

DEVENIR AMERICANO DEL TERROR ARGENTINO. UN DIÁLOGO CRÍTICO CON FRANCO *BIFO* BERARDI

Esteban Prado*
Lucio Ferrante**

Resumen

Proponemos un recorrido por la narrativa de terror argentina en diálogo con la noción de *devenir americano* (Berardi, 2017). En la primera parte, establecemos una lectura crítica y comparativa de tres textos: "El niño proletario" (1973), de Osvaldo Lamborghini; *El mal menor* (1996), de Charlie Feiling; y "El chico sucio" (2016), de Mariana Enriquez. En la segunda parte, reflexionamos en torno a la supuesta imposibilidad de generar *terror* en la literatura argentina. Con ese objetivo, comparamos una novela que confirma dicha tesis, *Beber en rojo* (2001), de Alberto Laiseca, con otra que la niega, *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez. Antes de las conclusiones, nos planteamos cómo se desarrollan estas cuestiones en el ámbito del cine de género argentino.

En líneas generales, nos preguntamos en qué grado una lectura crítica de estas incursiones en el terror puede ser capaz de dar densidad a la hipótesis de Berardi. Nuestra metodología se basa en la lectura crítica y comparativa, y se complementa con la perspectiva de los estudios culturales.

Palabras clave: devenir americano; literatura argentina; terror

AMERICAN BECOMING OF ARGENTINE TERROR. A CRITICAL DIALOGUE WITH FRANCO *BIFO* BERARDI

Abstract

We propose a path in Argentinean horror narrative that dialogues with the notion of "becoming american" (Berardi, 2017). On the first part, we make a critical and comparative reading of three texts: "El niño proletario" (1973) by Osvaldo Lamborghini, *El mal menor* (1996) by Charlie Feiling and "El chico sucio" (2016) by Mariana Enriquez. On the second

* Centro de Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: estebanpradoesteban@gmail.com.

** Licenciatura en Letras, Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: lucio_ferrante@hotmail.com.

Recibido: 08/05/2020. Aceptado: 12/06/2020.

part, we reflect on the fact that there is an alleged impossibility of generating "terror" in argentinean literature by comparing the novel *Beber en rojo* (2001) by Alberto Laiseca, that we believe confirms that assumption, and another that denies it: *Nuestra parte de noche* (2019) by Mariana Enríquez. Before the conclusions, we consider how these issues arise too in the field of Argentinean cinema.

We ask ourselves how the critical reading of these *incursions* in terror may be able to enrich Berardi's hypothesis. Our methodology is based on critical and comparative reading and is complemented with the perspective of cultural studies.

Keywords: argentinean literature; becoming american; terror

Hemos compuesto este ensayo como resultado de una investigación de tres años, en la que se han articulado la lectura crítica, el diálogo y la discusión sobre diferentes inquietudes vinculadas con el *terror*, término que, en principio, planteamos en un sentido amplio: lo vinculamos con la historia, la cultura y la literatura argentinas; con los géneros literarios, artísticos y cinematográficos; también lo entendemos en función de una cualidad de los efectos que *nos* produce un texto o un film más allá de su inscripción genérica. En simultáneo, planteamos una discusión crítica con la hipótesis de Franco Bifo Berardi construida en torno a la noción de *devenir americano*. Lo hacemos porque nos ha resultado de una particular pregnancia y, en relecturas críticas del terror, hemos advertido zonas grumosas que nos permiten señalar disensos y singularidades paradójicas: al mismo tiempo que comprobamos ese *devenir americano* de la cultura rioplatense, advertimos devenires singularizados, que afirman y niegan aquella hipótesis.

