énfasis en un pasado de apariencia medieval.

Como explica Montague Summers en *The Gothic Quest*, el género gótico contiene el gótico histórico, el gótico natural o explicado, el gótico sobrenatural y el gótico equívoco. La parte histórica, que se ha visto ya en apariencia, busca representar una antigüedad, “un cuento situado en el pasado imaginario sin la sugestión de elementos sobrenaturales que luego son explicados” (Carroll, 25). Este es el caso de una novela como *Los albigenses* (1824), de Charles Robert Maturin. El gótico natural es el que puede apreciarse en obras como las de Ann Radcliffe, pues presenta situaciones que en un principio parecen sobrenaturales, pero al final son explicadas (*Los misterios de Udolfo*). La subdivisión de lo sobrenatural está manifiesta en la primera obra del género, pues *El castillo de Otranto* jamás explica la

aparición de fantasmas o hechos extraños (la aparición del fantasma de un gigante, ruidos y lamentos, apariciones). Por último, el equívoco es un gótico ambiguo, cercano a lo que Todorov presentaría como lo fantástico, sin que pueda explicarse de manera natural ni sobrenatural: “La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión?” (33) se pregunta el teórico ruso en su *Introducción a la literatura fantástica*.

A pesar de sus diferencias, y de que Lovecraft entendiera a lo gótico sobrenatural como el verdadero génesis de la literatura de terror, se siguen concibiendo estas manifestaciones como góticas, debido a los cronotopos utilizados constantemente: el castillo, la trama que se lleva a cabo en un lugar lejano y exótico para los estándares de los europeos de la época, además de los personajes arquetípicos: la mujer víctima y llorosa, pero buena; el malo, muy malo, casi diabólico.

2.3. La literatura de terror del XIX y principios del XX

La literatura de terror, a pesar del auge del periodo histórico de lo que se denominar terror gótico, o narrativa gótica (que hace hincapié en una obra que, pese a haber sido publicada durante este espacio temporal), manifiesta ciertas diferencias que recaerán en el horror psicológico de Edgar Allan Poe, y es *Frankenstein* (1818), la novela seminal escrita por Mary Wollstonecraft Shelley.

La novela de Shelley, que también tiene ciertos elementos de ciencia ficción, retrata la historia del doctor Viktor Frankenstein, y los experimentos que conllevan a la generación del monstruo, que carece de nombre. Los medios que utiliza Shelley se basan en elementos pseudocientíficos, como el galvanismo y la utilización de la electricidad para dar vida a un ser compuesto por varias partes de cadáveres.

...el monstruo posee plena inteligencia, pero tiene un cuerpo terriblemente repulsivo. Es rechazado por la humanidad, se vuelve rencoroso y por último empieza a asesinar sucesivamente a los seres más queridos del joven Frankenstein, amigos y familiares. Le exige a Frankenstein que cree una esposa para él; y cuando finalmente lo hace el estudiante se niega, horrorizado por miedo a que el mundo se pueble de semejantes monstruos... (Lovecraft, 60)

Esta es la trama de la novela de Shelley, cuya influencia, siguiendo al mismo Lovecraft, influyeron en la historia de la literatura de terror hasta llegar a los autores norteamericanos, de Charles Brockden Brown a Nathaniel Hawthorne. Sin embargo, la importancia de este periodo recae en la obra de Edgar Allan Poe. Lovecraft le dedica un capítulo completo donde se examinan algunos de los recursos, como el sobrenatural, en cuentos como “El caso del señor Valdemar”, o lo psicológico, en “El pozo y el péndulo”.

Esta influencia se siguió aún en Europa, donde autores de la talla de Joseph Sheridan Le Fanu, M.R. James o los novelistas Henry James y Charles Dickens, siguieron con el establecimiento de un tipo de horror que cabe dentro de lo sobrenatural, ya sea por emplear seres como los fantasmas, o siguiendo la influencia del folklore europeo, y así utilizando monstruos como los vampiros u hombres lobo. La influencia de este tipo de monstruos es palpable desde la creación de *El vampiro*, del doctor Polidori, en 1819, hasta la aparición de la novela magna de Bram Stoker, *Drácula* (1897).

Es Lovecraft quien sigue esta misma línea hasta abarcar lo que sería conocido, por él, como los maestros modernos del género, autores que publicaron desde los últimos años del XIX hasta entrado el siglo XX. En esta categoría entran las obras de autores como Algernon

Blackwood, Arthur Machen, Robert W. Chambers, M.P. Shiel o William Hope Hodgson (Lovecraft, 121-131).

Para entender la gestación de lo que siguió tras la muerte de Lovecraft es necesario seguir más allá de él, pues el autor de Providence murió en 1937.

2.4. Después de Lovecraft

Antes del arribo de Stephen King, con su novela *Carrie* (1974), una multitud de autores revirtieron lo hecho por Lovecraft para acercar el terror a un nivel más cercano, como es el caso de Richard Matheson o Shirley Jackson, hasta la construcción de atmósferas poéticas, como el caso de Ray Bradbury. La estela permitió la entrada a un mundo donde la paranoia de la Guerra Fría seguía en su apogeo, plasmada tanto en las obras de Frank de Felitta como en las de Ira Levin o el mismo William Peter Blatty (escritor de *El Exorcista*).

Stephen King fue entonces reconocido como un maestro del género por su interés en el acercamiento del horror a la vida común, a los estratos de la clase media y baja americana; *Carrie*, la protagonista de su primera novela, es ya una adolescente preocupada por su propio cuerpo y sus cambios, también por sus relaciones personales. No a la manera de Jackson, cuya intimidad hogareña se puede palpar tanto en su obra como en la de *El bebé de Rosemary* (1967). La adolescencia, lo popular, el rock and roll, los bolos, las estaciones de radio, igual que los personajes infantiles y juveniles aparecieron como punto medular en la obra de King.

Sobre la historia completa del género, pues aquí se ha querido vislumbrar apenas una breve introducción a éste, se recomienda ampliamente la lectura de *El horror sobrenatural en la literatura* (1927) de H.P. Lovecraft, *Danza Macabra* (1981) de Stephen King, *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974) de Rafael Llopis, editado primero por Jucar, y luego

por Fuentetaja en 2013, o los dos volúmenes de *Unutterable Horror* (2014) del estudioso S.T. Joshi.

2.5. El terror en Latinoamérica

La aparición del género de terror puede rastrearse en la obra de autores como Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga. Las diferencias entre la literatura hispanoamericana y la anglosajona son palpables. Por ejemplo, Llopis nos señala que, “en Hispanoamérica no hay castillos góticos” (254), sin embargo, él mismo refiere que en Norteamérica tampoco los había, y eso no imposibilitó la aparición de la obra de autores como Nathaniel Hawthorne o Washington Irving.

Rafael Llopis señala que en la tradición fantástica latinoamericana “En su mayoría, tales cuentos se ajustaban rigurosamente al patrón europeo, entre otras razones porque sus autores solían vivir en Europa” (254), sin embargo, también hace énfasis hacia la utilización de elementos propios de los países del continente, por ejemplo: “los tigres capiingos, los lobisones (*sic*), las mulas ánimas y otros kakuys” (254-255). Se señalan, asimismo, los cuentos de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Santiago Dabove y Horacio Quiroga.

Dentro del género, la obra de literatura fantástica del argentino Jorge Luis Borges quien, contrario a la obra de precursores suyos, como Horacio Quiroga, manifiesta un “cosmopolitismo”, como señala Llopis (257). Los temas de Borges señalados son “lo insólito”, las paradojas del esoterismo chino y el misticismo de la cábala hebrea, los delirios de filósofos más o menos inexistentes y la locura de geometrías absurdas, nunca enunciadas” (257). Aquí podríamos mencionar que, a pesar de lo fantástico en una parte de la obra del argentino, no se expresan los elementos de terror, sino de un asombro de tonalidades muy distintas a las estudiadas aquí.

Esta forma de construcción, que pertenece más a la literatura fantástica (*ibid*), generó una escuela a la que pertenecen escritores como Bioy Casares, Silvina Ocampo, Enrique Anderson Imbert, Ladislao Holmberg, Julio Cortázar, Gloria Alcorta o Felisberto Hernández. Dentro del panorama mexicano, aparecen autores como Carlos Fuentes, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, José Vicente Melo, José Emilio Pacheco y Francisco Tario, además de Emiliano González o Adela Fernández, por nombrar a unos cuantos.

El desface, sin embargo, parece evidente, debido a la producción de obras que parecen no pertenecer a una corriente mayor, ni siquiera en el plano comercial. Es, sin embargo, hasta la llegada de la segunda década del XXI cuando aparecen en Latinoamérica la obra de escritoras, y también autores, que son tenidas en cuenta por editoriales españolas o internacionales. Este es el caso de la obra de las autoras seleccionadas en el corpus de este trabajo: Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) y Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981), lo que por supuesto no excluye la interesante producción de narradoras como Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976), Mónica Bustos (Asunción, 1984) o María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), quienes han sido categorizadas como escritoras siniestras, macabras, o hasta góticas, sin que medie siempre la rigurosidad académica al momento de situar las obras.⁹

La obra de estas escritoras, que coincide con su producción realizada durante las primeras décadas del siglo XXI, coincide con una explosión mediática del terror, al menos visto desde un ámbito comercial y nada riguroso, como género funcional para hablar de la

⁹ Sirva este artículo escrito a manera de divulgación de la obra de narradoras cuya obra macabra ha llamado nuestra atención de diversas maneras: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-vozes-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/> Por supuesto, no es intención ni del artículo ni de la tesis el señalar de manera exhaustiva los mecanismos que se utilizan, o no, en ciertas obras narrativas de escritoras que han complejizado la producción de obras con este corte en el continente durante la segunda década del siglo XXI hasta la fecha.

realidad violenta ya sea debido a las crisis económicas, políticas o sociales. El terror, pareciera, es una mera herramienta que sirve para llevar temas como el heteropatriarcado y su aparente hegemonía, la violencia sistemática del estado, los micromachismos, los horrores del capitalismo, pero también el folklore local, poco tomado en cuenta por narradores del continente latinoamericano, incluso dentro de los ámbitos fantásticos o de terror (Tario, Borges, Felisberto Hernández). Este es el caso de los volúmenes de cuentos y novelas de estas narradoras.

El objetivo de este análisis, sirviéndonos de las teorías del género, y de aproximaciones novedosas como las apocadas al Realismo Especulativo, como lo son las de Eugene Thacker o Mark Fisher, además de las señaladas en el anterior apartado, es desentrañar los mecanismos del horror (como lo llamaría Norma Lazo) para entender qué están haciendo en cuanto al género estas narradoras, si realmente ocurre una manifestación de estos elementos o no, y en todo caso qué es lo que podemos referir en cuanto a una producción de la narrativa macabra a partir del cuento escrito por mujeres, lo que podría servir como base para futuros estudios que tomen tanto la obra de otras autoras, como el caso de las construcciones narrativas de escritoras que se enfocan en lo “terrorífico” desde un aspecto natural, o de narradores cuyo género no sea necesariamente importante.

Capítulo 3. Casos de análisis

En este apartado se plantea como tal el estudio de tres casos distintos de narradoras que han destacado, recientemente,¹⁰ en la manufactura de una narrativa que nos abocamos por llamar siniestra. Incluso, dada esta terminología, adoptamos el término de lo “macabro”, para establecer ciertos límites en cuanto a las sensaciones y estéticas generadas en la narrativa de estas autoras, principalmente en el cuento, a pesar de que dos de ellas cuentan ya con novelas, como es el caso de Mariana Enríquez con *Bajar es lo peor* (1995¹¹), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Éste es el mar* (2017) y *Nuestra parte de noche* (2019)¹². En el caso de Mónica Ojeda, *Mandíbula* (2018).

El primer caso será el de Mariana Enríquez, a partir de su narrativa. En su obra puede leerse una serie de expresiones interesadas en la generación de una narrativa terrorífica.

El segundo apartado está dedicado a la obra Mónica Ojeda, principalmente a su novela *Mandíbula* y a algunos relatos de *Las voladoras* debido al interés que manifiesta la autora en el lirismo de su prosa, buscando la extrañeza, lo que Kristeva ha llamado “lo abyecto”, incluso a partir del mismo lenguaje y del empuje de las fronteras entre narrativa y poesía.

El último caso es el de Liliana Colanzi, quien, a pesar de tener dos libros de cuentos (aquí analizados en específico los de *Nuestro mundo muerto* debido a que *Ustedes brillan en lo oscuro* no posee cuentos macabros), posee una obra narrativa que toca los elementos de la literatura de terror desde ámbitos tradicionales, como es el caso del cuento “Alfredo”, en el que aparece, de manera tangente, el *revenant*, el fantasma, hasta las amenazas suscitadas en

¹⁰ De 2016 a la fecha, con la publicación de sus libros de cuentos

¹¹ Recientemente reeditada por Anagrama (2022)

¹² Además de contar esta novela con el prestigioso premio Herralde

torno al cuerpo y a lo fangoso de una entidad/cosa *slimy* que funciona en muchos niveles narrativos.

3.1. El caso de Mariana Enríquez

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) es una escritora que ha estado dando de qué hablar desde, al menos, la llegada de su libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016), el cual la catapultó al ámbito literario internacional. Sus libros, *Los peligros de fumar en la cama* (2009) o *Alguien camina sobre tu tumba* (2013), no hicieron sino promocionar a la escritora como una de las más sonadas respecto a la literatura contemporánea en español¹³.

Aunque la también periodista y ensayista, Mariana Enríquez, ha sobresalido por su narrativa, especialmente en novela y cuento (*Nuestra parte de noche* obtuvo el Premio Herralde de Novela, en 2019). Lo que resulta llamativo de su propuesta, es que además fluctúa dentro (o al menos bastante cerca) del género del terror, un género popular no tan bien visto por la crítica hispanohablante, pues se lo considera un tipo popular de literatura. También se le ha encuadrado dentro de lo llamado Gótico o Gothic, como lo demuestra Ana Gallego Cuiñas (2020), incluyendo en este género o término genérico todo aquello relacionado con los monstruos, lo errático y lo amenazante.

“¡Fueron las *caras*, Eliot, esas malditas caras, que miraban maliciosamente y babeaban desde los lienzos como si estuvieran dotadas de aliento! ¡Te juro por Dios, Eliot, que en verdad creo que estaban *vivas!*” (Lovecraft 409). El horror y la incredulidad, el miedo que el

¹³ Ver <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/en/2020/may/gothic>

narrador de “El modelo de Pickman”, uno de los relatos más famosos del narrador de Providence, acentúan no sólo la atmósfera sino también la reacción del personaje-narrador y, según autores como Noël Carroll, la manifestación sensorial en paralelo del lector. Es decir, nos encontramos ante el horror y nos asombramos por lo imposible. En este subgénero, nombrado por algunos como popular (Novell), se busca la generación de varias sensaciones, motivos o estéticas que están preteóricamente determinadas por la expresión del “miedo”, del “terror”, de una emoción o un sentimiento que genera entre repulsión y sorpresa hacia un elemento o *cosa* que parece aterrador. Podría ser un monstruo, un ser humano (un asesino), una entidad alienígena, etc. Lo que sería llamado, someramente, amenaza. Otro ejemplo de ésta proviene del cuento “Bajo el agua negra”, perteneciente al libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama 2016):

...lo que llevaban sobre la cama se movió un poco, suficiente para que uno de sus brazos grises cayera al costado de la cama, como el brazo de alguien muy enfermo, y Marina recordó los dedos de su sueño que caían de la mano podrida y recién entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia... (Enríquez 173)

En el primer caso, el lector hipotético ya contaría con información relevante sobre el autor que ha escrito el cuento “El modelo de Pickman”, es posible que haya llegado a él por recomendación, por interés hacia algún aspecto editorial (el libro podría contener arte publicitario que defina a éste como algo “terrorífico”¹⁴). Es decir, el terror como género, aunado también a la poderosa influencia del cine, está predeterminado por algo que “asusta”.

¹⁴ Basta comparar el arte que acompaña a ediciones de libros que son de terror, e incluso colecciones enteras, como podría ser el caso de “Gótica”, de la editorial madrileña Valdemar. También, haciendo un recorrido hacia el pasado, es posible encontrar títulos en colecciones como “Gran Super Terror”, perteneciente originalmente a Roca Editorial.

Siguiendo esta perspectiva, el primer ejemplo, el de “El modelo de Pickman” nos lleva al miedo que siente, más que un susto pasajero, el narrador al conocer que Pickman, un pintor de gran talento, pero rechazado debido a sus obras ciertamente terroríficas y grotescas, está sirviéndose de modelos que no son propios de su imaginación, sino de la “realidad”. Nos hallamos entonces ante la imposibilidad del pensamiento que permite la existencia de aquello. Lo que se pensaba inadmisibles, y que además causa rechazo y es terrorífico (incluso amenazante), se presenta como posible. El marco de realidad se desmorona.

En el segundo caso, al menos cuando el libro de la autora argentina Mariana Enríquez se publicó en 2016, el lector no se encontraba en posesión de esa rica publicidad y de ese conocimiento predeterminado al abordar a una narradora hasta ese punto poco conocida. Sin embargo, en este libro, *Las cosas que perdimos en el fuego*, con el que se conoció en el ámbito hispanoamericano global gracias a la edición de Anagrama, se permea ya una manifestación de lo terrible, aunque en la sinopsis del libro se anuncie el terror “de pasada”, como un elemento más dentro de una narrativa que habla y denuncia la violencia histórica o contemporánea y las imágenes grotescas, pero no necesariamente siniestras.

Para descubrir este elemento de lo imposible y de lo siniestro hay que abordar el libro y descubrir las propuestas que Mariana Enríquez plantea en sus relatos, como es el caso de “Bajo el agua negra”, donde se presentan los elementos que acercan la narrativa a ciertos tópicos que señalan su producción, o al menos algunas de sus obras, como parte de la tradición de la literatura de terror.