En *Fenomenología del fin*, Berardi (2017) plantea una aproximación al presente en función de las transformaciones de toda índole involucradas en el pasaje de la *tecnoesfera* analógica a la digital¹. En términos simplificados, una de las diferencias capitales entre una y otra sería la creatividad, dado que el *modo conjuntivo*, propio de la tecnoesfera analógica, supone una facultad —la sensibilidad— "para encontrar nuevas vías y conexiones entre cosas que no poseen una implicación lógica" (p. 20). Mientras que el *modo conectivo*, propio de la digital, está ligado a la *sensitividad*, lo que supone subjetividades cuya imaginación está estrechamente apegada a los códigos de partida, por lo que no habría lugar para nuevas vías ni conexiones a-lógicas, sino construcción de sentidos y experiencias en función del reconocimiento de lo preestablecido. En el paso de una tecnoesfera a la otra, las posibilidades de que suceda algo del orden del acontecimiento se reducen de una manera drástica, mientras que la heterogeneidad de las subjetividades se alisa, se aplanan y se empareja en términos globales. Los modos opuestos aquí no resultan mutuamente excluyentes, sino que conviven. Berardi señala que estaríamos en una transición de la predominancia del modo conjuntivo hacia otra de lo conectivo.

En el ámbito cultural, esta transición es denominada devenir americano, donde América no es el continente; tampoco es el territorio sometido a la jurisprudencia de los Estados Unidos. Se trata de un "principio antropológico generalizado que define el modo de vida y la autopercepción de la clase conectada a través del circuito de la economía global" (Berardi, 2017, p. 80). Según plantea Berardi, el factor determinante de este proceso ha sido el imaginario construido e impuesto de forma global desde la industria cinematográfica y

audiovisual de Hollywood. Pareciera ser una verdad de Perogrullo señalar que este devenir se puede detectar en la adopción del inglés como lengua franca, en la educación sentimental atravesada por la industria hollywoodense, en la incorporación de anglicismos con o sin correlato de términos en español, en la reconfiguración de los modos del trabajo, del ocio y de las relaciones afectivas.

Para nosotros, la hipótesis de Berardi adquiere particular significado cuando pensamos en textos que nos producen —o que advertimos que buscan producir— terror o sentimientos vinculados, como repulsión, asco o estremecimiento. También lo adquiere cuando estos textos pasan del terror a derivados paródicos. Es en este marco en el que hemos discutido los alcances del devenir americano de la cultura argentina y hemos pasado de una total aceptación de dicha hipótesis a observar matices que, como decíamos, resultan paradójicos. Esta discusión nos ha llevado a plantear la cuestión del terror, acotado al ámbito de la literatura y el cine, como un elemento clave para preguntarnos de qué manera repensar de forma crítica lo propuesto por Berardi.

Con esta discusión en mente, para este artículo acotamos los recorridos posibles a dos series. La primera serie se compone de tres textos que consignamos en orden cronológico: "El niño proletario" incluido en *Sebregondi retrocede* (1973), de Osvaldo Lamborghini; *El mal menor* (1996), de Carlos Feiling; y "El chico sucio", incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez. En este caso, el recorte se establece por el eje temático de la violencia, el terror y la niñez. Nos detenemos particularmente en la comparación entre los textos de Lamborghini y Enriquez, dado que las semejanzas que detectamos resaltan distancias de particular productividad. En la segunda serie, nos enfocamos en un lugar común que indica que sería difícil hacer terror en Argentina, y establecemos un diálogo entre los posicionamientos de Alberto Laiseca y Mariana Enriquez. Luego, nos planteamos cómo se confirma dicho axioma en el caso de *Beber en rojo* (2001), de Laiseca, y cómo sucede lo contrario en *Nuestra parte de noche* (2019), de Enriquez. Antes de concluir, dedicamos un breve apéndice al cine de terror argentino de las últimas décadas, para cerrar el trabajo con una correlación entre los desarrollos de la literatura y del cine de género y sus vínculos con la noción de devenir americano.

Si bien cada apartado adopta preguntas particulares, en términos amplios, nos preguntamos si un estudio del terror podría dar cuenta de ese devenir americano de la cultura argentina de las últimas décadas, tanto en la confirmación de la hipótesis general de Berardi como en el planteo de las contradictorias singularidades que podemos señalar.

1. La violencia sobre los niños, tres momentos del terror en la narrativa argentina

Al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe del hacha la hubiese dividido a cercén una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre. (Echeverría, 1871).

El corpus de este apartado se construyó a partir de la cercanía que advertimos entre los títulos "El niño proletario", de Osvaldo Lamborghini, y "El chico sucio", de Mariana

Enriquez. Y dado que nuestro foco de interés estaba puesto en pensar el proceso cultural de lo que Berardi denomina devenir americano, comparar un relato de 1973 con un cuento de 2016, ambos con una temática cercana, significaba un buen comienzo. Sin embargo, el lapso de tiempo era muy amplio e incluso desde el punto de vista del vínculo con el terror como género había una gran distancia entre uno y otro, por lo que nos pareció pertinente indagar en la novela que consideramos bisagra respecto de la institucionalización del terror en la literatura argentina: *El mal menor*, de Charlie Feiling, de 1996. Teníamos una hipótesis general (los modos del terror en la narrativa argentina podían ser un índice del devenir americano de nuestra cultura), pero no sabíamos si se sostendría. Nuestro método combinó el *close reading*, entendido por Raymond Williams (2009) como el procedimiento básico para una lectura crítica desde el materialismo cultural, con la ampliación hacia una perspectiva socio-cultural, la comparación entre las lecturas y la discusión. Respecto del género, vale la pena resaltar que el relato de Lamborghini —como casi todo lo escrito por él— tiene inscripciones complejas, no lineales, problemáticas, y que el vínculo con el terror lo establecemos a partir de los efectos que nos produce, cercanos a los de la literatura de Sade e incluso a los del *gore*. La novela de Feiling, en cambio, sostiene una búsqueda programática de inscripción en y de diálogo con el género de terror; el cuento de Enriquez también lo hace, no de manera plena, pero sí a partir de la inserción de elementos propios de las imagerías gótica y macabra trasladadas a la geografía e imbuidas de las creencias populares de las zonas periféricas de la ciudad de Buenos Aires.

1.1. *El mal menor*, de Charlie Feiling

En primer lugar, nos centramos en *El mal menor*, de Charlie Feiling, una novela de género en sentido estricto, dado que busca generar miedo —característica necesaria según el propio Feiling (1997)—; también podemos inscribirla en el *terror-arte* (Carroll, 2006), ya que hace ostensible una inserción erudita y elaborada en la tradición del género. La novela se basa en la transgresión de planos por parte de seres pesadillescos, y cuenta la historia en una mujer, Inés, desde que comienza a percibir que algo de esta índole ha sucedido hasta que finalmente toda su vida se ve transfigurada y violentada. La transgresión de órdenes es una de las operaciones más propias del terror como género² y, en el caso de Feiling, se trata de una suerte de ejecución virtuosa. Lo decimos en estos términos porque nos resulta llamativo el trabajo de este autor, como si en cada uno de sus proyectos narrativos hubiese buscado la posibilidad de producir novelas de género culturalmente situadas en Argentina. Recordemos que en sus dos novelas anteriores y en el proyecto de la siguiente, Feiling adoptó distintos géneros con fuertes tradiciones angloamericanas: el policial en *El agua electrizada* (1992), la novela de aventuras en *Un poeta nacional* (1993), el terror en *El mal menor* (1996) y el *fantasy* en *La tierra esmeralda* (proyecto inconcluso)³.

Los pasajes en los que la violencia se centra en niños fue el eje temático que nos llevó a plantear el corpus de este apartado. A esto se agregó un denominador común que advertimos de forma posterior: cierta indeterminación entre víctimas y victimarios. Sobre el cierre de *El mal menor*, Inés se suicida, luego de haber asesinado a una familia entera en una confusa situación. En los momentos previos al suicidio, tiene lugar una reflexión:

Encontró a la bebé en el living, junto a su cuna volteada. Tenía los pañales sucios, sí, pero también le habían arrancado los párpados y las orejas, presumiblemente con el mismo cortante naranja que le habían hundido hasta la mitad en el centro del pecho. Para meterle en la boca los testículos y el pene de su padre, cuyo cadáver eviscerado estaba en el balcón, habían tenido que abrirle las mejillas y crear una sonrisa que le abarcaba casi todo el rostro. Inés se sorprendió pensando que en realidad no valía la pena torturar a una beba, ya que era como torturar a un animal, que aunque siente dolor es incapaz de comprender el exquisito y perverso goce que ese dolor produce en quien lo tortura. (Feiling, 2007, p. 476).