El personaje, en este caso una fiscal cuyo interés se centra en otorgar justicia a quien lo merece, a pesar de las trabas de la corrupción policial que la rodea, se adentra en las barriadas de Buenos Aires para descubrir la verdad sobre un chico asesinado por la policía, quien fuera aventado desde un puente hacia un río de aguas contaminadas. Según avanza la

investigación de la fiscal, encuentra ciertos indicios que indican que está vivo. Sin embargo, lo que halla no es sólo la imposibilidad aparente (o al menos el hecho se torna sorprendente) de que “El Emanuel” esté vivo, sino que hay ahí, en la barriada a la que pertenece, una atmósfera de decadencia e impureza, incluso perversión, donde se juntan tradiciones que la fiscal piensa son parte de “murgas” u otras manifestaciones populares comunes, pero que pertenecen a una naturaleza perversa que señala lo imposible. Es decir, la realidad es mucho peor: lo que hay ahí es la manifestación de un culto imposible que gira en torno a lo que hay bajo las aguas contaminadas, y lo que regresa, humanos que ya no lo son, *revenants* en el sentido de la tradición del género de terror. La fiscal, por supuesto, sintiéndose aterrorizada por la confirmación de la “locura”, huye sintiendo que lo incomprendible ahora la ataca desde todos los puntos posibles:

...corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla, tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores. (174)

El tema que me interesa, como ya se habrá visto en las líneas y ejemplos anteriores, es el de la literatura de terror, cuya focalización está centrada en el de la producción de escritoras contemporáneas pertenecientes a Latinoamérica, quienes manifiestan desde diversos puntos lo que podría o no podría ser “terror”.

Esta fijación por la obra de autoras que pertenecen, aparentemente, al género de terror, que manifiestan nuevas posibilidades y encaran, por medio de denuncias o no, una realidad

desquiciante por medio de narrativas frescas que emanan desde sus propias sociedades, y que por momentos atienden sus tradiciones propias de género de terror.

Es posible que la atención a estas obras se deba más a los lectores y a los dispositivos publicitarios, los *media* y el boca-a-boca que a la presencia de elementos terroríficos en su obra. Sin embargo, ha sido de mi interés el comprender estas manifestaciones dentro de su propia narrativa, sin atender del todo a lo que los medios de comunicación y la publicidad dicen de ello.

La literatura de terror, tradicionalmente, se vincula con la tradición occidental o anglosajona. “Suele decirse —y con motivo— que la literatura de terror como género es hija del racionalismo.” (Llopis 27), pues el género inició con la llamada novela gótica.¹⁵ En Latinoamérica, o al menos como ocurre bajo el mismo Llopis, lo terrorífico es más bien parte de lo fantástico, y para entender a los narradores nacientes que están interesados en lo siniestro, se nos da una respuesta a través de Rubén Darío, Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga, para después continuar con la “escuela argentina” como la llama Llopis (258), que abarca de Borges a Anderson Imbert, olvidándose de escritoras como María Luisa Bombal o Juana Manuela Gorriti.

¹⁵ Esta aparición que subyace en el romanticismo tiene su explicación de acuerdo con el aparente hartazgo de la sociedad en un medio que buscaba la razón como respuesta a todo. Llopis nos habla de la emoción. Ahora bien, en América Latina surgieron, también, elementos en la literatura que siguieron los movimientos culturales en Europa. El género terrorífico, en sus diferentes acepciones, se mantuvo ya sin desaparecer. En el continente surgieron narrativas que seguían ciertas fórmulas o aproximaciones artísticas. Se originaron respuestas que partieron desde el género fantástico, siguiendo lo que en un principio se estableció como literatura de terror norteamericana (desde Nathaniel Hawthorne o Washington Irving). Rafael Llopis menciona al antologador cubano Rogelio Llopis, quien realizó la publicación de *Cuentos fantásticos*, explicando en su prólogo que “la literatura hispanoamericana, en primer lugar, no es gótica; es además sumamente ecléctica; pretende por último ampliar la percepción de la realidad” (253). El antologador continúa enumerando elementos como el onirismo y lo terrorífico.

El terror, sin embargo, no es un género que haya trascendido durante buena parte de la historia literaria en América Latina, mucho menos como fenómeno mediático. Hemos tenido que esperar hasta el siglo XXI para ver la publicación de obras que coinciden, de una manera directa, o mediante referencias, a lo que llamamos terror, que va de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) a Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), pasando por escritores más o menos conocidos como Adriana Díaz Enciso (Guadalajara, 1964), Bernardo Esquinca (1972) o Gustavo Faverón (Lima, 1966), por nombrar una tríada.

La narrativa de Enríquez retoma la cuestión de lo social al insertar elementos de terror, convirtiendo, especialmente en sus cuentos, incluidos en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y en *Los peligros de fumar en la cama* (2017), y en su novela *Nuestra parte de noche* (2019).

3.1.1. El Espacio Siniestro. La casa embrujada

A mi parecer, la tipología del gótico no me parece la más adecuada para estudiar la narrativa de autoras (y también autores) que han publicado sus obras a partir del siglo XXI, alejando los dispositivos narrativos y las temáticas de una mera literatura mimética, o incluso experimental (llámese autoficción, novela sin ficción, etc.) para advertir lo sobrenatural dentro de las tramas, además de la utilización de una estética macabra.

El género gótico, como lo explica Aurora Piñeiro, proviene del concepto de lo “godo”, que hacía referencia a las tribus germánicas que llevaban ese nombre (i.e. ostrogodos), vinculándose con lo “bárbaro” o, como después ocurriría en el campo de las artes, con lo “medieval” (2017).

Más allá del gótico, encontramos en la narrativa de Enríquez amenazas que parten de agentes físicos como puede serlo un asesino, e incluso una situación marcada por la violencia sistémica o de estado. La otredad como amenaza se nota en los personajes y sociedades que funcionan para apuntalar lo siniestro. En el caso de Adela, en el cuento “La casa de Adela”, la narradora, que ni siquiera tiene nombre, aunque participa dentro de la diégesis, describe una situación siniestra del personaje: no tiene un brazo, y esta condición de la amputación, de por sí pertenece a lo *Unheimlich*. Sin embargo, esta comunicación entre la narradora y el personaje de Adela delinea la situación marcada entre dos puntos distintos: Adela-Aventura y Narradora-Mesura.

Mariana Enríquez llamó la atención del público lector debido a la mezcla pertinente entre terror natural y sobrenatural en algunos de sus textos.¹⁶ Como hizo un autor antes que ella, el norteamericano Stephen King (Maine, 1947), la utilización de un entorno cotidiano, meramente realista, sirvió como anclaje, y revolución, para lo que se estaba haciendo en cuanto a narrativa de terror. El escritor de Maine trajo al público lector la novela *Carrie* (1974), en la cual una adolescente del mismo nombre manifiesta telequinesis. El nudo de la trama yace en que la chica es vilipendiada y acosada por sus compañeros debido a su aparente fealdad y gordura. El desenlace se lleva a cabo en el baile de graduación, donde en un principio asistimos a la integración de Carrie con sus compañeros de escuela, y terminamos accediendo a un festín sangriento provocado por una broma de mal gusto (una de las compañeras que la odian le deja caer, justo cuando es nombrada “reina del baile” una cubeta llena de sangre de cerdo).

¹⁶ Cabe mencionar que, en sus dos recopilatorios no todos los relatos pertenecen al género del terror.

El paradigma que había sido construido a través de los siglos, como retrata Rafael Llopis en *Historia natural de los cuentos de miedo*, avanza desde el gótico, a través de los autores de la *ghost story* y de escritoras victorianas o norteamericanas del siglo o sus postrimerías, como Edith Wharton, Violet Hunt o Willa Cather, hasta los autores que quedaron consignados en el ensayo seminal del autor de Providence, Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literatura* (1927): Algernon Blackwood, Arthur Machen, William Hope Hodgson, Walter de la Mare o Robert W. Chambers, por nombrar a unos cuantos.

Y es que precisamente la obra de Lovecraft introdujo un sesgo distinto en el horror sobrenatural, al interesarse en lo que se denominaría “cósmico”. Este tipo de horror hacía énfasis en las fuerzas externas del espacio exterior, en contra de la aparente absurdidad de la existencia humana. Esta contraposición, de carácter pesimista, acompañada de dioses alienígenas y razas prehumanas que habitaron la Tierra y otros planetas, se convirtió en signo de la narrativa de terror desde finales de 1920 hasta los primeros años de 1940, quedando su influencia en autores tan disímiles como Ray Bradbury, Ramsey Campbell, o los muy posteriores Caitlín R. Kiernan o Laird Barron.

Stephen King propuso una enmarcación de realidad para situar sus relatos de terror. Y utilizó no solo Maine, como Lovecraft lo hiciera con la región histórica de Nueva Inglaterra, sino que tomó a personajes de la clase media o baja norteamericana, al grado de esculpir retratos costumbristas de la América Profunda. Su narrativa, sin embargo, no se quedó anclada en el mero aspecto del realismo crítico contra los aspectos sociopolíticos.

En el caso de Mariana Enríquez, esta particularidad de la construcción de cronotopos situados en la Argentina de los años 70 u 80 está determinada por sus personajes, quienes

parecen, en muchas ocasiones, retratar una imagen del pasado, de lo que fue en algún sentido donde los fantasmas habitan. Este es el caso de “La casa de Adela”, un cuento “de fantasmas” o de “casas embrujadas” donde la voz del narrador testigo, en primera persona, nos inunda de un encuadre hacia el pasado desde sus primeras palabras: “Todos los días pienso en Adela. Y si durante el día no aparece su recuerdo -las pecas, los dientes amarillos, el pelo rubio demasiado fino, el muñón en el hombro, las botitas de gamuza-, regresa de noche, en sueños.” (Enríquez, 65)

El libro de Mariana Enríquez, *Las cosas que perdimos en el fuego* contiene doce cuentos, donde “La casa de Adela” es el cuarto. Esto es importante para la atmósfera del libro, ya que los relatos construyen, mediante una técnica de “encuadramiento realista”, una atmósfera de extrañamiento que conduce a la amenaza y a la perturbación de los personajes por medio de “cultos secretos” en medio de la ciudad, específicamente de los barrios con menor desarrollo económico de Buenos Aires, como en “El chico sucio”, o por medio de los fantasmas en “La Hostería”. En el cuento que analizamos, los personajes son niños, recordados por un narrador-testigo que va enlazando la historia a través de sus recuerdos, de una manera semi-lineal, ya que en sí el relato empieza por el final, in extrema res, pues la narradora testigo, sin nombre, establece la relación que existía entre tres niños en un pasado no clarificado del todo, aunque por la voz “Todos los días pienso en Adela. Y si durante el día no aparece su recuerdo...” (65) deducimos que ya es adulta. Los otros dos personajes son el hermano de la narradora, Pablo, y Adela, quien además de ser un personaje principal, funciona como bisagra-objeto desde el que se construye el relato, cuyo clímax también incluye a Adela y un espacio que se convertirá asimismo en un eje vital del relato.

La elección del narrador para este relato permite vislumbrar los hechos que serán contados con un cierto punto de vista que se aleja de la sensibilidad más profunda que podrían haber manifestado Adela, o Pablo, quien parece fascinado por la niña. Y, al mismo tiempo, de acuerdo con la narrativa moderna, y al punto de vista elegido por muchos escritores del género de terror¹⁷. Algo que llama la atención es la carencia de nombre de la narradora, a pesar de sus particularidades del idiolecto y sociolecto, pues entendemos por la narración que se cuenta desde un punto temporal cercano al nuestro, finales del XX, o incluso ya en el XXI, sobre algo que ocurrió cuando ésta era una niña.

Una vez se presenta a Adela, y la importancia de la amistad que mantenían ambos hermanos, se caracteriza el nivel socioeconómico de la niña, situación que podría explicar la “verdadera razón” por la cual son amigos de ella: se dice que era una princesa en el barrio de Lanús, que en realidad es una municipalidad que incluye la ciudad de Lanús, ahora parte del conglomerado del Gran Buenos Aires, la zona conurbada de la Megaciudad de Buenos Aires capital¹⁸. La narradora continúa utilizando el recurso de la anáfora con la frase “nos hicimos amigos de ella”, para enumerar estas características que en apariencia la hacían una niña irresistible. Sin embargo, pocas líneas después aparece el motivo real para la filiación de la narradora y su hermano durante su niñez: Adela no tenía un brazo, le faltaba el izquierdo (66).

¹⁷ Basta releer un cuento de Lovecraft como “The call of Cthulhu” (1928), donde el narrador relata la acción desde un punto posterior en la diégesis, utilizando analepsis y elipsis, además de recursos como diarios o periódicos. La perspectiva de la primera persona que cuenta algo que vio le permite la cercanía para lograr lo que Noël Carroll llama “sensación ligada al terror” o “sentimiento de terror” (Carroll 43).

¹⁸ Como sucede con Guadalajara y su Área Metropolitana que incluye los municipios de Tlaquepaque, Zapopan, Tonalá, entre otros.

Además del hecho de carecer de brazo, la narradora explica la actitud de la niña, quien solía ser molestada por sus compañeros, pero a ella parecía no importarle. Aunado al mismo hecho, la niña parece una mentirosa nata, pues crea historias sobre cómo perdió el brazo, utilizando elementos como el perro salvaje que se lo ha arrancado cuando era una niña de dos años (67).

El discurso de Adela la convierte en un personaje interesante tanto para Pablo como para la narradora. La mentira, de cierta forma, es un catalizador del cuento, porque visualizará a Adela como un personaje de voz poco confiable. Esta descripción de lo interesante que es la niña, Adela, se cierra con un elemento atmosférico, pues la narradora anuncia, en cierto momento, que este estadio de conocimiento se convierte en “re-conocimiento” al descubrir Adela y su hermano las películas de terror.

El visionado de este tipo de películas provoca un pequeño conflicto debido al permiso necesario, y no otorgado, para que la narradora vea este tipo de películas con Pablo y Adela. Cuando la narradora reclama el que Pablo pueda hacerlo, o Adela, se esgrimen dos argumentos que delinean la capa social en la que se encuentra insertada la narradora: en la clase media, quizá media baja, de Buenos Aires, a mitad de los años setenta u ochenta. La respuesta de los padres es que Adela puede ver lo que quiera debido a la negligencia de sus padres, y Pablo puede porque es varón (68).

Desde la perspectiva de Bajtín y su concepto del otro es posible atender y explicar complejidades culturales como la identidad. Uno de los elementos que, aunque obvios, resultan atractivos para el lector (al menos latinoamericano) es el recurso del establecimiento de las historias en una Argentina reconocible como Latinoamérica. Es decir, lo que hace la narradora (y también puede apreciarse en otros cuentos) es ir desgranando la geografía, pero

también la cultura y la identidad de un país latinoamericano reconocible como cualquier otro. Aunque la autora es argentina y sus relatos ocurren, en su mayor parte, en Argentina, en un período de tiempo que va desde los años 70 hasta la actualidad, se encuentra una identidad perteneciente a lo reconocible como Latinoamérica. Lanús, Buenos Aires, la Calle Corrientes, incluso la situación socioeconómica de Adela, permite al lector adentrarse en un universo reconocible, y que resulta novedoso para el lector, quien atiende durante su lectura a la narrativa argentina, pero también al terror. Y la amenaza está ahí afuera, mediante otro que forma parte de un estado y una situación sociopolítica violenta (recortes de luz, violencia, pobreza), aunado a la casa aquella en un barrio de clase media.

Aquí, sin embargo, la amenaza no parte en sí de Adela, sino de las acciones que ésta realiza y que conllevan a su posterior exploración de una casa abandonada. Adela, a pesar de su actitud desafiante, posee una habilidad que la permiten ser otro no amenazante, un *otro reconocible*. “Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo” (163) afirma Bajtín.

Mientras en la diégesis se sigue explicando la capacidad discursiva que posee Adela, pues ella termina contándole las películas que no puede ver la narradora en ese momento, la voz del presente anuncia que han pasado veinte años desde ese momento, y que el clímax del relato se acerca, pues la tensión comienza a centrarse en una casa abandonada cerca de la de ellos, la cual provoca una sensación de incomodidad incluso en la madre de Pablo y su hermana.

Lo que inquieta a los personajes, y se convierte en un leitmotiv igual de atrayente que terrible, es una casona situada en el mismo barrio que las de ellos. La narradora pareciera no apelar a la descripción, sino a la mera sensibilidad, y al “conocimiento” de que la casa está,

desde ya, embrujada, maldita. Lo que se nos dice sobre ese lugar que atraerá a los tres niños será que: “Las ventanas estaban tapiadas, cerradas completamente, con ladrillos. ¿Para evitar que alguien entrara o que alguien saliera? La puerta, de hierro, estaba pintada de marrón oscuro: parece sangre seca, dijo Adela.” (71) Además de la descripción en este párrafo, los niños descubren que el jardín tiene el pasto muy corto, como si alguien se hiciera cargo de él, cuando claramente, el lugar se encuentra abandonado.

Los niños, que deciden entrar en la casona describen más elementos considerados como siniestros, pues la tensión y la atmósfera conllevan una narración anclada en el género de terror, o al menos en lo sobrenatural. “Hacía frío en ese jardín. Y el pasto parecía quemado. Arrasado. Era amarillo y corto: ni un yuyo verde. Ni una planta... Y la casa zumbaba...” (71)

Si algo se esconde en la casa no pertenece a las categorías de lo natural. Es decir, los niños no estaban asustados, o inquietos, por la posibilidad de que alguien se ocultara ahí, como expresa la mamá de Pablo unas páginas antes. El temor se debe a que existe ahí adentro un misterio, y que éste es potencialmente peligroso para ellos.

La casa es uno de los elementos más familiares de la vida humana contemporánea. Mircea Eliade, en *Lo profano y lo sagrado* habla de la sacralidad de ciertos elementos o lugares. Expresa la importancia del espacio (y de cierta manera también el tiempo, vinculando su importancia en el campo literario a estudiosos como Bajtín o Bachelard) para la mente del hombre de las sociedades premodernas. Explica Eliade que el centro es el ombligo del universo, de su propio universo. De esta manera, su propia casa es un *imago mundi* (Eliade 21), es decir, una representación de cómo se orienta por el cosmos.

El que la casa sea tan importante, no solo para las sociedades premodernas, sino también para las contemporáneas se debe a que ésta sigue siendo el habitáculo donde se

desarrolla la vida interior, y donde se obtiene cierto “refugio” ante la naturaleza abierta y amenazante, o ante otros seres humanos. Además, este sentido de individuación de la casa la convierte en propiedad privada, en parte del patrimonio de quien la tiene, así como en expresión de sí mismo.