Luego de esto, adviene el suicidio de Inés. Finalmente, el *prófugo*, el ser monstruoso que ha escapado de sus sueños, termina usurpando tres lugares al mismo tiempo: un lugar entre los vivos, el lugar de Inés —la mujer que lo soñó—, y el control del dispositivo narrativo, dado que termina la novela con un epílogo propio, explicando que reescribió —partiendo de una primera versión de Inés— el texto que leemos. Es en esas últimas líneas, luego de que Inés se suicida y el prófugo asume su lugar, cuando reaparece la cuestión del bebé: “Soy lo que soy, supongo, gracias a la violencia con la que ella abandonó su vida, y de hecho me reconozco —reconocí mi voz— en sus reflexiones acerca del escaso placer que produce torturar a un bebé” (Feiling, 2007, p. 480).

Entendemos que esta reflexión, este intento de racionalización de la violencia, es una instancia sádica por excelencia, en el sentido de que el goce de la violencia no depende solo del acto de ejecutarla, sino también de la necesidad de un *otro* que la reciba. En “La razón en Sade”, Maurice Blanchot sigue los razonamientos de los libertinos de Sade y se detiene en la base de su filosofía: en una primera aproximación, pareciera que se trata de un *egoísmo integral* en el que no rige otra ley que la del propio placer, basado en un principio de soledad absoluta: “La única regla de conducta es, pues, que yo prefiera todo lo que me afecte felizmente, sin tener en cuenta las consecuencias que esta decisión podría acarrear al prójimo” (Blanchot, 1990, p. 14). Sin embargo, más adelante Blanchot plantea que la *soberanía* depende del sometimiento de los demás, de manera que “permanezco ligado a los otros y que tengo necesidad de ellos, aunque sea para reducirlos a la nada” (p. 40). En consonancia con esto, el terror en los pasajes finales de *El mal menor* funciona en la descripción de las cruentas condiciones en que Inés encuentra al bebé, pero es en la instancia reflexiva donde adquiere otra dimensión. Ese momento reflexivo nos quita de la repulsión, de la emocionalidad afectada, para colocarnos en la instancia de los argumentos, del acuerdo o el desacuerdo. Esa instancia nos involucra de otro modo y, aunque sea por un momento, nos ubica en el lugar de los victimarios, como a Inés.

Como lectores, las vueltas de tuerca que cierran la novela nos colocan en una situación incómoda: en primer lugar, en el marco de la ficción, creíamos leer un texto escrito por Inés, pero hemos sido víctimas de un engaño perpetrado por el prófugo, quien tomó el control del relato en las páginas finales y declara haber reescrito el texto leído desde el inicio. En segundo lugar, nos hemos encontrado reflexionando en los términos propuestos por él. Es ese momento reflexivo el que abre la puerta para que nos coloquemos en el lugar

del verdugo y tengamos que hacer un esfuerzo para despegarnos de él, aunque la lógica sádica, respecto al sentido de la violencia, el goce y la necesaria conciencia de la víctima, resulte implacable. Adviértase que esta reflexión sobre la tortura, en sintonía con la noción de terror como género sostenida por Feiling, basa sus razones en el destinatario: no se trata de prácticas intransitivas, ajenas a los efectos que producen, sino de prácticas que adquieren sentido en la medida en que generan efectos mutuamente dependientes en quien las recibe y en quien las lleva a cabo.

Como puede advertirse en esta reconstrucción de los pasajes finales de *El mal menor*, estamos ante una novela con una inscripción ostensible y programática en el género del terror. En el próximo apartado, estudiaremos dos textos breves: en el primero, el terror se adviene más allá de la inscripción genérica; en el segundo, la inscripción prima y el terror funciona, sobre todo, en el orden de la sugestión.