La casa es, por lo tanto, uno de los elementos más familiares para los seres humanos, sea cual sea la forma que ésta tenga. Por esa misma razón, una casa abandonada, “sin alma”, se convierte de un objeto familiar, a un objeto siniestro, algo parecido con la transformación del *locus amoenus* en un *locus horrendus*, que en realidad es uno de los tópicos sobre las “casas malditas”, que entra bajo la categoría estética de lo siniestro.

“Adela y Pablo no hablaban de otra cosa. Todo era la casa” (72) nos dice la narradora, mientras los niños buscan entender por qué la casa resulta inquietante, no solo para ellos sino para todos en el barrio. Y preguntan a los vecinos, quienes no saben interpretar ese misterio siniestro, oculto de la casa, pero sí expresan que se manifiesta gracias a las ventanas tapiadas o incluso al jardín. La narración continúa tejiendo el aspecto de la casa, cambiando hacia los habitantes, y ella misma lo dice: “eran un misterio”.

La casa, el misterio, que ya es un *otro*, dialoga sin la necesidad de palabras con los chicos (Adela, Pablo y la narradora). Los signos y los símbolos que constituyen la casa como ese misterio permiten esta situación dialógica que los llena e interesa por la otredad inherente de la casa. Dice Nicolás Abadie en “Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo”:

Entendemos el término «dialogismo» como un acto que puede ser intencional o no entre dos «conciencias» –totalidad orgánica de la personalidad–: un *yo* y un *tú* que es un *alter*, un *otro* siempre social. En este sentido, la conciencia

individual se definiría por medio de las relaciones dialógicas que mantiene con la palabra ajena, lo que significa sugerir, al mismo tiempo, que el sujeto discursivo se forma sobre la base del discurso ajeno. La palabra que pronuncio está siendo invadida permanentemente por la palabra del otro. (90)

La invasión de la palabra que traslada esa identidad del yo (de Adela, Pablo y la narradora) hacia afuera, como una totalidad orgánica, nos dice Abadie, entre ellos, pero también entre la casa, pues ellos están siendo invadidos por la palabra de la casa, por la presencia de la casa misma, que convierte esa situación en siniestra. El *haunting* inglés es un encantamiento, una posesión, pero también una identificación con lo-que-no-soy-yo-y-aun-así-me-habla.

Eugenio Trías establece, siguiendo a Freud, un catálogo de aspectos siniestros, a la manera formalista de, por ejemplo, Propp. En su punto 3 (de 6), se nos dice que es siniestra “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (46). En este caso, la casa del barrio es siniestra porque es obviamente un gran objeto inanimado que parece cobrar vida. Los niños se obsesionan cada vez más, pues las historias que relatan o se inventan ya no son sobre las películas de terror que tanto les gustaba, sino sobre la casa. En un diálogo donde Adela revela un secreto le dice a su amiga: “La casa nos cuenta historias. ¿Vos no la escuchás?” (73) La casa deja de ser un habitáculo familiar para convertirse, al menos para la narradora, en un *locus horrendus* que, además, posee una voz, como si estuviera viva.

La situación sobre la casa se sigue desarrollando con pequeñas marcas de lo siniestro, que confirman dos hipótesis, o la casa misma está viva, como ocurre en *The haunting of Hill house* (1959), clásica novela escrita por Shirley Jackson, sobre una casa embrujada que es

“realmente” malvada; o, algo lo habita. La solución obvia es ir a investigar. Para ello, Adela pareciera resistirse, a pesar de ser una aficionada del horror. Deciden entonces entrar al final del verano. El día concertado, Adela ya esperaba fuera de la casa. No hubo necesidad de forzar la entrada, porque la casa ya estaba abierta. Lo que encuentran en la casa, que por dentro parece normal (74), contiene elementos extraños en su decoración, como uñas o dientes.

Sin embargo, lo siniestro vuelve a abalanzarse sobre los personajes cuando Adela comienza a gritar, terriblemente asustada. Pablo y la narradora no saben dónde está y exploran ciertos puntos de la casa como una habitación que parece interminable¹⁹. Adela vuelve a aparecer en la habitación donde se encontraba la decoración macabra. Sin embargo, cuando los hermanos se aproximan a ella, Adela atraviesa una puerta, y ésta se cierra de manera casi anticlimática, a pesar de que la puerta ya no puede abrirse. La casa sigue comportándose de manera extraña, pues zumba (77), sin embargo, deja de hacerlo, como si se quedara en silencio, y la narradora comienza a gritar, y junto con su hermano, salen de la casa dejando a Adela dentro.

La casa de Adela no es más aquel palacete en el que vivía originalmente, sino esta casa-monstruo, este *locus horrendus* por quedar constreñido su cuerpo a la arquitectura de esta casa embrujada. Como sabemos en palabras de la narradora (78-80), Adela queda atrapada y nunca es encontrada. La policía hace sus averiguaciones, pero no encuentran a nadie más.

¹⁹ Mark Z. Danielewski, escritor estadounidense, escribió una novela utilizando técnicas de edición complejas, sobre un documental, “El expediente Navidson”, que muestra una casa que es más grande por dentro que por fuera. Y en varios momentos de esta novela, *Casa de hojas*, publicada originalmente por Pantheon en el 2000, muestra zonas de la casa que se extienden de una manera poco natural, por ejemplo los pasillos interminables.

Pasan los años y la narradora menciona que su hermano siempre se mantuvo obsesionado con Adela, y que visitaba la casa queriendo encontrar a su amiga, o al menos sus restos, cualquier cosa. La narradora menciona que su hermano termina por matarse, y después de eso no logra visitar el lugar, porque sabe que ahí pasa algo extraño, y la gente lo sabe. “Acá vive Adela” (80) es una pinta sobre la casa. Esa es la casa de Adela, lo dice la narradora y termina diciendo “Que ésta es su casa. Y todavía no estoy preparada para visitarla.”

El cierre, que se convierte en parte del clímax, anuncia la razón del título, la posesión tanto de la Casa, o lo que hay en la Casa, como de Adela que ha poseído la estructura, la ha hecho suya. Podríamos decir, como Bajtín, que “La envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y a la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan sólo en el espejo de una compasión absoluta.” (155) La casa, pues, como *otro* amenazante no dispone de misericordia, o si la tiene es una que termina por poseer a la chica: “Acá vive Adela”, expresa el grafiti fuera de la casa, pues es reflejo de ella, y es también ella.

3.1.2. Lovecraft y el Cosmicismo en “Bajo el agua negra”

“De cerca, Marina pudo ver que eran letras, pero sin sentido, no formaban palabras: YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG. La secuencia de letras, notó, siempre era la misma, pero seguía sin tener sentido para ella. El chico deforme abrió la puerta de la iglesia y Marina acomodó el arma para que le quedara al costado del cuerpo y entró” (Enríquez 168). Podría ser este un fragmento de un cuento de Lovecraft, más por la presencia del Yog Sothot inserto en el galimatías que Marina encuentra en el interior de un edificio

que, como ella misma dice “ya no era una iglesia”. El relato “Bajo el agua negra” pertenece a Mariana Enríquez, debido a, por lo menos, dos eventualidades: 1) la generación de relatos que utilizan de diversas maneras los elementos de la narrativa que Lovecraft y su círculo de amigos y colaboradores creara durante los años 20 y 30, principalmente mediante publicaciones en revistas populares (*Astounding Stories*, *Weird Tales*, por ejemplo) siguió en constante movimiento desde la muerte de Lovecraft (e incluso desde ella); no faltan escritores que hayan trabajado su obra, ni siquiera en Latinoamérica, como es el caso de Luis G. Abbadie, 2) Mariana Enríquez es una narradora cuyo interés por la literatura de terror es obvio, pero que, además, revisita la tradición de literatura de terror, incluido el mismo Lovecraft.

Como un *slime* que se adentra en la prosa de Mariana Enríquez, el concepto del cosmicismo, de ese pesimismo a escala cósmica (al universo no le interesa la existencia humana, y ésta no sufre la agencia de ninguna otra inteligencia “superior”), permea su narrativa en, por lo menos, este cuento. O eso es en apariencia, pues la narrativa de Enríquez sigue algunos intereses más cercanos a lo que King ha creado desde los años 70: un acercamiento de lo siniestro, de la amenaza, a un marco de realidad histórico y reconocible. La obra de King circunda el costumbrismo al centrarse en las vidas de personajes cuyo estrato social pertenece a la clase trabajadora del Estados Unidos de los años 70, 80 y posteriores décadas. Como King, Enríquez crea personajes que habitan lugares bien reconocibles de la geografía, en este caso argentina, y que no pertenecen necesariamente a investigadores, científicos u otros personajes típicos de Lovecraft y de algunos de sus seguidores.

Las diferencias son obvias, por supuesto. Sin embargo, lo interesante de este relato, además de su mismo contenido en sí, gira en torno al homenaje que realiza Enríquez a algunas narraciones de Lovecraft, como podría ser “La sombra sobre Innsmouth”.

La autora argentina, además de reconocer la influencia de Lovecraft, citando el cuento “Bajo el agua negra”, reconoce la obra de Laird Barron²⁰, un escritor norteamericano nacido en Alaska en 1970 cuya obra sigue el horror cósmico, como dice Enríquez “hace policiales lovecraftianos y funcionan”. Este autor y su utilización particular del policial con los elementos del horror cósmico contribuyeron a la creación de este cuento-homenaje.

En el relato está marcado, desde el principio, la atmósfera policial, presentándose la fiscal, que será el personaje principal del relato: “El policía entró con la mirada alta y arrogante, las muñecas sin esposar, la sonrisa irónica que ella conocía tan bien: toda la actitud de la impunidad y el desprecio.” (155) Hasta aquí, y como seguirán las descripciones y la atmósfera en las páginas siguientes, se establece un marco de realidad donde se percibe la pobreza de lo “barrial”, además de la corrupción policial que abunda en el relato (y presuntamente en la realidad).

La fiscal pretende encontrar justicia para un chico que fue asesinado por un par de policías, uno de ellos está siendo interrogado por ella, a pesar de no reconocer, pese a las pruebas, su implicación en el acto, a saber, aventó junto con otro compañero a un par de adolescentes al Riachuelo, un cuerpo de agua contaminado que “no tiene casi corriente, está quieto y muerto, con su aceite y sus restos de plástico y químicos pesados, en gran tacho de basura de la ciudad.” Como dice Ben Woodard en su interesante *Slime Dynamics*, “A pesar

²⁰ Ver entrevista de Patricio Zunini

del hecho de que los humanos gradualmente ascendieron desde estos pozos repletos de lodo, *limo*... [este] permanece como algo que debe ser dejado atrás y olvidado.” (5; la traducción es mía). Con este concepto, el “limo”, es presentado como una sustancia informe que, a pesar de ser generadora de vida, es también objeto de nuestra repugnancia. Este tipo de *slime* podría encontrarse justo en el Riachuelo, lugar real dentro de la geografía de la metrópoli bonaerense, que sirve como este *locus horridus* en el que los oficiales avientan los cuerpos de Yamil Corvalán y de Emanuel.

El agua como generadora de vida es palpable en los mitos y en la simbología clásica. Como dice Chevalier en su diccionario de símbolos, “Gaston Bachelard ha escrito sutiles variaciones sobre las aguas claras, las aguas primaverales, las aguas corrientes, las aguas amorosas...” (60), y el agua del Riachuelo es corriente, pero no es prístina, significa toda la oscuridad, el *slime* que provoca asco y que, tal vez, provoque monstruos. Esto lo sabe el oficial entrevistado por la fiscal, pues declara “Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí dentro. Ni idea tienen.” (158)

Mientras la fiscal Marina Pinat, realiza su investigación, se adentra más en la situación del lugar, atestado de desechos tóxicos y pobreza. Se nos dice que “los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaba, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas.” (159) Esta realidad contaminante es la que genera monstruos, provoca lo siniestro en los cuerpos de la gente que habita esa barriada que no tiene demasiadas esperanzas de sanarse.

La fiscal pretende cometer un acto de justicia, parte de su trabajo, sí, pero que forma parte de su constitución ética. Aquí, su interés yace en lo que puede observar en la pobreza y

en la miseria, donde se descubre como un agente que *no puede* ser inoperante. “No soy yo quien *mira desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro” (Bajtín 156). Y Marina Pinat está poseída por la barriada, por El Riachuelo, y por el chico desaparecido. Y al identificarse con ellos, verse a través de sus ojos, encuentra al monstruo cuya labor para “humanizarse” es, precisamente, continuar con su trabajo.

Estas mutaciones en los cuerpos de los habitantes, le da al relato un tono siniestro, pues el rechazo siniestro, según Freud y Trías, se provoca por la transmutación del cuerpo, pues la gente cerca del Riachuelo “habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes.” Nos dicen poco después que recuerdan a «mutaciones».

El narrador del relato “La sombra sobre Innsmouth” de H.P. Lovecraft describe su periplo hacia un pueblo costero con el nombre del relato, cuyo interés para el personaje principal, un joven estudiante amante de la genealogía, radica en la importancia que podría tener en cuanto a la relación con sus antepasados, pero principalmente porque el pueblo encarna un misterio al respecto con cierta riqueza y posterior degradación que acogió el pueblo.

En el relato se desarrollará la historia de la “degradación racial” de sus habitantes, pues estos mantuvieron relaciones con los habitantes de una ciudad submarina. La “degradación” se puede percibir cuando el narrador toma un autobús rumbo a Innsmouth, y siente un rechazo inexplicable hacia el conductor. Después de mirarlo con mayor atención determina varios elementos que le provocan repulsión: “orejas particularmente atrofiadas”, “grisáceas mejillas cubiertas de poros”, “manos grandes y surcadas de venas [que] tenían un color azulado-

grisáceo muy poco corriente” y, finalmente, “llevaba consigo el característico olor a pescado.” (497-498), cosa que no pertenece a un ámbito de lo cotidiano, aunque esté relacionado con él, pues después el narrador descubrirá que él, como otros, cuentan incluso con agallas.

La repulsión está provocada por el otro y “cuanto más alejado un animal del hombre, más asco le causa” (Flusser 45). En el libro de Flusser, *Vampyroteuthis Infernalis*, analiza desde dos ámbitos la otredad, las antípodas que, según para el autor, representa el hombre y el molusco llamado *Vampyroteuthis*. El abismo marino es el infierno, y el infierno es lo contrario de la superficie, que si no celestial, sí al menos contraria a esa profundidad. Esta otredad está ejemplificada por un elemento de rechazo ante lo extraño. Aquí no hay un reconocimiento en los ojos del otro, como ocurre en la arquitectónica bajtiniana clásica, sino que se encuentra con el rechazo: “Cuanto más alejado un animal del hombre, más asco le causa” (45). No es un hombre, pero sí son seres que comparten elementos con otras especies. La incompreensión de lo otro lleva a este “espanto” (51) En el caso del relato de Lovecraft, es lo marino, la cercanía con la profundidad con lo abisal, lo que provoca ese sentido de amenaza e incomodidad, que puede verse también en el relato de Mariana Enríquez.

Esta amenaza se encuentra, posteriormente en el mismo pueblo que la fiscal quiere subsanar o, al menos, proveer de una justicia que no se le ha otorgado por medios oficiales.

A la fiscal la busca una mujer desesperada, embarazada y con rastros de adicción, para informarle sobre “El Emanuel”, el segundo chico que fue aventado al Riachuelo, y cuyo cuerpo no fue encontrado. A pesar de lo poco probable de ello, la fiscal decide investigar sobre el asunto, valiéndose de los pocos contactos que posee aún en la barriada. Uno de ellos será un sacerdote, el padre Francisco, quien oficiaba como cura de la villa. La extrañeza del

lugar se acentúa con la información otorgada por el sacerdote, pues “La mayoría de los habitantes de la villa eran devotas de cultos afrobrasileños o tenían sus propias devociones, santos personales, San Jorge o San Expedito, y les levantaban pequeños altares en las esquinas.” (159) La mitología propia del Buenos Aires popular acentúa la extrañeza por medio de lo “raro” de estos cultos, que resuenan a los relacionados con entidades cósmicas de los relatos de Lovecraft, especialmente cuando el relato avanza y ante la imposibilidad de hacer un trabajo satisfactorio “de escritorio”, la fiscal se adentra en la villa hasta alcanzar la iglesia en la que encontrará el graffiti con las palabras sin sentido que aluden, en intertextualidad, a Yog Sothot y a las lenguas extrañas de quienes son devotos de las deidades lovecraftianas.

La amenaza del cuento termina corporeizándose en una procesión, y en el cuerpo putrefacto de un ícono religioso, que Marina descubre en su expedición hacia las profundidades de la villa. En la capilla le anuncia que no debería haber estado ahí porque hay algo que está manifestándose, que se exhibe en la música (que al principio se cree es una murga), y en la deformidad de la gente con la que se encuentra la fiscal, además de la profanación de la iglesia donde “En el lugar del altar había un palo, clavado en una modesta maceta de metal. Y, clavada en el palo, una cabeza de vaca.” (169) El ídolo que representa algo ignoto, y que no es descubierto pues el cura le insta a que se vaya porque algo ocurre, el anuncio de algo que parece el nacimiento de un mesías (el nombre Emanuel, la embarazada y la frase lovecraftiana “en su casa el muerto espera soñando”).

Afuera, entre el sonido de la murga, la fiscal se encuentra con la procesión y con la madre de Emanuel, quien no la reconoce y que además grita algo incomprensible. Entonces, Marina se acerca al ídolo que parece centrar la atención de la procesión o murga aquella, y

descubre el cuerpo enfermo de quien, presuntamente, sería Emanuel. Su reacción, como en todo relato de terror, es la del miedo absoluto, pues termina corriendo y tratando de extirpar los sonidos, y tal vez, el mismo recuerdo de lo visto, oído, presenciado.

Eugene Thacker, el filósofo norteamericano interesado por el horror de la filosofía y el pesimismo exhibido en la obra de narradores de literatura de terror (Lovecraft, Ligotti, Junji Ito, Jon Padgett), busca en su obra la manifestación del límite de pensamiento a través de la comprensión de una otredad que trasciende lo humano. Como se ha ejemplificado en el capítulo 1, el sistema de Thacker se concibe dentro del Mundo-Tierra-Planeta. Repitiendo esta parte: podemos de cierta forma confrontar la idea de la otredad de Bajtún: Yo-para-mí, Yo-para-otro, Otro-para-mí. Es decir, el Planeta es la otredad absoluta. Es otro-para-mí que está concebido no ya como amenaza, sino más bien como un otro-para-otro. Esta concepción dentro del culto en el relato, que lleva a un ser mesianico que ha regresado provoca esta extrañeza absoluta que no puede ser del todo entendida como un yo-otro-amenazante. No es sólo “El Emanuel”, sino el agua, el lugar, la ambientación, la contaminación, el sistema completo el que golpea a Marina Pinat, pero no únicamente a ella, sino también a la población de esa zona convertida en un lugar terrible. A la manera *weird* que podría recordarnos al relato de Lovecraft “The Color Out of Space” o a la serie de novelas sobre la Zona X de Jeff Vandermeer, *Aniquilación*, el lugar es ya un elemento extraño y amenazante que trasciende la figura del fantasma o del reviniente, trastornando la ambientación misma, al grado de provocar que los personajes se enfrenten ya a un Planeta en cuya mirada no se encuentra.

En “Bajo el agua negra”, Mariana Enríquez no sólo presenta un homenaje por medio de la intertextualidad hacia Lovecraft, sino que exhibe también una amenaza de tipo “slime”, que repugna y provoca la transmutación de los cuerpos. En esa figura del shoggoth

lovecraftiano, Enríquez encuentra la manera de procesar el terrible daño provocado por las empresas, por el capitalismo sobre el ambiente, lo que podría generar una crítica del llamado EcoHorror en la figura del Riachuelo, pues es éste el lugar del contagio que tanto señala Noël Carroll como fuente del monstruo, ese (la monstruosidad) que Nick Land refiere como “un deslizamiento continuo, un devenir en proceso que no se parece a nada.” (47), y que alcanza un grado de monstruosidad suprema al “no parecerse a nada”, al no “seguir una trayectoria morfológica inherente.” Pues es en este slime-barro-Riachuelo donde emerge no sólo la monstruosidad y lo siniestro, sino el horror en toda su abstracción y posibilidad.

3.2. El caso de Mónica Ojeda

En estos últimos años ha surgido algo que se ha llamado “el boom latinoamericano de escritoras de terror”, el término no es exhaustivo ni exacto, pero en los medios han circulado constantemente entrevistas, breves recopilaciones y artículos sobre Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) o María Fernanda Ampuero (1976), entre muchas otras más, que pretenden incluir en un movimiento de “escritoras de terror” o de “gótico latinoamericano”²¹. Incluso, *mea culpa*, yo mismo me he dispuesto, en mi interés por esta corriente, si es que es tal, de literatura de terror latinoamericano, principalmente el que ha surgido desde los primeros años del siglo XXI, explotando durante la segunda década

²¹ Aquí un par de ejemplos: https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html?fbclid=IwAR1x7ABHhZvF1oh_3oF7jTGWPZQqrvvl8RA387xJwTnwKzHPYwSsKMTakAQ (consultado el 19/11/21) o <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210530/damas-oscuras-literatura-latinoamericana-mariana-enriquez-monica-maria-fernanda-ampuero-11772906> (consultado el 19/11/21).

de la misma centuria, he tratado de explorar, con el interés exacerbado que me ha parecido constante en los medios de comunicación, este fenómeno²².

Mónica Ojeda, una escritora bastante joven, nacida en Guayaquil, como también lo hicieron, en distintas décadas, Solange Rodríguez Pappe o María Fernanda Ampuero, comenzó a publicar en el 2015 con su novela *La desfiguración Silva*, ganadora del premio otorgado por la Fondo Cultural Alba, en la Habana, donde finalmente fue publicada. Lo interesante de esta novela es su estructuración a manera de entrevistas sobre temas que ya serían escabrosos, que funcionan como medios para contar la historia de un personaje mítico de la cultura ecuatoriana, una mujer. La aparición de los hermanos Terán, que volverán a formar parte de su mundo narrativo, esta vez en *Nefando* (2016) es, además, interesante.

Con *Nefando*, que se convertirá en uno de sus estandartes, debido a los temas presentes en su narrativa: el incesto, la violencia, la pedofilia, la Deep web, etc., Ojeda llama la atención de lectores que descubren en las técnicas narrativas utilizadas, además de los diversos tratamientos de los temas, una propuesta singular incluso de la narrativa latinoamericana.²³ Esta imagen de la autora guayaquileña es reforzada por la llegada de *Mandíbula* (Candaya, 2018) y posteriormente el libro de cuentos *Las voladoras* (2020) que nos atañe en especial, pues es en este libro con el que la autora nombra su propio género como “gótico andino”²⁴.

En las entrevistas y notas hechas para medios tan disímiles como Infobae, El Cultural, Gatopardo o La Vanguardia, la aseveración sobre el elemento de lo gótico andino prevalece,

²² Consultar mi artículo “Mater Tenebrarum: Voces femeninas en el terror contemporáneo”: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voces-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/>

²³ https://www.eldiario.es/murcia/cultura/monica-nejeda-nefando-comprender-dolor_1_3793915.html (consultado el 19/11/21)

²⁴ <https://wmagazin.com/relatos/monica-nejeda-explora-el-gotico-andino-en-las-voladoras-su-primer-libro-de-cuentos/> (consultado el 19/11/21)

al grado de ser llamada “la máxima exponente del gótico andino” por La Vanguardia²⁵. Sin embargo, la clarificación de este supuesto género o subgénero no se clarifica pues es la misma autora quien está llamando a su propio estilo de determinada manera, cuestión que podría entenderse como una campaña publicitaria. Sin embargo, este elemento, que ha prevalecido en los medios se ha repetido constantemente: el gótico contemporáneo. Una escritura gótica en autoras latinoamericanas contemporáneas. Aunque mi preferencia ha sido la de tomarlas como escritoras que, si bien pueden o no ser de terror, sí abordan las temáticas de lo macabro.

3.2.1 Lo siniestro en los Andes

La cuentística de Mónica Ojeda, presentada en *Las voladoras*, su único libro de cuentos hasta ahora abarca un estilo poético que lo emparenta a su único poemario, *La historia de la leche* (Candaya, 2019), en donde las temáticas abordadas también en *Mandíbula* se hacen presentes, como el caso del color blanco como amenaza, la mandíbula, la madre perversa, etc. La autora ha señalado incluso que sus cuentos tienen esa cercanía con la poesía.²⁶ Marta Sanz emparenta también estos motivos entre el poemario y el cuentario diciendo que “El mismo *leitmotiv* que expresa una idea nutricia, inspira los versos de *La historia de la leche*, una reinterpretación del asesinato cometido por Caín reconvertido en amante y femenina voz poemática, que mata a su hermana Mabel.” Sanz poco después menciona algunos elementos emparentados del relato “Terremoto”: “Las hermanas –«Ñaña, Ñañita»– se mutilan y se

²⁵ <https://www.lavanguardia.com/libros/20201111/49391418544/monica-ojeda-voladoras-gotico-andino.html#foto-1> (consultado el 19/11/21).

²⁶ Como explica la autora sobre su relato incluido en las Voladoras, “Terremoto”, llamándolo “cuento-poema”. <https://www.informador.mx/cultura/Las-voladoras-un-acercamiento-al-genero-gotico-andino-20210413-0029.html> (consultado el 19/11/21)

exploran, las madres se quejan, animalizan a sus familias, los padres sin dientes piden perdón.”

Este imaginario, que tanto la autora como Marta Sanz en *Babelia*, señalan una cercanía casi imposible entre la narrativa y la poesía. En entrevista para *El Financiero*, Ojeda revela:

Normalmente pensamos que el trabajo con el lenguaje poético incluye solamente la belleza, pero hay poemas que pueden dar miedo o que hablan sobre cosas repugnantes. Hay mucha belleza en el horror y hay mucho horror en la belleza. Esto es algo que ya ha dicho Rilke, que la belleza es la primera manifestación de lo terrible. Y Freud definió lo siniestro colindando con la belleza. La experiencia de lo sublime siempre es la convivencia entre el horror y la belleza. Día a día estamos viviendo esa experiencia, más allá de los libros, los cuadros, la música, el cine, pero el arte la hace más palpable. (Ojeda)

Atendiendo a Käte Hamburger en su *Lógica del lenguaje*, esta cercanía entre la poesía y la prosa existen, sin embargo, la enunciación es distinta, y el mismo lector es quien se encarga de comprobarlo. La lectura de un poema lírico se lee de diferente manera a como se hace con la narrativa (11). El interés de Mónica Ojeda en *Las voladoras* pareciera estar más cercano al juego del lenguaje, a la deconstrucción provocada por una lengua establecida, quizá, por la violencia machista, por la estructuración heteropatriarcal de la realidad. Cuando en “Terremoto”, la historia de una niña en apariencia neurodivergente, de nombre Ranita, que nos habla sobre su aprendizaje al lado de su abuela, una mujer solitaria que vive en el campo y que es señalada como bruja, el lenguaje toma la enunciación dada por Ranita, ya que además el cuento está narrado en primera persona:

A veces cuento los tonos y me pierdo con tanto número largo, tanto número feo. También he intentado nombrarlos en mi cabeza:

rojo caracha

rojo terreno

rojo aguja

rojo raspón.

Pero luego olvido los nombres y tengo que inventarme otros:

rojo canoa

rojo hígado

rojo pulga. (18)

Siguiendo a Hamburger, el campo vivencial de una lectura prosística, como es el caso, diferiría de un poema. El yo lírico no es un narrador, sino una construcción literaria en la que la enunciación, como dice Pozuelo Yvancos, atañe a la “presentez”. La “Nicht-Wirklichkeit (ajeno a la realidad) de Hamburger nos describe una vivencialidad enunciativa del lector completamente distinta a la que tiene el lector ante la prosa. El “contrato de verosimilitud” en la mimesis literaria atañe a algo distinto a la enunciación poética, aunque la construcción sea aparentemente “lírica”, como acabamos de ver.

El interés de Mónica Ojeda se centra en el lenguaje, en la prosa peculiar de la que hace gala en diversos cuentos de *Las voladoras*. Pero también se perciben elementos siniestros que podrían ser causados o no a través del lenguaje o de las temáticas atendidas en los relatos. *Las voladoras* es un libro constituido por ocho cuentos cuyas temáticas giran en torno a lo

siniestro, lo violento e incluso a lo ritual. En el primer relato, que da título al libro, “Las voladoras”, la narradora anuncia, desde un lenguaje ritual la existencia de “las voladoras”:

¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras ... Mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores. Pero las voladoras son rápidas y lo esquivan todo. Esquivan los cascos de los caballos de papá. Esquivan los balidos de las cabras. (11)

En el relato existe una aparente consciencia de que esas criaturas a medias míticas a medias pertenecientes a un folklore supuestamente andino, pertenecen a un reino diferente al “normal”, sin que por ello sean agentes de la irrupción de lo fantástico, atendiendo a esta idea como propia de algunas teorías de la literatura fantástica, no cerradas, donde se entiende esta literatura como una donde surja un elemento que irrumpa en la realidad enmarcada dentro de la diégesis. En cambio, este elemento de “la voladora” pareciera más cercano a la enmarcación del cuento folklórico o maravilloso, pues los personajes no parecen sorprenderse ante la presencia de estas criaturas. “Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar, tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que solo tienen un ojo, como los cíclopes ... Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que lo saben dicen que las brujas no lloran de emoción sino de enfermedad.”

Dentro de lo folklórico, una bruja es, en realidad, una criatura del imaginario, que no necesariamente ocupa se sitúa como un monstruo dentro de la literatura de terror, a pesar de

que la literatura utiliza a monstruos para generar amenaza y construir una atmósfera siniestra como afirma Noël Carroll. Él plasma una idea sobre el terror sobrenatural, que él mismo llama “terror-arte”, apela a que el terror en cuanto a género provoca un sentimiento que es el del miedo, más allá de una simple sensación como el “espanto”. Cuando Carroll explora la génesis del género de terror, apela a la Ilustración como momento histórico que permitió que los elementos “fantásticos” emergieran en una realidad que ya no se tiene por tal, al contrario de lo que sucede con el género de lo fantástico o del terror. En este maravilloso del que habla Todorov al hacer su distinción entre “lo maravilloso”, “lo raro” y “lo fantástico”, entiende a estos dos mundos como el normal, donde no ocurre ninguna irrupción fantástica (lo raro) y aquel donde lo fantástico se acepta (lo maravilloso); de este último dice que si las en no tiene “ninguna referencia a la realidad cotidiana” (50). En este mundo de lo maravilloso, Carroll nos dice en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* que es:

donde un lector opera con una cosmología en la que brujas, demonios, hombres lobo y fuerzas espectrales son parte de la realidad, bien que una parte temible, no está disponible el sentido de violación de la naturaleza que acompaña al terror-arte. La concepción científica del mundo de la Ilustración, sin embargo, suministra una norma de lo natural que proporciona el espacio conceptual necesario para lo sobrenatural aun cuando considere ese espacio como el de la superstición. (132)

El relato de “Las voladoras” continúa con la narradora explicando el mundo a través de la presencia no siniestra de las voladoras, a pesar de ser peculiares, porque “La voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte.” (12) y además provocan ciertas sensaciones eróticas en los padres de la narradora: “mamá la odia y

a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes ... a papá se le tensa el pantalón” (13). Esta presencia no genera más que un *continuum* en el campo semántico de la narradora, donde estas “voladoras” podrían parecer brujas, pero también pertenecen a un ámbito cercano al de lo divino. Así, la narradora dice que “Fue mi padre el primero en enseñarme que Dios es tan peligroso y profundo como un bosque” o “Cuando un caballo enloquece papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón de un animal.” Después, continúa hablando sobre la posibilidad de lo terrible divino, del “delirio divino” pero que las voladoras no provocan, sino que se convierten en seres benéficos, tales como las hadas.

Lo propuesto por Mónica Ojeda en “Las voladoras” especifica una narración en la que la atmósfera, a pesar de encontrarse enrarecida, nunca parece encontrar un elemento de lo oscuro que se ligara con la terminología de lo “gótico”, haciendo alusión a lo que ha afirmado la autora respecto a lo “gótico andino”, cuya exploración pareciera más cercana a lo histórico, a la obra de, por ejemplo, un Clemente Palma. Lo que sí puede ubicarse, tanto en “Las voladoras” como en los siguientes relatos es la presencia de los Andes Ecuatorianos, aunque sea de forma indirecta. Las montañas siempre permanecen presentes.

Ahora bien, en la parte final del relato que abre este libro de cuentos, la narradora explica una transformación que podría recordar a algunas de las llevadas a cabo en la literatura de terror clásica: dispositivos que funcionan para generar terror o, incluso, la estética de lo sublime, como podría ocurrir en algunos relatos de Lovecraft. La presencia de la voladora no desaparece. La narradora vuelve a decir que pareciera existir un delirio ante su presencia, pues “La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire.”

El elemento del aire y de lo dulce acerca al insecto, a la abeja, pero también a la posibilidad del vuelo. No por nada, las criaturas descritas en el cuento se llaman así, “las voladoras”. Además, el elemento de la sangre aparece como un punto estratégico en el relato, un clímax en el que la transformación ahora toca a la misma narradora. Hay que decir que la literatura de terror se sirve, en muchas ocasiones (si no es que siempre) del elemento de lo siniestro, que Freud analiza en *Lo siniestro* (y según Schelling, a quien retoma) lo *Unheimlich*, es decir, “todo lo que, debiendo permanecer oculto... no obstante, se ha manifestado” (17). La narradora revela una condición natural, pero que permanece en latencia, la menstruación, que al menos en el relato provoca algo en la misma voladora: “El día en que sangré por primera vez ella desapareció durante una semana.”

La desaparición de la voladora termina provocando una sensación de delirio que se continúa cuando ésta vuelve. Hay aquí, sin embargo, una condición que podría apoyar la idea de que nos encontramos no ante un cuento de lo maravilloso, parte del folklore andino, o propio de la autora, sino ante una manifestación de lo alegórico, sí, pero que también forma parte de lo siniestro. Y es que esta sección tendría dos lecturas: “...la voladora regresó y lloró sobre mis pezones con su único ojo y mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron. Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro. Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron.” La hinchazón, que se sospecha sería un embarazo, tiene una explicación dentro de lo “maravilloso” o lo “sobrenatural”, porque fue provocado, si es que es tal, por una voladora. Sin embargo, en una especie de *continuum* teórico que nos acerca al fantástico de Todorov, existe una ambivalencia entre esto “sobrenatural” y la explicación “natural” de esta hinchazón: “Usted

tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones.” (14)

Hacia el final del cuento, la relación con la explicación, o la sospecha del embarazo se refuerza, pues nos dice la narradora: “Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio.” (15)

El lenguaje poético y alegórico hace complicado un análisis certero sobre los elementos debido a la complejidad semántica que confabula el lirismo con una narrativa poco clara, éstas podrían llevarnos hacia la caracterización de este relato hacia un lado o hacia el otro. La presencia de lo religioso, de lo aparentemente sobrenatural y del misterio, parecieran continuar una tradición semejante a la que existe en cierta literatura de terror. La presencia de lo divino permanece tanto en *Frankenstein* como en *Drácula*, si bien expresado desde distintas formas: el dolor provocado por Dios, la permisividad de lo divino ante lo monstruoso. ¿Cómo podría aceptar Dios la existencia de una criatura como la creada por el doctor Frankenstein, o maldita, como el *revenant* que encarna el Conde Drácula? Sin embargo, la sola presencia de lo “divino oscuro”, pese a lo concebido por Eugenio Trías en su desarrollo sobre la estética de lo siniestro, encara la oscuridad, pero también la belleza.

Trías nos dice, tomando a Kant, que lo sublime es una estética que *se dirige* hacia lo siniestro y abarca aquello que sobrepasa los límites de los procesos mentales. Nos dice que lo sublime inicia con la “Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado” (39), como siguiera Rudolf Otto en su concepción sobre lo *numinoso*. La presencia de lo divino puede ser terrible: “De hecho Dios en sí es algo

incomunicable e invisible, tenebroso, que sume en ceguera y en tiniebla al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en la «noche oscura»” (Otto 65).