1.2. "El niño proletario" (1973), de O. Lamborghini, y "El chico sucio" (2016), de M. Enriquez

Desde otra perspectiva, "El niño proletario" y "El chico sucio" también ponen en juego la relación entre víctimas y victimarios y generan esos pequeños trueques en los que, como lectores, no sabemos bien de qué lado estamos. Como indicamos en los párrafos introductorios, intuíamos que una lectura crítica y comparativa nos llevaría a establecer en qué grado la cercanía temática y las notorias diferencias entre uno y otro podrían ser índices de la hipótesis planteada respecto del devenir americano de la cultura argentina. Por ese motivo, reconstruimos aquí los resultados.

En principio, la cercanía entre los dos relatos se basa en la construcción de un personaje con una niñez marcada por la violencia y la extrema vulnerabilidad. Ya desde los títulos podemos plantear una diferencia entre proletario y sucio. La distancia entre uno y otro implica un modo distinto de pensar la sociedad y, al mismo tiempo, la inscripción en momentos históricos, políticos y sociales diferentes: el primero sitúa al personaje en una sociedad pensada desde una estructura de diferencia de clases, mientras que el segundo lo hace en la dicotomía limpio / sucio, que, al ingresar en el relato, se vincula con las condiciones de vida propias de los desclasados de la sociedad argentina posterior a la crisis del 2001, aunque configurada por el plan económico de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar (1976-1983) y su continuación, el neoliberalismo de los años noventa. Si bien la situación del niño en los dos contextos es de una vulnerabilidad radical, en el caso del proletario, se conserva el entorno familiar madre-padre y el *hogar*, mientras que, en el caso del chico sucio, directamente se trata de un niño y una madre embarazada que viven sobre unos colchones a la intemperie, en la calle de un barrio marginal. Así, se plantea una serie de reordenamientos en los personajes y sus entornos que depende, principalmente, de los cuarenta años que van desde los años setenta del siglo XX a la segunda década del siglo XXI⁴.

Sin embargo, los puntos de cercanía son lo suficientemente consistentes como para plantear su homología. El niño de Lamborghini trabaja vendiendo diarios en el tranvía, mientras que el chico de Enriquez reparte estampitas en el subterráneo. Los padres del niño son alcohólicos, mientras que la madre del chico fuma paco. Con respecto a los narradores, no pertenecen al ámbito del niño: el de Lamborghini es un futuro patrón, y la narradora de

Enriquez es una diseñadora que trabaja para el suplemento de moda de un diario. Asimismo, una serie de decisiones de índole narrativa también resultan similares: tanto Lamborghini como Enriquez trabajan desde una perspectiva en la que funciona el determinismo social, en donde la clase y la familia dan cuenta de los personajes. Esto se ve en la estructuración de los relatos, ya que ambos empiezan retratando estas cuestiones: en el caso de Lamborghini centrándose en la familia y en la pertenencia de clase del niño proletario; en el caso de Enriquez, el foco está puesto en la familia y en la clase social de la narradora, para luego pasar a las del chico sucio.

La temporalidad, la territorialidad y el reparto de verdugos y victimarios sí son diferentes. En "El niño proletario", la narración se da en retrospectiva: el linchamiento del niño ha sido protagonizado por el narrador cuando este era niño (el contacto entre ellos se había dado en el marco de la escuela pública). En "El chico sucio", la narración se construye en presente: el vínculo se establece entre una adulta y un niño, y el punto de contacto se da en las calles de Constitución, barrio en el que la narradora insiste en vivir, aunque su entorno lo perciba como una anomalía, dado que no es un territorio propio de su familia ni su clase. Tanto en uno como en otro hay una territorialidad vinculada a los recorridos y sectores de pertenencia de los narradores que resulta estructurante. "El niño proletario" presenta la escuela como zona de contacto entre niños burgueses y proletarios; allí también hay líneas que los burgueses no atraviesan: "la calle de tierra donde empieza el barrio precario de los desocupados" (Lamborghini, 2010, p. 65). Por su parte, "El chico sucio" presenta una territorialidad más compleja, dado que se trata de una mujer que ya ha traspasado esa línea que reproduce las diferencias de clases en la separación entre barrios. Sin embargo, se es consciente de dicha separación y la casona que habita replica las fronteras entre clases a partir de la diferencia entre espacio público y privado: solo ingresa ella. En el territorio de la calle, donde conoce al chico sucio, aparece "un más allá de las vías" que ella no se anima a traspasar. Respecto del reparto de víctimas y verdugos, si bien hay una gran similitud en la víctima, en "El niño proletario", se señala a la sociedad en su conjunto como victimaria, desde los agentes concretos hasta las instituciones, desde sus padres y su maestra hasta el narrador y sus amigos; en el segundo caso, la violencia se mantiene entre los desclasados (narcos, prostitutas, adictos y seguidores de cultos paganos), mientras que los miembros de la clase a la que pertenece la narradora actúan por omisión.