Este sentimiento de lo divino, que ocurre en el relato, termina por confirmar la idea de lo siniestro, si bien no presente en la atmósfera o en lo monstruoso, pero sí en lo revelado, en aquello que termina siendo lo “*fantástico encarnado*”, pues en “Las voladoras” la misma voladora parece encarnar de dos maneras: en la narradora, y *dentro* de la narradora, al hincharla y, posiblemente, preñarla. Al fin al cabo, en el relato termina diciéndonos que “Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento.” (15) Porque finalmente, la narradora se ha convertido en “voladora”, en ser divino encarnizado, en lo siniestro. Y es la última frase la que asienta este elemento *encarnizado*, pues “El misterio es un rezo que se impone.” (15)

3.2.2. Lo abyecto, lo “weird” y lo “eerie” en *Las voladoras*

En su artículo “El sistema literario de Ojeda”, Andrea Pezzè estudia la utilización de “la biblioteca”, es decir una cultura literaria determinada, dentro de su literatura; en este caso, cercana a la de terror. Durante esta investigación, tratamos la obra de diversas autoras del continente latinoamericano, todas contemporáneas, cuya cercanía con aquella denominación anglosajona, la de “literatura de terror” es, de una u otra manera, cercana.

Uno de los conceptos claves para entender la literatura de terror es el concepto de lo siniestro. Regularmente, esto requiere, como hemos visto, que exista una supra-naturaleza que actúe como agente durante la narración, en algún punto de la diégesis, como una

manifestación de aquello imposible que sin embargo se presenta. Uno de los elementos que forman parte de este tipo de relatos es esta ambigüedad todoroviana, que parte desde esta “incertidumbre”. Nos dice Todorov que “El concepto de lo fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención.” (34)

La cuestión de lo sobrenatural, que en realidad parte desde Todorov (e incluso antes, con estudiosos como Louis Vax o Roger Caillois), pero que termina concibiéndose como la irrupción de algo “no natural” en el mundo “natural”, provocando la sorpresa y la inquietud de alguno de los personajes (y secundariamente, además de preferible, la del lector), tiene muchas vertientes que podrían o no ser tomadas en cuenta para concebir lo terrorífico y lo siniestro.

Para Pezzè, una autora como Mónica Ojeda realiza una inserción de su narrativa en un marco de lo “perturbante y lo *weird*.” Esta caracterización de lo siniestro, que persigue un afán que va más allá de lo sobrenatural, es lo que llama “perturbante”, cuando se pregunta por la caracterización de estos elementos en la creación de distintas autoras latinoamericanas contemporáneas.

Esta “conceptualización *in extremis*” se debe a la dificultad que existe para plantear una generalización sobre los elementos cercanos a lo terrorífico en estas literaturas. Cuando Noël Carroll presenta su *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, manifiesta esta intuición meramente empírica del público (en el caso del libro “aficionado al cine”) ante las obras que no dudan en caracterizar como “de terror”. Sin embargo, e incluso lo realiza el mismo Carroll, los teóricos incluyen en cierta categoría a obras que, de una u otra forma, dejan fuera a otras que ya han sido consideradas de manera empíricas como “de terror” o

“terroríficas”. (40) El consenso al que apela Carroll es el percibido dentro de la generalización que se podía encontrar en la sección de “películas de terror” en un videoclub (en la actualidad puede verse esta selección en sistemas de streaming como Netflix o Amazon Prime). Me parece, importante el explorar otros ámbitos que pudieran explicar la sensación de lo siniestro, o de lo amenazante, de lo abyecto incluso, en una obra como la de Mónica Ojeda que vayan más allá de la situación de lo paranormal o de lo monstruoso. En “Sangre coagulada”, lo que encuentra Pezzè es lo perturbante.

Estos elementos se encuentran diseminados en algunos relatos de *Las voladoras*. Por ejemplo, Ranita, la narradora-personaje de “Sangre coagulada”, dice: “Me gusta la sangre. Alguna vez me preguntaron: «¿Desde hace cuánto, Ranita?». Y yo respondí: «Desde siempre, Reptil». No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca.” (17). En este relato oscuro, construido con la voz de un personaje en apariencia neurodivergente, una niña que tiene “la cabeza redonda” y que va creciendo, en un cuento que pareciera tomar, acaso, una perspectiva de la *bildungsroman*, se encuentra con las sensaciones ateridas de la sangre, porque la personaje-narradora está obsesionada con ella: “Recuerdo que de niña me caía a propósito. Me quitaba las costras y las dejaba sobre las sábanas, la bañera, el plato frío de Firulais” (17).

Eugenio Trías menciona en su *Lo bello y lo siniestro* (1982) que “lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*. ... (la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético)” (31); y Ranita busca tocar su sangre, olerla.

La voz construida en este relato, por medio de una prosa violenta y también poética, pues se intercalan versos que usan licencias poéticas como la repetición cuando Ranita habla

de los tonos de rojo que puede observar (18): “rojo caracha/rojo terreno/rojo aguja/rojo raspón.” Y es esta conglomeración y repetición de sensibilidades la que acerca al lector hacia ese misterio que la narradora guarda.

Se nos cuenta en “Sangre coagulada” que la abuela de Ranita es una especie de “bruja”, de mujer sabia que habita el monte, los lindes del pueblo e incluso más allá, lejos de los entrometidos, pero sin que el lugar donde se asiente sea totalmente inaccesible. Al fin y al cabo, Ranita termina quedándose con la abuela después de ser tildada de rara, de “sucia” incluso, aunque se da a entender por las referencias a su “cabeza redonda” que un problema físico es el causante de su particular percepción del estado de las cosas, del lenguaje, de los colores, en una especie de sinestesia en la que alimenta tonos como el “rojo pelo de árbol” o “rojo cabeza de montaña”.

La abuela conforma esta especie de dicotomía en ciertos cuentos de terror, donde se habla de la bruja, de la tradición folklórica, e incluso de la superchería de lo popular, como por ejemplo en *Dracula*, la novela de Bram Stoker, donde Transylvania, los gitanos, compañeros, soldados, y todo lo que gira alrededor del conde manifiesta cierto aire ponzoñoso y anciano, en contra de la manifestación violenta, imperfecta, pero plenamente luminosa del doctor Van Helsing (a pesar de sus estudios ocultistas) y sus secuaces. La luz sobre la oscuridad en una renovación del discurso de la civilización contra la barbarie. En la novela de Stoker, el monstruo siempre es aquello escondido debajo de la razón, en la tradición supersticiosa, al contrario de lo que ocurre en “Sangre coagulada”, donde esa tradición ajena a la racionalidad es una forma también de conocimiento, aunque no exprese un comportamiento aceptable para la sociedad occidental. Dice Ojeda en el relato mencionado: “Ella era gorda y besaba a los animales antes de decapitarlos o degollarlos” (18), en voz de

Ranita, quien después describe los rituales que hace su abuela, la bruja, como una vieja cazadora que pide permiso al Señor de las Bestias para reclamar una pieza. Los besa, en el cogote o en las pezuñas, y después los degüella.

La bruja es, tradicionalmente, un ser otro, una concepción siniestra, un monstruo. Sin embargo, en el relato de Mónica Ojeda se lleva a cabo una identificación con la sabiduría, entendiéndose ésta desde la mirada de Ranita hacia su abuela. “Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas” (33) dice Bajtín, y es este yo de la narradora el que converge en la actividad de la abuela, y que le da un sentido propio a una niña que, debido a sus circunstancias, le es negado tanto por la madre como por la maestra que la ve como “otra”.

En cierto momento, parecería que Ranita vive también a través de la abuela y de su conocimiento. La abuela, a quien vemos a través de Ranita, realiza también el acto ético del que habla Bajtín en *Yo también soy*, pues da un consuelo y otorga esa empatía que necesita (39). Por ello es que este fenómeno vivenciado genera un acercamiento de tipo ético, y una identidad que va de la abuela hacia Ranita, y de vuelta.

Pareciera que en “Sangre coagulada” la manifestación “perversa” e incluso siniestra no deviene de lo fantástico ni de lo sobrenatural, sino de lo que se esconde, de la sangre, elemento natural y plenamente vital de nuestra esfera corpórea. Incluso, esta racionalidad la entiende la narradora del relato, cuando dice que “A veces me corto y esto está mal. Eso está enfermo. La primera vez que lo hice se me hincharon las mejillas y mojé los calzones ... cuando mi carne se abre veo agua de corazón y tiemblo.” (20) La cercanía de lo sanguíneo, que está en lo profundo del cuerpo, y que no puede accederse a ciertos seres humanos de

forma tan sencilla, pues se requiere ser mujer y menstruar y tener cierta, edad, lo convierte, al menos para la narradora, en un elemento extraño pero atrayente.

Eugenio Trías nos dice lo siguiente:

“Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. *Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro.” (47-48)

La vinculación es mencionada, de cierta manera en la extrañeza percibida en un pequeño gesto, pues Ranita cuenta que “Hace tiempo vi con mami una peli de vampiros y me sentí vampiro, solo que a mí sí me gusta el sol.” (20) Después enumera lo que le gusta, que incluye también a Reptil, un hombre que le ayuda a su abuela con algunas tareas, y con quien Ranita tiene una relación de amistad estrecha, aunque el vínculo se convierte en uno de extrañamiento bajo las marcas que nos va dejando el relato: “Me gusta Reptil, aunque ya no pueda hablarle.” (20), hasta que poco después se revela el verdadero sentido de esta frase.

La sangre es, para Ranita, lo fantástico encarnado, aunque provenga de su interior, aunque hable de una corporeidad que se manifiesta en la primera menstruación de ella (23), cuando descubre que ya no debe abrirse ni lastimarse para ver su propia sangre y lo que brota de su vientre.

Como en el oficio antiguamente adjudicado a las brujas, el relato se convierte en una crónica sobre sus actividades como parteras, parteras a la inversa, pues ellas se encargan de realizarles el legrado, aunque es expresado con el lenguaje de Ranita.

Mientras se manifiesta su actividad, y la historia que permite entender que Ranita llegó con su abuela porque no era una niña normal, y porque no actuaba de la manera deseable, revelándose incluso que hay un rechazo por parte de las adultas como la maestra que le dijo que no la educaría porque “solo educaba a niñas normales” (24), o a las mismas mujeres que ellas ayudan, porque las ven mal, como brujas que realizan un favor, pero manchan.

Antes del clímax del relato, que llega en la parte final, y atravesando la descripción no estrictamente lineal de su aprendizaje con la abuela, se manifiesta una cercanía del tema de este relato con uno anterior, “Las voladoras”, e incluso el posterior, “Cabezas voladoras”, pues el tema del degüello se transfiere a Ranita: “Por culpa de ese pollo hubo noches en las que soñé que a la abuela se le despegaba la cabeza. Era una cabeza amable y quieta, como la de las gallinas, y volaba en círculos.” (27). Este tema que tiene múltiples vinculaciones tanto simbólicas como incluso religiosas hace que Ranita piense en ciertas imágenes poéticas derivadas del color, como “el rojo decapitación y el rojo degollación”. La presencia del descabezamiento se ve interrumpida por el crecimiento de la barriga de la mujer, lo que se vincula con las marcas dispuestas en el relato sobre la relación de la narradora con Reptil, con el hombre que juega con ella y le da a tomar algo muy amargo que la deja dormida.

El resultado de este descubrimiento, adivinable debido al carácter fuerte de la abuela, pongo atención sobre el lenguaje que se presenta aquí para caracterizar, sino exactamente lo terrible, y no propiamente lo grotesco, por el lenguaje tan bello utilizado por la autora, pareciera que este surgimiento se acerca así hacia lo sublime, el surgimiento de esta estética

donde aparece lo que Kristeva llama “objeto sublime” en *Poderes de la perversión*, donde nos dice de éste que “No bien lo percibo, no nombro, lo sublime desencadena –desde siempre ha desencadenado– una cascada de percepciones y de palabras que ensanchan la memoria hasta el infinito.” (20- 21) ¿No es justamente lo que se ensancha, la memoria y la percepción de Ranita con la sangre, con su oficio y su vitalidad? “Lo sublime es un *además* que nos infla, nos excede, y nos hace estar a la vez *aquí*, arrojados, y *allí*, distintos y brillantes. Desvío, clausura, imposible. Todo fallido, alegría: fascinación.” (21) Es, por cierto, esta fascinación, un concepto cercano a lo numinoso, e la cercanía de lo divino: terrible y hermoso, que atrae y repele: el *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolf Otto.

¿Cuál es, después de todo, el secreto ominoso en el relato de “Sangre coagulada”? ¿Es, tal cual la sangre, lo “fantástico encarnado” como menciona Trías? El relato se acerca a la narrativa de terror no por la cercanía de lo monstruoso ni por la ambientación oscura; sin embargo, siguiendo a uno de los investigadores más respetados en cuanto a los estudios del gótico, y pensando en esta obra autodenominada parte del “gótico andino”, el gótico es “el énfasis de retratar lo terrible, una insistencia común sobre los escenarios arcaicos, un uso prominente de lo sobrenatural, la presencia de los personajes altamente estereotipados y el intento de desarrollar y perfeccionar técnicas del suspenso literario” (Punter, 1980). No hay, aquí, sin embargo, nada sobrenatural, al menos no en este relato, por mucho que se mencione a Dios, al milagro de la vida, o incluso a las palabras dichas en contra suya: “«¡Brujas de mierda!», y aun así, existe este sentido de la abyección, y de un siniestro que revela lo oculto, la sangre, que las demás requieren que sea expulsada: “¡Saquen la sangre coagulada de nuestras casas!” (28).

Es, de cierta forma, el final del relato, el que establece este punto de toque que vincula a la literatura de terror con la escritura de Mónica Ojeda para *Las voladoras*, pues como dice Pezzè, en este marco de lo “perturbante” se acercan narrativas que plantean una posibilidad distinta que, tal vez, no podría ser encuadrada en el género de terror tradicional, ni seguir por completo la definición freudiana de lo *Unheimlich*, pues lo manifestado en la narrativa de, por ejemplo, Mónica Ojeda, no sigue al pie de la letra la descripción, ni aparece en ella, lo sobrenatural ni lo fantástico (al menos no en todos los relatos), sino que esa extrañeza, el “perturbante” del cual se apoya Pezzè, sigue una caracterización que no necesariamente atañe a lo sobrenatural, aunque tenga relación con lo oculto, como es el caso de la sangre, y de lo raro, el concepto de lo *weird*, de Mark Fisher (tomado desde Lovecraft), que retomaremos más adelante. Sirva la frase de cierre de este relato para ejemplificar esta atmósfera enrarecida, extraña y siniestra: “La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza.” (29)

3.2.3 El lenguaje como abyección: hacia la extrañeza en Ojeda

Es interés mío entonces entender cómo se desarrolla el acto comunicativo en la obra de Mónica Ojeda, quien pretende vincular los géneros de la poesía con la narrativa, incluyendo así en sus relatos, por ejemplo, versos y un desarrollo narrativo de tipo lírico. Por ello, me ha resultado interesante discutir desde el acto comunicativo y la presencia del yo lírico en su obra para descubrir estas conexiones o supuestas fusiones entre la ficción y la poesía.

La esencia del análisis de Ducrot parte desde la situación comunicativa. Como lo indica en su obra, *El decir y lo dicho*, el autor analiza los aspectos del habla bajo el sistema de la lengua, basándose en las obras de Saussure y de Benveniste, para continuar con su propuesta sobre la enunciación (133-134). La terminología que usaré para este breve análisis es la

propuesta por Ducrot, quien manifiesta tres campos con sus contrarios, que son el Emisor-auditor, el locutor-alocutario, y el enunciador-enunciario.

El primer nivel de análisis se entiende a través del Emisor, quien es el autor real de una obra, en este caso literaria, quien habla o expone determinado texto que contiene oraciones y enunciados. Es el caso de Mónica Ojeda y su novela *Mandíbula* (2018), que se inscribe dentro de la novela escolar, y también dentro del género del terror natural.

La historia de la novela parte desde el secuestro de Fernanda, alumna de la profesora Clara, maestra de literatura quien, meses antes, sufrió un secuestro por parte de alumnas suyas de una institución distinta a la que ahora trabaja. Como casi toda la novela está contada por un narrador heterodiegético, en tercera persona del pasado simple, como puede verse en este pequeño ejemplo aquí: “El cuerpo arrimó el trapeador a una pared y, limpiándose las manos sobre la ropa de la aspirante a monja, caminó hacia ella...” (Ojeda, 10). La novela, a pesar de contar con diversos epígrafes, no existe un auditor claro más que, por supuesto, el lector.

En los capítulos a analizarse, el VIII y el IX, la estrategia narrativa es distinta, ya que se presentan, a manera de paratextos teatrales, dos personajes. En el primer capítulo es A (Annelise), alumna del colegio Delta, y C es Clara, o Miss Clara, la maestra de Lengua y Literatura, que da clases a Annelise.

Aquí, los locutores son dos, A y C, que tienen como alocutarios a sus contrarios: C y A. Se puede ver fácilmente por el vocativo: “A: Miss Clara, ¿por qué cree usted que las chicas van siempre al baño en pareja” (81), a lo que responde C: “No lo sé” (*ibid*). En las siguientes respuestas de C, o Miss Clara, es todavía más obvio que su alocutario es su alumna, A, porque la llama por su nombre. Ninguno de los dos personajes hace hablar a un enunciador.

En el siguiente capítulo, el IX, ocurre un fenómeno curioso, donde los personajes que hablan, que en sí son los locutores y alocutarios: El Dr. Aguilar y Fernanda, manifiestan una

charla en apariencia dentro del contexto de una sesión terapéutica (o psicológica). Sin embargo, lo dicho por el Dr. Aguilar no aparece, aunque el mensaje es recibido por Fernanda. Dicho esto, cuando aparece escrito el diálogo vacío, Fernanda responde “No, no estoy enojada, es solo que... Ufff.” (82), lo dicho por el personaje es una locución percibida por el Dr. Aguilar, su alocutario. Al mismo tiempo, esta frase con el “No, no estoy enojada...”, manifiesta una respuesta, por lo tanto, Fernanda es el alocutario del Dr. Aguilar.

En el capítulo se discute lo que piensa Fernanda, y ella solo hace hablar a alguien más en la parte final, donde anuncia “Maybe, pero una vez Anne me dijo algo que creo que es verdad y por eso me da mucho miedo: que algún día seremos como nuestras madres.” (87). Esta parte final de la cita, indicada por los dos puntos, anuncia que el enunciador convocado por Fernanda es Anne, y la enunciataria es ella.

Por último, debido a la característica extratextual (y también intra) de la sesión terapéutica, lo dicho por Fernanda, también es recibida por ella, la alocutaria de su discurso.

De acuerdo con la propuesta de Käte Hamburger sobre la lógica de la lírica, se ha buscado entender si la situación comunicativa, así como la voz o la marca textual es la misma dentro de su poesía como dentro de la narrativa.²⁷

Ahora bien, la respuesta dada por la autora es que ella cree en la posibilidad de vivenciar lo que ocurre en su narrativa, tanto como en su poesía, que incluso el parámetro de

²⁷ Durante un taller llevado a cabo por Almadía, el viernes 2 de octubre de 2020, a cargo de Bernardo Esquinca, con la participación de Mónica Ojeda, la autora ecuatoriana hablaba de la idea de los campos vivenciales dentro de la literatura de ficción, lo que ella había tratado de hacer en *Nefando* (Candaya, 2018), recientemente editada por el sello mexicano Almadía. La pregunta me pareció pertinente, observando las situaciones que gusta expresar en su literatura, ya sea en sus novelas como en su poemario. Estas imágenes y símbolos son susceptibles de analizarse desde diversos puntos de estudio, desde la maternidad vista como un animal, un depredador, hasta la violencia sistemática en contra de seres humanos, niños o hasta los mismos animales. La blancura, la supuesta pureza, también es un concepto importante en su narrativa y poesía.

ficción le parece restrictivo, un engaño: la ficción de la supuesta ficción. Este último supuesto podría ser fácilmente rebatido siguiendo la teoría de Hamburger, quien piensa a la literatura más allá de la función estética, es decir, de aquello que incluso provoque en el lector, sino al punto de la lógica, del pensamiento. Aquí, la estética se convierte en una meta-estética, pues la lógica de la literatura puede manifestar la creación de una obra, sea cual sea su calidad, y con esto se infiere que incluso lo provocado en el lector.

El punto es importante, y digno de atención, pues los locutores (siguiendo la terminología de Ducrot) de su obra *Mandíbula*, como de *Historia de la leche* parecieran ser muy semejantes. El idiolecto y sociolecto de los personajes y del yo lírico representan la figura circunscrita a la familia, situada cerca de una madre, de un padre, e incluso de hermanos o hermanas. La creación de esta voz, en términos laxos, podría entenderse como una intencionalidad de generar ciertas atmósferas estéticas oscuras y macabras.

Esto podría responder a la estética literaria, ya sea dentro de la lírica o dentro de la narrativa. Sin embargo, es de interés de quien escribe, el realizar un análisis de mayor profundidad, en cuanto a la lógica de la narrativa, si es posible la creación de una vivencia, de un campo vivencial similar en su novela y en su obra poética.

El lector, nos dice Hamburger desde la introducción de su *Lógica del lenguaje*, experimenta la lectura de un poema lírico de forma completamente distinta a como lo hace con la narrativa (11). Lo que nos dice la autora es que en la narrativa existe esta idea de la ficcionalidad (que rechaza Mónica Ojeda), pues se está presentando ante la experiencia del lector un texto cuya lógica es contar algo sobre alguien más, que no existe, que se asemeja a la realidad, pero que es, siguiendo a Hamburger, propio del “Nicht-Wirklichkeit” [ajeno a la realidad] (Hamburger 11). Este concepto nos sirve para entender que no se habla de la irrealidad, sino de algo construido dentro de los parámetros lógicos de lo real, pero que

expresa algo distinto a lo real. Como se verá, la lírica manifiesta en el lector algo completamente distinto, ese campo vivencial donde experimenta la realidad, no algo que, aunque lo parece es ajeno a ella.

La obra de Hamburger busca el entendimiento de la literatura, en alguno de sus géneros, bajo sus elementos no propiamente estructurales, sino sistémicos. Tampoco se busca la cuestión estética, ya que no basta que un poema tenga forma de poema para ser lírico. La intencionalidad, así como la enunciación sirven a Hamburger para captar la idea de lo lírico o de lo narrativo. Vuelve a surgir, entonces, la idea primordial del sentido vivencial de la lírica, que es distinto a la narrativa con este pacto ficcional “ajeno a la realidad.”²⁸

El problema planteado (que en realidad es una oportunidad) por Hamburger relaciona la enunciación de la realidad con la literatura, expresando que el lenguaje de la ficción (y esto incluye al género dramático) no es enunciación como tal, porque hace aparición la mimesis. Y la mimesis es ficción, no acto vivencial de realidad, de lo que Hamburger entiende por yo lírico que es un sujeto enunciativo (157). ¿Hasta dónde, entonces, es posible acercar la aseveración de la autora, Mónica Ojeda, al respecto de sus creaciones narrativas con las líricas?

En *Mandíbula*, el primer capítulo inicia con un narrador heterodiegético focalizado. A pesar de que narra en tercera persona, en tiempo pasado simple, el locutor se hace presente en primera persona en presente. La primera situación de la novela anuncia que el personaje está aparentemente inmóvil, pero observa la realidad después de un sueño. El mundo se abre para irlo perfilando. Es una mujer joven y atisba la presencia de otra, de mayor edad. El

²⁸ La realidad, como anuncia la misma Käte Hamburger, no se toma en sentido general o filosófico, sino a través del lenguaje y la literatura. La realidad, nos dice la altura, es entendida como “el modo de ser de la vida en cuanto se diferencia del que la literatura crea y representa” (11), lo opuesto a aquello dentro de la literatura.

locutor entonces dice “*Según Hollywood, el 90% de los secuestros terminan bien*, pensó sorprendida de que su mente no asumiera una actitud más seria en un momento así (7). En el párrafo siguiente, el personaje vuelve a anunciar su condición, en cursivas: “*Estoy atada.*” (8).

Esta presentación narrativa en nada diverge de cualquier tipo de texto similar, ya sea cuento, novela o incluso microficción. La autora de *Mandíbula* presenta una escritura contemporánea utilizando diferentes voces, locutores-alocutores y enunciadores-enunciarios complejos. No es una construcción, sin embargo, compleja o *sui géneris*. La novela plasma la historia de una chica que ha sido secuestrada por su maestra. El capítulo 1 muestra, también, un inicio *in media res*, propio de la narrativa de terror, para después, desde el segundo capítulo, ir formando, mediante analepsis completivas y parciales, el mundo narrado en *Mandíbula*, así como la psicología de sus personajes principales, Fernanda y Miss Clara.

En los capítulos VIII y IX, ocurre un cambio en el uso de los locutarios, ya que la utilización del narrador heterodiegético es pausada para darle paso a los personajes, quienes enuncian a partir de las indicaciones didascálicas representadas por las iniciales de sus nombres; en este caso, por la C (de Miss Clara) y la A (de Annelise, compañera de Fernanda, alumna de Miss Clara) (81). Este recurso también se utiliza en el capítulo IV (49), entre Fernanda y su compañera Annelise. Sin embargo, es más interesante en la sección octava, pues da paso de inmediato al capítulo IX, donde Fernanda, que es la chica que vemos secuestrada al inicio de la novela, entabla una conversación con su psicólogo, el Dr. Aguilar (82-87), sólo que, en esta ocasión, lo dicho por el doctor está blanqueado, el lector no puede verlo, sino a través de las respuestas de Fernanda.

La estructuración didascálica, propia de la dramaturgia, en sus dos ejemplos, podría interpretarse como una manera hecha por la autora, para que el lector pueda vivenciar la realidad, lo dicho, lo sentido, de cada uno de los personajes. Esto se logra (en apariencia, y sólo de manera hipotética) gracias a que la mayoría de los capítulos están contados a través de este narrador en tercera persona, yo literario completamente distinto del yo lírico. La cercanía de la primera persona, del paso al locutario-personaje, o incluso al enunciador, convocado (invocado) por este locutario-personaje, permite la comparación de la aparente frialdad de la tercera persona. Al leer, es el discurso enunciado por el locutario el que se descubre. La autora, la emisora en este caso, repara en el deseo que tiene de romper el pacto de la ficción, cosa que, sin embargo, no parece ocurrir.

Käte Hamburger nos expone la diferencia entre este tipo de narrador, incluso aquel en tercera persona, intradieético, manifestado en una estructura didascálica, y el yo lírico, que es un “yo” construido a partir del contexto de la misma lírica. Por eso nos dice en *La lógica de la literatura* que este tipo de yo se experimenta, se vivencia de manera muy distinta a como ocurre en la ficción. El yo lírico es mucho más profundo, pues su construcción no depende ni de la forma ni del contenido de lo que el común ha vinculado con la lírica. No importa que exista la forma, o incluso la estética, sino también el contexto, y podríamos aseverar que la intencionalidad, pues es muy importante que no exista una situación pragmática. Pone Hamburger el caso de los himnos religiosos. La vivencia de un salmo o un canto religioso, aunque sea experimentada por un lector al asistir a misa, o al cantarse, puede ser personal, pero no implica una vivencia del yo lírico, porque el canto tiene una fórmula, una función del lenguaje que busca provocar algo, aunque sea una cercanía con lo divino. El mismo, o casi, canto puede estar escrito por el emisor (el mismo u otro) pero con la intención

de crear algo lírico, y ese contexto convierte la experiencia lectiva en algo completamente distinto.

En el primer poema de *Historia de la leche*, “Estudio inicial de la sangre”, el yo lírico enuncia de inmediato un alocutario: “Papá, tú querías un hijo y/en cambio/te nació esta cabeza” (18). El poema sigue expresando el sentir de ese yo lírico, una mujer/hija/hermana sufriende que conforma su sentir ante la imposibilidad de ser lo que el padre quiere que sea (según su propia subjetividad). Prosigue: “Por eso dijiste/callado a la placenta: “UN HIJO ES UN HOMBRE””. En estos versos, donde el padre es ya también un enunciador, habla de la culpa del yo lírico por ser mujer, culpa marcada por los padres.

La lectura de *Historia de la leche*, de sus secciones que van conformando una narrativa, que va desde el “Estudio inicial de la sangre” hasta un “Epílogo” donde se expone la “teoría de la leche”²⁹, siguiendo la idea del yo lírico de Hamburger, no le dan al lector la misma sensación ni experiencia que lo leído en las secciones mencionadas en la novela *Mandíbula*, a pesar de la narratividad y la continuidad de los poemas.

Si bien es cierto que, en *Historia de la leche*, el locutor principal es una mujer que habla sobre sus padres, sobre lo que ha hecho, sobre la aparente negación que vive al saberse no deseada como mujer, como hija en lugar de hijo, y quien toma decisiones drásticas que la acercan a figuras bíblicas como Abel, el campo vivencial es manifiesto, sin que la narrativa, la historia de lo contado, interfiera con la subjetividad de este yo lírico, en el contexto de poema escrito como poema lírico. La idea de la emisora no se cumple, pues, a pesar de los

²⁹ A pesar de la oscuridad del concepto, parece formar parte de un símbolo que la autora acerca al género del horror. Lo blanco no como pureza, sino como símbolo de una amenaza terrible y perversa. Este concepto recuerda a Moby Dick, cuya mayor “deformidad” no era su tamaño, sino su color. Esta idea se profundiza en *Mandíbula*, a partir de un ensayo de Fernanda, desde el capítulo X. El monstruo que obtiene Fernanda es el “Dios Blanco”, una especie de manifestación de una divinidad del horror.

campos semánticos, de los temas señalados del horror, del simbólico color blanco, del ser mujer, ser mujer-joven, de la lucha intergeneracional, además del uso de símbolos marcados por la mandíbula, la fagocitación materna, el regreso a la semilla, la vida como un “cosmos salvaje” y el sufrimiento del ser humano sangrante por antonomasia, la mujer, los campos vivenciales de su poemario, *La historia de la leche*, cumplen con la subjetividad lírica, con la intención de ser leídos como los poemas construidos mediante un yo lírico, a diferencia de lo que ocurre con *Mandíbula*, que nunca logra, aunque era de esperarse, un campo vivencial distinto, así como el yo lírico de *La historia de la leche* no sea un personaje (aunque esté cerca de serlo).

El yo del emisor, convertido en locutor, en el yo lírico, se entiendo un “yo” en tanto vive la subjetividad del poema. El yo del emisor, convertido en locutor (y en enunciador) en la narrativa de Ojeda, sigue siendo un personaje que expresa las funciones de la narrativa, sin alterar ese pacto de la suspensión de la realidad, y al mismo tiempo, manifestando algo que es ajeno a la realidad-en-sí.

3.3. El caso de Liliana Colanzi

Liliana Colanzi es una escritora boliviana nacida en 1981, específicamente en Santa Cruz. Como cuentista, su obra ha alcanzado cierta notoriedad, especialmente con la publicación de *Nuestro mundo muerto* (Almadía, 2016), libro ganador del premio Aura Estrada, convocado por la editorial mexicana ya nombrada, en su edición del 2015. Es precisamente este libro el que ocupa la atención de algunos críticos y especialistas debido a su extrañeza que ronda lo siniestro, la sci-fi de corte latinoamericano (tomando el tópico no como una mera tropicalización, sino como una incursión especulativa que puede apreciarse en narrativas

como la de Edmundo Paz Soldán, Alberto Chimal, Bernardo Fernández, Andrea Chapela, Solange Rodríguez o Iliana Vargas) y una narrativa extraña, insólita, que se aleja meramente de los tópicos de lo fantástico, pero que se mantiene en una línea alejada de la literatura mimética.

Con su obra, consistente en tres libros, una novela, publicada en 2013, *Vacaciones permanentes* (Tropo Ediciones), y los libros de cuentos *Nuestro Mundo muerto* (2016), ya mencionado) y el más reciente, *Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de Espuma, 2022), con el que ganó el prestigioso Premio Ribera del Duero, convocado por la editorial española que se ha constituido como una de las más importantes en tanto publicaciones de cuento en Hispanoamérica (*Las voladoras*, libro analizado también en esta tesis, fue finalista de este premio), Liliana Colanzi se ha convertido en una narradora relevante en el medio literario, confirmado tanto por su inclusión en la lista Bogotá 39 (su edición del 2017) como por el premio otorgado por Páginas de Espuma.

Además de su obra narrativa, la escritora boliviana también es doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Cornell, donde da clases también. Junto con su labor docente, está su trabajo como editora para Dum-Dum Editora, donde ha publicado libros de narrativa latinoamericana contemporánea como *Huaco retrato* de Gabriela Wiener o *El occiso* de María Virginia Estenssoro.

Es *Nuestro mundo muerto* el libro que nos atañe.

3.3.1 El extrañamiento y lo siniestro

Precisamente esta expresión, “lo extraño”, que ha sido tomado a partir de la publicación del libro *The New Weird* (Tachyon Publications, 2008) y *The Weird* (Tor Books, 2010), ambas antologías de relatos pertenecientes a un “macro género”, ha tomado un mayor auge en el estudio de ciertas literaturas que parecen “salirse” de los géneros puros, e incluso de sus fusiones (sci-fi/horror, fantasy/horror, grimdark, etc.). El concepto, que es explicado vagamente en las antologías ya señaladas, se define como un Nuevo Weird, que:

Es un tipo de ficción urbana, de mundo-secundario, que subvierte las ideas romantizadas sobre el espacio encontradas en la Fantasía tradicional, en gran parte debido a la elección de modelos realistas, complejos, basados en el mundo real, como el punto desde el cual brincar hacia el punto de la creación de espacios que puedan combinar elementos tanto de la Ciencia Ficción como de la Fantasía.³⁰

De la misma manera, en la antología *The Weird*, los Vandermeer, Jeff y Ann, buscan establecer un tipo de literatura que abarque diversos estilos que confluyan en este extrañamiento alejado de lo mimético, con una selección que va desde Alfred Kubin hasta Haruki Murakami, de Kafka a China Miéville, por nombrar algunos ejemplos, lo que no siempre funciona, y que tampoco parece del todo adecuado. Sin embargo, es entendible que nazca una inquietud entre los lectores y estudiosos de esta narrativa donde lo extraño, lo insólito, y demás formas de llamar a estas literaturas que expresan ciertas rarezas en la construcción de su mundo, esa “...cierta preocupación por lo extraño” (10) de la que habla Mark Fisher.

³⁰la traducción es mía

Emanuela Jossa escribe sobre las posibilidades abiertas en un mundo mimético, e incluso construido a partir del capitalismo, pues retoma los postulados del libro donde Fisher coquetea con las posibilidades del aceleracionismo: reventar el “muro gris erigido por el Capital” y, como menciona Jossa, explorar puntos que antes parecían imposibles. Por supuesto, esto lo escribe a partir de un antecedente de la literatura fantástica en Latinoamérica, la obra de Julio Cortázar (Jossa 2020).

Para apartarse de lo fantástico, que es justo lo que pretendemos, Jossa nos explica que los personajes del libro de Liliana Colanzi en cuestión, *Nuestro mundo muerto*, “perciben algo que está fuera de lugar, pero que no necesariamente suscita miedo u horror. Por eso, más que cuentos de terror, son cuentos que de manera original modulan lo raro y lo espeluznante.”

(6) Esto se debe a que, en el libro de Fisher, *The Weird and the Eerie*, traducido al español como *Lo raro y lo espeluznante* por Alpha Decay (2018), estos conceptos conforman una aglomeración de motivos, también estéticas, cuyo interés radica en la cercanía con lo no mimético y que causan sensaciones siniestras, sin apocarse por ello al concepto de lo siniestro “sobrenatural”.

Michael Cerliano escribe un artículo de sumo interés en la compilación *Lovecraft in the 21st Century: Dead but still Dreaming* (Routledge, 2022), cuyo eje temático, como lo dicta su título, circula en torno a Lovecraft. Sin embargo, el interés mayor que poseen ciertos estudios de esta literatura, que nos hemos acostumbrado a llamar “Horror Cósmico”, radica en la maleabilidad de ésta cuando se tocan temas de distinto índole, incluyendo las figuras de cuerdas, las relaciones inter-especies (a la manera de Donna Haraway, quien lo vería como “tentacular”), además de las expresiones de aquello que no puede concebirse, pero que se expresa en el texto. De ahí que Cerliano haya titulado a su artículo “Lovecraft, Hauntology

and the Rhetoric of the Unthinkability”, porque para él, “Nosotros estamos viviendo en lo que podríamos llamar un momento lovecraftiano³¹” (284). Esto se explica a través de las condiciones que, según Cerliano, abarcan la ansiedad sobre el estado actual del planeta. Es decir, para el autor nosotros como sociedad (pensémosnos de manera G-Local, o si se quiere occidental), entendemos al mundo como algo apocalíptico, está a punto de terminarse.