En cuanto a las diferencias, nos interesa resaltar una serie que establecemos siguiendo ciertos ejes: género literario, escritura —entendida como el régimen de representación-significación—, explicitación de la violencia, perspectiva de la narración y crítica social. En primer lugar, resaltamos el lugar del género, dado que, en el caso de "El niño proletario", los vínculos se establecen con la tradición de la violencia rioplatense que se remonta a *El matadero* de Esteban Echeverría⁵, con el naturalismo de Cambaceres y con la literatura social de Boedo⁶. El tratamiento de la violencia está ligado a la crueldad propia de la literatura de Sade y de sus relecturas francesas del siglo XX⁷. Por este motivo, más allá de los vínculos concretos de "El niño proletario", podríamos aventurar una relación con el género *gore* (ya sea terror o porno): se trata de una reposición *a posteriori* sostenida por el nivel de violencia explícita, el detenimiento en el detalle anatómico y sangriento y la exasperación que, incluso, puede llevar del terror a lo bizarro:

Con el punzón le alargué el ombligo de otro tajo. Manó sangre entre los dedos de sus manos. En el estilo más feroz el punzón le vació los ojos con dos y sólo dos golpes exactos. Me felicitó Gustavo y Esteban abandonó el gesto de contemplar el vidrio esférico del sol para felicitar. Me agaché. Conecté el falo a la boca respirante de ¡Estropeado! Con los cinco dedos de la mano imité la forma de una fusta. A fustazos le arranqué tiras de la piel de la cara a ¡Estropeado! y le impartí la orden: -Habrás de lamerlo. Succión. (Lamborghini, 2010, p. 64).

Como contrapartida, en el "El chico sucio", se construye un ostensible vínculo con el gótico desde el primer párrafo, cuando la protagonista se describe empecinada en vivir en esa casona "con gárgolas de piedra y llamadores de bronce" (Enriquez, 2016, p. 10) y se identifica con la princesa en el castillo⁸. Sin embargo, más allá de estas evidentes diferencias genéricas, el enfoque temático de uno y otro texto está vinculado con el terror que produce la violencia social, como dice Feiling (1997), "de causas desgraciadamente humanas" (p. 12) y no sobrenaturales.

En la escritura es donde mayores diferencias aparecen. "El niño proletario" no presenta una excepción a la fuerte marca estilística que recorre la obra de Lamborghini en general: se trata de un texto ostensiblemente escriturario, que no oculta su carácter literario y abunda en extraños usos de los signos de puntuación, en construcciones sintácticas que siguen una línea rítmica más que narrativa, en una particular insistencia en la metonimia que hace actuar a los objetos en lugar de a los sujetos, y en cortes del verosímil realista en pos de la construcción de escenas particularmente pregnantes. Estas últimas valen por sí mismas, resultan gratuitas si se las piensa solo en relación con la trama y cortan la construcción de sentido en clave de representación realista⁹. Es por esta vía que ingresan pasajes atribuibles al propio Lamborghini, que cortan la voz del narrador: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo. La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra" (Lamborghini, 2010, p. 65)¹⁰. A lo que se suma, como característica de su escritura, el diálogo con el psicoanálisis, lo que se torna evidente en el vocabulario (*falo*, *goce*, etc.), en las relaciones filiales de los personajes y en determinados modos de entender el deseo¹¹.