Esta manera en la que se entiende este tipo de mundo, bajo las aseveraciones de Cerliano, y que siguen lo dicho por Jossa, coinciden con las vivencias de los personajes en los cuentos de Colanzi, por ejemplo, en “La Ola”, donde un acontecimiento a escala global permanece ahí: “Desde el porche podía ver La Ola abrazando a la ciudad con sus largos brazos pálidos. La blancura refractaba todas las visiones, amplificaba las voces de los muertos, las huellas de los ciervos migrando hacia la falsa seguridad de los bosques” (31-32), para después decirnos que La Ola del cuento provoca eventos extravagantes, aunque apenas mencionados, como los “pájaros aterrados sobrevolando el techo de la casa. ¡Cómo chillaban! Cuando corrí a buscarlos, tiritando dentro de mis pantuflas húmedas, sólo quedaban finas volutas de plumas cenicientas manchando la nieve. La Ola se los había llevado también a ellos” (32).

Este evento, precisamente, el de las aves, nos lleva a seguir la voz del mismo Mark Fisher, en lugar de explicar el relato por medio de los mecanismos de lo fantástico. Al fin y al cabo, en ambas categorías, nombradas en su libro *Lo raro y lo espeluznante* (Alpha Decay, 2018)³², “Lo que tienen en común” se refiere a las categorías de “lo raro” y lo espeluznante”, que durante la extensión del libro tratará de especificar y definir, “es una cierta preocupación

³¹ Las traducciones son mías. La fuente está escrita directamente en inglés.

³² Esta es su versión en castellano.

por lo extraño.” (ibid.) Y mediante una adenda, nos adherimos a lo que nos dice el mismo autor poco después, donde las categorías ya mencionadas “son, por necesidad, algo terrorífico.”

Antes de pasar a un ejemplo como el de “La Ola”, creemos importante asegurar este par de conceptos que, de una u otra manera, están cercanos en cuanto al grado de “rareza” y de “siniestro” en la literatura. Cerliano resume de manera adecuada la concepción de estos términos fisherianos: “la diferenciación de estos dos modos recae, ya sea en el acto de llegada o de partida presente en la historia en sí. Un ser (o acto) extraño se muestra, un ser (o acto) espeluznante ya está ahí, esperando por nosotros.” (287)

Con esto, Cerliano nos caracteriza estas formas derivadas de lo que podría entenderse como lo fantástico, pues lo raro emerge, aparece en la historia, como podría ser la naturaleza de Alfredito en el cuento del mismo nombre. Por el contrario, lo espeluznante ya está ahí, como una de las manifestaciones de lo *Unheimlich*, lo siniestro que, aunque no debería estar, ahí se encuentra. En palabras de Mark Fisher, “Lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo desaparece.” (76) Y con lo *weird*, “Una de las primeras características de lo raro (lo *weird*), al menos en su versión lovecraftiana sería –por adaptar la frase de Lévy– una ficción en la que no lo imposible, sino lo exterior «puede irrumpir, a través del tiempo y el espacio, en una situación objetivamente familiar».” (25)

En teoría, estas dos percepciones se acercan bastante a lo que sería caracterizado como lo siniestro, no necesariamente a lo fantástico, pero sí a este elemento caracterizado como lo *Unheimlich*. En palabras de Eugenio Trías “lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado...* (la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético)” (31). Esta perspectiva de límite se

relaciona con las ideas y teorías de Mark Fisher o de Eugene Thacker, quienes tratan de pensar en el límite del pensamiento humano, caracterizado por obras de terror como la de Lovecraft, tal como lo demuestra el ensayo del mismo Cerliano en su aproximación de la literatura lovecraftiana.

En el caso de Liliana Colanzi, encontramos este acercamiento hacia lo “extraño” o lo “espeluznante”, es decir, hacia lo siniestro, desde el primer cuento de la colección, titulado “El Ojo”. Llama la atención la utilización de la mayúscula, que regularmente se utiliza mucho más en las grafías utilizadas para las terminologías inglesas (alemanas incluso), y que determina una caracterización propia, es decir, no es un sustantivo común el del “ojo”, sino una entidad escindida de la madre de la protagonista, o quizás algo más.

“El Ojo” retrata la historia de una joven universitaria que busca, de cierta manera, liberarse del yugo de su madre por medio de una rebeldía apenas encausada. El cuento inicia diciéndole al lector, desde una voz en tercera persona, que la protagonista se encuentra molesta con un tercero que debería haber acompañado al personaje femenino en un trabajo: “A ella le cayó mal desde que él la dejara plantada a última hora para un trabajo de grupo durante el primer año de universidad. Estoy enfermo, dijo él por teléfono con el tono de voz neutro de quien no reclama simpatía, y ella ofreció hacerse cargo del trabajo.” (11) Poco después nos dice el narrador que encuentra a este compañero al lado de una “chica goth”, y que además parece no haberla reconocido.

La parte del extrañamiento llega poco después, cuando se presenta a la madre como una madre castradora, similar a la de una novela como *Carrie*, de Stephen King, pues su forma de actuar está marcada por un miedo-amenaza ante la sexualidad pujante (aunque en la lectura no necesariamente la vemos, pues ésta aparece más como un desafío o un

cumplimiento del destino marcado por la madre): “Estás rara, le dijo su madre, escrutándola por encima del plato de raviolis. Algo has hecho.” (12) Esta acusación termina en la pregunta de si el motivo de ese “extrañamiento doméstico” se debe a un hombre: “El Enemigo viene disfrazado de ángel, la madre prosiguió, pero su verdadero rostro es terrible. No te olvides nunca de que llevas su marca en la frente. Él conoce tu nombre y escucha tu llamado.” (ibid.)

La madre, que podría llamarse “madre terrible”, responde, según Javier Parra a “las figuras extraídas de la mitología [donde] encontramos los arquetipos primordiales asociados a [ella].” (25) Es decir, la esfinge, las lamias o las titánides, que responden a arquetipos junguianos, representan a esta figura devoradora del hijo o hija. Aunque Parra, en su libro *La madre terrible* toma este tema arquetípico como base para explorar este concepto dentro del cine de terror, no termina por definir con exactitud lo que sería una madre terrible. Bastará decir que la subversión de la aparente “idealidad” de lo materno está representada en esta figura femenina de lo nocturno y lo materno, que se puede concebir, de esta manera, y como pasa también en *Carrie*, como una madre castradora, quien limita al hijo por medio del aspecto devorador (como Ojeda también manifiesta en la idea de la Madre como Mandíbula).

Hasta aquí, el relato pareciera emerger en una especie de *bildungsroman* aligerado, de tono feminista si se quiere, pero derivado de la actitud de la madre como imposibilitadora de la expresión humana de su hija en tanto joven universitaria. Sin embargo, las marcas donde aparecen “los ojos” (recordemos que en su estudio clásico, *Lo Siniestro*, Freud estudia el relato “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann, en el que los ojos, los lentes y toda relación al respecto con el cuento originalmente folclórico, al menos sus raíces, determina que El Arenero es una especie de “Coco” que ciega a los niños que no obedecen; el ojo es una figura importante dentro de lo siniestro), para terminar en una caracterización de una entidad que

fluctúa entre lo raro o lo espeluznante, pues al fin y al cabo, a pesar de irrumpir como entidad en el mundo tutelado por la protagonista, también es un elemento que se encuentra ahí, aunque no debiera, el “Ojo [de su madre] que lo abarca todo” (13).

En el relato, la madre sigue convertida en una perseguidora, que incluso olisquea la ropa interior de su hija, pretendiendo así controlarla de alguna manera. Siguiendo la perspectiva de lo abyecto, en las terminologías estudiadas por Kristeva en *Poderes de la perversión*, la madre es una figura que se centra en el “horror adentro”, es decir, en la posibilidad de los fluidos sexuales de su hija, lo que conlleva al enfrentamiento de la personaje con lo que Kristeva llama “«el foro interno» del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno.” (75).

Como anuncia Fisher, hablando sobre Lovecraft, la otredad, lo desconocido, es específicamente lo más certero en las historias enmarcadas en el horror cósmico, sí, pero también en otro tipo de fundamentos en cuanto a la narrativa siniestra, *weird*, que encontramos en autoras como Liliana Colanzi. Fisher nos dice:

Aunque se lo suele clasificar como autor de terror, la obra de Lovecraft no suele provocar miedo. Cuando Lovecraft plantea sus motivaciones como escritor en su breve ensayo *Notes on Writing Weird Fiction*, no menciona el terror de manera directa. ... El hincapié en el terror, sigue diciendo Lovecraft, es consecuencia del encuentro de las historias con lo desconocido. (21)

Este gran desconocido aparece también en el Otro del que habla Kristeva: “Nada más que incorporar una madre devoradora, a falta de haber podido introyectarla, y gozar de aquello que la manifiesta, a falta de poder significarla: orina, sangre, esperma, excremento.” (75) Debido a ello nos resulta tan siniestra la figura de la madre en el relato “El Ojo”, pues

es ella quien le asegura a su hija que “lleva una marca que [la] separa del resto como el fuego.” (Colanzi 14)

El camino de la personaje femenina la lleva a una supuesta rebeldía que termina por confirmar el destino de ella. Basta con recordar que el destino como elemento simbólico y narrativo también está definido por lo “Weird”, pues el vocablo inglés deriva de *Urd*, el pozo del destino, y el nombre de la norma que simboliza el futuro. Mark Fisher nos recuerda que “el destino pertenece a lo raro tanto como a lo espeluznante” (14). Cuando la protagonista se enfrenta a la profesora universitaria que busca confrontarla con su realidad, no otorgándole una calificación perfecta, ésta le dice “Usted, señorita, lo que tiene que hacer es aprender a desobedecer, le dijo, mirándola con impaciencia. O mejor dicho, aprender a pensar por usted misma, que no es lo mismo que memorizar.” (14) Este acto, violento para la protagonista, la lleva a encerrarse en los baños de la universidad, donde vomita para sacarse la bilis, y también el estrés, lo que conlleva no a un alivio, sino al encuentro con lo imposible, lo siniestro: “Desde el inodoro, emergiendo en medio de una burbuja de vómito, vio aparecer al Ojo” (15), y otra vez aparecen las mayúsculas para identificar a este Ente de lo siniestro, y también de lo raro, pues emerge en un contexto en el que no debería aparecer, a pesar del vómito y los fluidos del “horror adentro” del cuerpo de la misma protagonista. Esta abyección de un elemento extraño, ajeno, vuelve a manifestarse en toda su “extrañeza” (*weirdness*) cuando nos dice que El Ojo “Carecía de párpado; sin embargo, la chica reconoció en el iris azul oscuro la mirada –¿burlona?, ¿amenazante?– de su madre. El Ojo –¿era posible?– sonreía.”

El relato continúa con un encuentro que termina por agudizar aún más este elemento de irrupción y absoluta extrañeza en la vida, o enmarcación vital, de la protagonista, pues el narrador relata el encuentro que vuelve a tener con el chico con el que debía realizar el trabajo

y, sin embargo, faltó. El detonante, que vuelve a recordarnos a *Carrie*, ocurre en un cine donde, mientras aparece un “enorme monstruo verde... en medio de una selva tenebrosa”, el chico toca a la protagonista, haciéndole pensar en los dichos y creencias dados por la madre: “Tú eres aquel que viene y toma”, “Llevas la marca de tu origen en la frente”, “Pequeño cordero en la colina, rezó, corre lo más rápido que puedas, tu vida ni siquiera empieza, ni siquiera ha empezado.” (17) Son estas frases, que son pensadas, o rezadas o recordadas, de un carácter religioso que nos recuerda la presencia siempre tenebrosa de lo divino como mandato, y como misma presencia, como el concepto de lo numinoso al que hace referencia Rudolf Otto en *Lo Santo*.

Nos dice Otto que lo numinoso es irracional, que se entiende sólo por el grado emocional que experimenta quien sufre el acto numinoso (2016 58). Es este encuentro con lo divino expresado mediante el concepto de lo “*mysterium tremendum*”:

El *tremendo misterio* puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahíla y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobó, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura

ante... –sí, ¿ante quién?–, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas. (59)

Otto también recalca que el intento de conceptualizar este término no es del todo clara o posible, debido al carácter de *mysterium*, que habla de lo “oculto y lo secreto”. Esto se manifiesta en el relato cuando en su cabeza brota la “enfurecida... voz de la madre”, quien dice “Yahvé Dios hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego”, pues está expresando este carácter hostil y tremendo, cercano, como nos dice Otto (60), al temor, incluso nos pone como ejemplo en *Lo Sagrado*, el Éxodo, 23, 27: “Yo enviaré mi terror ante ti y consternaré todo pueblo donde tú entrases”, que coincide con el elemento beatífico y tremendo, y también extraño y siniestro, del cuento de Colanzi, donde “ella fue tocada por la gracia como un haz cegador de la luz que la inundaba”, al grado de que para la protagonista el hecho de encontrarse ahí se significa como un cumplimiento del destino, otra vez Urd como la hermana siniestra, una de las Weir Sisters que confirman el cierre del círculo temporal para la protagonista, pero también para el relato.

Al final de “El Ojo”, el chico que ha servido como disparador para hacer emerger las “extrañezas” que irrumpen en el marco de realidad propuesto por Colanzi, termina por ser “El Enemigo del que siempre le había hablado su madre”, y quien la llevará a “abrir las compuertas del vacío. ¡Qué destino el suyo, el de propiciar la llegada de la noche de los tiempos!” (18)

A pesar de que existe la posibilidad de una lectura meramente psicológica, determinando algún tipo de abyección traumática, e incluso freudiana, en la relación de la protagonista con la madre castrante (permítase el concepto a pesar del sexo femenino de la protagonista), parece que los elementos señalados en “El Ojo”, calzan con las categorías,

especialmente con la de “lo extraño” de Mark Fisher, y con el concepto de lo “Unheimlich”, en un relato que alcanza ese grado de “imposibilidad del pensamiento” del que habla Michael Cerliano, abriendo la posibilidad de concebir este “cosmicismo” captado en frases como “El Ojo había desaparecido y la chica podía sentir en sus huesos el crepitar de las primeras bolas de fuego que se dirigían hacia la tierra.” (18), como parte de una hauntología negativa, en la que Colanzi nos expresa la posibilidad de un alcance mucho mayor que el que podría desplegarse en un relato con una sola lectura, como la psicológica, por ejemplo. Pues en “El Ojo” se muestra la abyección de un cuerpo materno y un cuerpo femenino, específicamente en la negación hacia la sexualidad de la hija-protagonista, pero también ese límite de la extrañeza provocado por el Ojo-cuasi-materno y la expresión cósmica de lo que resulta ser la “verdadera” naturaleza de la hija-protagonista, quien no es ya una hija en pleno descubrimiento de su propio cuerpo, a pesar de la edad, y que permanece en un proceso de rebeldía en medio de traumatismos infantiles, sino la manifestación de un cuerpo-otro, un cuerpo no sólo alienado sino alienígena, como el de una criatura lovecraftiana. Pues es en esta imposibilidad de capturar todos los significados profundos de lo horroroso, donde la puerta se abre a lo siniestro y al extrañamiento absoluto, porque, como nos dice el narrador de Colanzi, ya todo “había empezado.”

3.3.2. La Ola de “gothic slime”

Liliana Colanzi atiende a una narrativa que no está exactamente encuadrada en un género. La terminología *weird* hace referencia a las narrativas que no encajan en el terror o en la sci-fi ni tampoco en la *fantasy*. Sin embargo, este apartado laxo ha sido trabajado por Mark Fisher, al examinar lo que hace raro a una obra narrativa.

En el caso del cuento “La Ola”, se manifiesta la presencia de un *eso*, una entidad que parece cercana a una enfermedad o a una situación cercana a la epidemia o a la pandemia, aunque su naturaleza no está especificada.

La diégesis comienza mientras la narradora, desde Ithaca, Nueva York, habla de esta afección/amenaza/particularidad: “ La Ola regresó durante uno de los inviernos más feroces de la Costa Este. Este año se suicidaron siete estudiantes...” (31). La narradora continúa especificando algunas cuestiones que afectan no a la Ola en sí, o que no la representan tal cual, sino a quienes *la* padecen. Tan sólo se menciona que ésta llegaba sin anunciarse. Sin embargo, poco después se nos dice que “Desde el porche podía ver la Ola abrazando a la ciudad con sus largos brazos pálidos. La blancura refractaba todas las visiones, amplificaba las voces de los muertos, las huellas de los ciervos migrando hacia la falsa seguridad de los bosques.” (31-32).

Llama la atención que esta amenaza que provoca ciertas reacciones en los individuos, depresión como en el caso de los estudiantes de la Universidad de Cornell. La Ola arrastra, y es un misterio (33). Esta amenaza-otra puede vislumbrarse dentro del espectro de lo blanco. Recuerda también a esa percepción de lo blanco como terrible, el horror blanco y el dios blanco de Mónica Ojeda en su novela *Mandíbula*. Bajo este espectro, también es notable la relación de esta pulcritud amenazante con novelas como *En las montañas de la locura* de Lovecraft o *La nube púrpura* de M.P. Shiel, situadas una en el polo sur y la otra en las antípodas, donde expediciones se encuentran con el horror en medio de la blanquitud del hielo.

Para Bajtín, el *otro* es una parte del mismo yo, un reconocimiento pleno de la naturaleza de lo humano y de lo ético y racional. El *otro* refleja lo que yo no puedo ver. Mira lo que no

se puede mirar del yo mismo. Al contrario de lo que Flusser especifica sobre los fenómenos alejados, cuya comprensión puede obtenerse debido a esta lejanía (Flusser 54), la Ola es una expresión incomprensible, un “concepto negativo, es decir, lo que queda “después” del ser humano.” (Thacker 17) como mencionaría en *El polvo de este planeta*, Eugene Thacker, haciendo referencia a lo otro no interesado por lo humano, a lo referente al Planeta.

Si entendemos esta irrupción de la Ola, que incluso se encuentra con la narradora desde que es niña, “cuando... me encontraba por las noches [y] corría a meterme a la cama de mis padres (36), como una manifestación de lo otro abismal, del actuar del Planeta thackeriano, podríamos entenderlo como una amenaza de corte ecológico, que podría vincular a este relato dentro de esa categoría laxa de EcoHorror, donde las amenazas están constituidas por la ecología, el planeta o algún aspecto tanto cósmico o natural cuya agencia puede ser impersonal o dirigida por el hombre. La Ola no tiene una génesis, pareciera que siempre se ha vivido con ella, y la narradora, en lugar de enfrentarla, va moviéndose hacia otros ámbitos que la rodea porque es inasible.

Atendiendo a Bajtín, la narradora no se ve en este otro, pues la Ola es un “otro-para-otro”, y afecta al ser humano de pasada, dentro de un ámbito ligado también al cosmicismo. Esta actitud pesimista ante el ámbito cósmico se halla cuando la narradora comenta cómo su padre terminó por ceder a la demencia senil, tal vez provocada por la misma Ola. Aunque se nos explica cómo el padre estuvo un tiempo asustado por un crimen que cometió, la disrupción con la realidad comienza durante una cena de Noche Buena: “Sin embargo, algo malo debió haberseme metido esa noche, porque desde entonces comencé a sentir que mi cuerpo no estaba bien plantado sobre la tierra.” (40) Poco después, cuando su padre se orina y termina desconectado de todo, la narradora emprende la huida de la casa familiar.

Si para Bajtín es importante la imagen externa del espejo, que nos muestra un rostro al que nunca podemos acceder (44), en el caso de la narradora, enfrentada a la Ola, no puede encontrarse y de ahí esta huida, esta realidad fangosa, fluida y pastosa no le refleja una construcción completa de su vida, sino de su muerte, de lo que no es y del sinsentido. El miedo a la desaparición y también el miedo a la muerte del otro motivan tanto la huida de la narradora hacia Ithaca (en una odisea contraria) y su posterior regreso a Santa Cruz, a su casa, al padre. Es este "...miedo a la muerte y la atracción por la vida propia [que] tienen un carácter esencialmente distinto que el miedo a la muerte de la otra persona cerca a mí, y la necesidad de proteger su vida." (112) el que se convierte un anclaje para que la narradora vuelva y se enfrente a la Ola para participar del ser, del mundo, del objeto del acto-pensamiento, acto-sentimiento, del que Bajtín habla (109) cuando se concibe al yo dentro de lo otro, por más que ese otro sea también una amenaza.

En el caso de "La Ola", Colanzi manifiesta una expresión doble de reconocimiento hacia la otredad familiar, la otredad de su propia identidad boliviana y de familia, y hacia la otredad extrema, la amenaza de aquel lógamo planetario que se aleja por completo de su comprensión de la vida y que la señala en su extrañeza y ella misma la provoca.

Conclusiones

La literatura de terror es originalmente europea. Y en su desarrollo alcanzó el continente americano, constituyéndose principalmente en Estados Unidos con Washington Irving, Nathaniel Hawthorne y principalmente Poe. No es hasta la transición entre el siglo XIX y el XX cuando el género de terror llega a las plumas de narradores como Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Clemente Palma, Juana Manuela Gorriti o Laura Méndez de Cuenca. La tradición, que Luis G. Abbadie, hablando de ésta, pero en el caso mexicano rastrea hasta *La portentosa vida de la muerte* (1792) de Joaquín Bolaños en su breve recorrido *Los caminos del miedo* (2018), debido a un capítulo donde brota lo macabro, fue, sin embargo, llegando a cuentagotas. Pueden rastrearse editoriales, cuentos, expresiones que se acercaban a lo macabro por medio del decadentismo, el modernismo, la poesía funeraria, el ruralismo espectral y hasta el gótico incipiente (pensando en *Donde crecen los tepozanes* del escritor tlaxcalteca Miguel N. Lira, publicada en 1947 o hasta en la romántica *María* de Jorge Isaacs). Los lectores y aficionados al género encontrarán matices y hasta cuentos de verdadero horror en la obra de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, Emiliano González o hasta Gabriela Rábago Palafox. En su mayoría, esta obra se centra en lo fantástico, en lo decadente o en lo oscuro, acercándose al horror desde una perspectiva indirecta.

No será hasta entrados los años 90 cuando las manifestaciones de escritores interesados en el género vayan aumentando, al punto de que será hasta en la segunda década del siglo XXI cuando encontraremos la adjetivización a una narrativa oscura, y en ocasiones plagada de denuncia, que enmarca sus temas, o al menos unos cuantos, dentro del género de terror.

El interés que suscita en mí la explosión de publicaciones de autoras que abrazan ya no sólo la literatura explosiva sino la macabra, me ha hecho preguntarme si necesariamente esta narrativa es terrorífica, y si lo es, cómo es que está concebido este terror.

Desde la introducción planteo la hipótesis de que existía un terror latinoamericano concebido (aunque no exclusivo) por narradoras del continente, en su mayoría nacidas en los años 70, 80 o 90), cuyas características variaban pero que concebían una manifestación de la amenaza de lo siniestro dentro de una reformulación interesante: ya no importaba lo sobrenatural, el fantasma en sí, sino la amenaza, la perspectiva del miedo y de la otredad como concepción de lo peligroso, además de que el clima político y social dentro de sus relatos también conlleva hacia una generación de una ambientación enrarecida que recrea un novedoso formato del género de terror. No es el monstruo de Noël Carroll el que está presente aquí, sino la amenaza, concebida esta como la sociedad machista, la sociedad capital, o lo imposible que llega a paralizar y a cuestionar el pensamiento, o mediante los símbolos que aún permiten encararlos dentro de la tradición clásica del género de terror. No importa, la amenaza está presente, y provoca miedo.

En la narrativa de Mariana Enríquez hemos leído sobre personajes enfrentados a espacios propios del terror, monstruos como podrían ser clasificados por la taxonomía del mismo Carroll, quien insiste en la “impureza” de ellos. Sin embargo, más que un ser meramente monstruoso, a pesar de las influencias clásicas del género como la casa encantada o el horror cósmico, la manifestación de un espacio soterrado en la Argentina de los años de la dictadura, o postdictadura, se convierten en tempolocalidades liminales que si bien no son los cronotopos que podrían ubicarse dentro de la literatura gótica, sí que construyen un espacio de un horror contemporáneo donde lo exterior y el ámbito social no son reflejos del sentir de los personajes, sino atmósferas opresoras e intimidantes que terminan por hacer algo más que la típica tropicalización de conceptos ajenos en una territorialidad propia (Latinoamérica); es decir, la narrativa de Mariana Enríquez se apropia de la tradición del terror y sigue los preceptos de los mecanismos que conllevan a una amenaza siniestra

apropiándose de ello y utilizando su particular voz para unir una literatura que exhibe el ambiente político y social de Argentina a mediados de los años 70 hasta la actualidad, y desarrolla una narrativa espectral que mantiene las estructuras clásicas. Su narrativa, como hemos visto, al menos en los cuentos seleccionados, continúa con la tradición de manera más estrecha que otras narradoras de la región.

A pesar de la enorme popularidad de la autora argentina, debido a su prosa cuidada y a su particular interés por la violencia, las situaciones sociopolíticas de Argentina (que bien podrían extrapolarse a otro país), aunado a la búsqueda de íconos populares como los santos de este mismo tipo, las creencias religiosas que imperan y pelean en los barrios de distintas poblaciones del país o las historias que se mantienen en el inconsciente colectivo (los asesinos, los asesinatos aparecidos en periódicos), no es la única que se ha mantenido en esta brecha abierta por narradoras contemporáneas que exploran lo siniestro. Otra de ellas sería la mucho menos heterodoxa Mónica Ojeda.

El caso de Ojeda, como hemos expuesto, es el de una narrativa experimental (al menos en parte) donde o se pretende la búsqueda de una exploración por medio de la poesía acercándola a la narrativa, o se pretende la búsqueda de un escenario enrarecido o *weird* en el que la misma lírica sigue estando presente, pero la sensación de lo siniestro, e incluso de lo abyecto también se manifiesta. Lo que hace la autora ecuatoriana es utilizar símbolos y criaturas que entrarían dentro de lo monstruoso, como “cabezas voladoras”, “madres terribles” o brujas, pero acercando ese ámbito hacia un lenguaje concebido desde la lírica. La extrañeza, pues se logra en lo enrarecido de su lenguaje que expresa una violencia sistémica en contra de los personajes y de la sociedad que retrata la misma autora, en lugares cercanos a los Andes, o propios de ciudades como Quito o Guayaquil.

La propuesta de Mónica Ojeda es una de las más curiosas e interesantes a estudiar, pues los tópicos de la literatura de terror se utilizan de una manera más cercana a la tangencial. Si su connacional, María Fernanda Ampuero, utiliza los elementos del cine o de la narrativa para explorar las violencias machistas o sistémicas de la sociedad ecuatoriana (y latinoamericana en general), Ojeda acerca esa extrañeza y “sobrenaturalidad” a través de los elementos monstruosos y abyectos, pero a través de un lenguaje que sirve para construir una narrativa de una extrañeza alienizante y amenazadora.

Por último, Liliana Colanzi, narradora boliviana que ha seguido tangencialmente las exploraciones siniestras de otras autoras de la región (Giovanna Rivero, Fernanda García Lao o Agustina Bazterrica, por citar tres ejemplos), utilizando una narrativa intergenérica, liminal incluso, donde se conjugan elementos de literatura especulativa, sci-fi, weird y terror. El caso de “Alfredito”, “El ojo” y “La ola”, presentes todos en su *Nuestro mundo muerto*³³, conjugan una narrativa macabra en la que lo siniestro se presenta por medio de tópicos vislumbrados también en la tradición del género, desde el *revenant* (el que regresa de la muerte), la madre castrante, la parte del cuerpo dotada de vida o la manifestación legámica (*slime*) en la que la amenaza no tiene forma alguna, sino muchas, y es aparentemente ubicua.

Los textos elegidos han servido para el estudio de diferentes expresiones de la narrativa “de terror” en la literatura latinoamericana contemporánea escrita por mujeres, y su estudio nos ha ayudado a comprender cómo, efectivamente, forman parte del subgénero llamado terror, pero también que expresan los elementos de la amenaza, lo monstruoso (lo abyecto) y la atmósfera enrarecida desde técnicas complejas e incluso liminales distintas, proveyendo un mapa amplísimo de recursos distintos que conjugan una narrativa distinguible que, aún

³³ Su libro *Ustedes brillan en lo oscuro* (Páginas de Espuma 2022) fue acreedor al prestigioso Premio Ribera del Duero en su VII edición.

está por verse, formará parte de una corriente nueva, en la que lo siniestro es parte esencial, pero que ya no sigue los patrones derivados de autores canónicos como Stoker, Lovecraft, King o Ligotti, sino que exploran la realidad latinoamericana y la trastocan para redondear una amenaza muy presente de tipo natural o sobrenatural, pero que supera a los personajes (y también a la sociedad).

Donna Haraway, quizá, podría decirnos que estas autoras mantienen una vinculación con otras narrativas distintas a las ya expresadas por autores canónicos; es decir, su narrativa busca, a través de distintos géneros, entre ellos el terror (y éste es parte fundamental) para seguir con el problema, y tal vez solucionarlo por medio de la especulación y la narrativa prístina de lo que siempre ha sido tenido por “oscuro”. Siguiendo el título del último libro de Liliana Colanzi, ellas brillan en lo oscuro.

Bibliografía

- Abadie, Nicolás. “Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo”. *Dialogía*, (7), 2013, pp. 89-104.
- Abbadie, Luis G. *Los caminos del miedo*. Keli Ediciones, 2018.
- Alcalá, Antonio. “Más allá del terror: Lovecraft y el horror cósmico.” *Canon sin fronteras: Estudios críticos sobre géneros populares*. UNAM, 2020.
- Alejos García, José. “Identidad y alteridad en Bajtín”, *Acta Poética*, (27), Primavera, 2006.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- ---. *Yo también soy*. Ciudad de México, Taurus, 2000.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror*. Machado Libros, 2011.
- Castilla Cerezo, Antonio. *La condición sombría. Filosofía y Terror*. Plaza y Valdés, 2015
- Cerliano, Michael. “Hauntology. The rhetoric of unthinkability”. *Lovecraft in 21st Century. Dead but still dreaming*. Routledge Press, 2022.
- Chamisso, Adelbert von. *El hombre que perdió su sombra*. Perla Ediciones, 2020.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos. 2a ed.*, Herder, 2015
- Colanzi, Liliana. *Nuestro mundo muerto*. Almadía, 2016.
- ---. *Ustedes brillan en lo oscuro*. Páginas de Espuma, 2022.
- Damián, Gabriela. “¿Con qué soñó Shirley Jackson? Las mujeres y el horror.” *Revista de la Ciudad de México*. Septiembre, 2019, revistadelauniversidad.mx/articles/2a1ee4b6-6737-46e3-a69b-23b2cff12a39/con-que-sono-shirley-jackson
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Edicial, 2001.

- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, 1984.
- Enríquez, Mariana. “Cthulhu en el riachuelo”, *Blog, autores argentinos*. Por Patricio Zunini. Abril 2014, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/lovecraft-en-el-riachuelo.html>
- ---. “Creating a New Tradition of Latin American Horror”. *LitHub*. Octubre, 2018, <https://lithub.com/creating-a-new-tradition-of-latin-american-horror/>
- ---. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- Fisher, Mark. *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay, 2019.
- ---. *Los fantasmas de mi vida*. Caja Negra, 2018.
- Flusser, Vilém y Louis Bec. *Vampyroteuthis Infernalis*. Herder, 2019.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*. Archivos Vola, 2020.
- Fumaroli, Marc. “Presentación” *Manuscrito encontrado en Zaragoza (Versión de 1810)* (págs. 13-15). Acantilado, 2013.
- Gallego Cuiñas, Ana. “The Gothic Feminism of Mariana Enríquez”. *Latin American Literature Today*, 2020, latinamericanliteraturetoday.org/en/2020/may/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cui%C3%B1as
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema*. Consonni, 2019.
- Hamburger, Kate. *La Lógica de la Literatura*. Visor ediciones, 1995.
- Joshi, S. T. *The development of the Weird Tale*. Sarnath Press, 2013.
- ---. *Unutterable Horror*. Hippocampus Press, 2012-2014.
- ---. *Yo soy Providence. La vida y época de H.P. Lovecraft*. Aurora Dorada, 2022.
- Jossa, Emanuela. “Rareza y postración. Análisis de “Chaco” y “La Ola” de Liliana Colanzi”. *Orillas*, vol. 9, 2020, pp. 1-23.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 2020.
- Land, Nick. *Teleoplexia*. Holobionte, 2021.

- Lima, Gerardo. “Mater Tenebrarum: voces femeninas en el terror contemporáneo.” *Tierra Adentro*. 2020, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/mater-tenebrarum-voces-femeninas-en-el-terror-contemporaneo/
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Fuentelaja, 2013.
- Lotman, Iuri. *La semiósfera. Semiótica de la cultura y el texto*, vol 1., Ediciones Cátedra, 1996.
- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros textos autobiográficos*. Valdemar, 2013.
- ---. *Narrativa completa/Vol. II*. Valdemar, 2007
- ---. *Más allá de Arkham*. Akal, 2020.
- Novell, Noemí, coordinadora. *Canon sin fronteras: estudios críticos sobre géneros populares*. UNAM/Bonillas Artigas Editores, 2020.
- Ojeda, Mónica. “El horror y el miedo verdaderos tienen que ver con la crueldad y la violencia: Mónica Ojeda”, *El Financiero*. Por Alejandra Ojendi, 29 abril 2021, <https://www.elfinanciero.com.mx/culturas/2021/04/29/el-horror-y-el-miedo-verdaderos-tienen-que-ver-con-la-crueldad-y-la-violencia-monica-ojeda/>
- ---. *La historia de la leche*. Candaya, 2020.
- ---. *Las voladoras*. Páginas de Espuma, 2021.
- ---. *Mandíbula*. Candaya, 2018.
- ---. *Nefando*. Candaya, 2016.
- Otto, Rudolf. *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza, 2016.
- Parra, Javier. *La madre terrible en el cine de terror*. Hermenaute, 2020.
- Pezzè, Andrea. “El sistema literario de Ojeda” *Orillas*, (9), 2020, pp. 45-63.
- Piñeiro, Aurora. *El gótico y su legado en el terror. Una introducción a la estética de la oscuridad*. UNAM, 2017, libro electrónico (epub).

- ---. *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. [Tesis de doctorado no publicada]. UNAM, 2001.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo*. Acantilado, 2009.
- Punter, David. *The literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1764 to present day*. Routledge, 1980.
- Rosas Oseguera, Jonathan Rosas. *Sintaxis del terror. Teoría y análisis del género en cuatro cuentos de México y España*. UNAM, 2018, tesis de licenciatura.
- Salazar Jiménez, Claudia. “Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en Montacerdos de Cronwell Jara (1981) y “Sangre coagulada” de Mónica Ojeda.” *Cuadernos Del CILHA*, (34), 2021, pp.1-16.
- Sanz, Marta. “Madre que nutre y madre que devora”. *Babelia*, 23 octubre 2020, https://elpais.com/cultura/2020/10/22/babelia/1603379677_701462.html
- Serrano, Vicente y Antonio Castilla (eds.) *La filosofía, el Terror y lo Siniestro*. Plaza y Valdés, 2017.
- Summers, Montague. *The Gothic Quest*. Mill Press, 2011.
- Thacker, Eugene. *En el polvo de este planeta*. Materia Oscura, 2015.
- ---. *Rutilante cadáver especulativo*. Materia Oscura, 2018.
- ---. *Tentáculos más largos que la noche*. Materia Oscura, 2019.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. PREMIA, 1981.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, 2006 (1982).
- Vandermeer, Jeff. “Working Definition of New Weird. *Jeff Van der Meer*, 27 septiembre 2017, <https://www.jeffvandermeer.com/2007/09/27/working-definition->