La escritura de "El chico sucio" funciona de otra manera: se construye el relato desde un régimen de significación-representación que se ocupa, principalmente, de dar cuenta de lo que sucede en términos de acciones, diálogos y percepciones, principalmente, de orden visual, da lugar a algunas reflexiones de la narradora y no abre el juego a pasajes gratuitos que no tengan una función estricta en el desarrollo de la trama, en el establecimiento de vínculos con el gótico o en la presentación de elementos culturales regionales para un público internacional. En este sentido, se trata de una escritura que se mantiene coherente en todo el relato, donde se apela a procedimientos que enrarecen la sintaxis para reforzar determinadas percepciones de carácter no visual:

La madre del chico sucio abrió su boca y me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico

de la droga y esa peste a quemado; los adictos huelen a goma ardiente, a fábrica tóxica, a agua contaminada, a muerte química (Enriquez, 2016, p. 31)¹².

En relación con la perspectiva del narrador, como ya lo adelantamos, en el caso de "El niño proletario", se trata de un narrador protagonista que, nivelado con sus camaradas, acribilla y viola al niño. La posición respecto de lo narrado es de cinismo, de quien entiende la diferencia de clases, el poder que eso implica sobre el otro, y lo ejecuta en su expresión más violenta y extrema. Y si bien ha pasado el tiempo —desde la niñez en la que se inscriben los hechos hasta al adultez desde la cual se narran—, no hay transformación alguna, como tampoco existe entre la perspectiva que abre el relato ("me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario" [Lamborghini, 2010, p. 59]) y la que lo cierra ("desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural. Es un hecho perfecto" [Lamborghini, 2010, p. 65])¹³.

En "El chico sucio", se plantea una narradora-protagonista que se encuentra desagregada tanto de su grupo familiar y de clase como de sus amigas travestis, y se lo hacen saber: "Vos vivís acá pero sos de otro mundo" (Enriquez, 2016, p. 14). A su vez, no es la ejecutora de la violencia sobre el chico, aunque se pregunta si podría haber hecho algo para evitarlo. En ese sentido, la posición respecto de lo sucedido, en principio, es de reproche social (señala a los demás por lo que deberían hacer), para devenir en culpa por lo que ella podría haber hecho y no hizo¹⁴. Esa culpa implica una transformación que es enunciada en clave del género: "[pensé] que no era la princesa en el castillo, sino la loca en la torre" (Enriquez, 2016, p. 32). También significa resignación, al aceptar que ella no pertenece a ese barrio y que lo mejor sería restablecer el orden yéndose de ahí. En este sentido, el conflicto pareciera pasar por la disrupción de los órdenes sociales que implica su presencia en ese lugar, más allá de la desaparición del chico sucio¹⁵.

En los dos casos, se plantea una fuerte crítica social, ya no de los narradores, sino en lo expuesto en el relato en un sentido integral y entendido en el marco del ámbito cultural en el que fueron producidos y publicados los textos: como ya dijimos, uno, a comienzos de los setenta, y el otro, durante la segunda década del siglo XXI. En el caso de "El niño proletario", pasa por la presentación de la lógica amo-esclavo en el sentido más violento del sometimiento entre clases, cuya violencia no comienza en los niños burgueses que linchan al niño proletario, sino en todos los ámbitos en los que este se integra: primero, en la familia y, de inmediato, en la escuela, donde la maestra es la que humilla y golpea a "¡Estropeado!". En el caso de "El chico sucio", advertimos, por un lado, una exhibición de las condiciones en que viven los sectores más vulnerados de la sociedad argentina y, por otro lado, una contundente crítica puertas adentro de la *clase media* y del feminismo. Respecto de la clase media, porque la problemática acerca de cómo intervenir y el reparto de reproches y culpas no se traducen en acciones concretas, salvo por la expresión de angustia y de planteos contrafácticos (por qué no le ofreció un baño de inmersión al chico sucio, se pregunta la narradora). Respecto del feminismo, en la medida en que los límites de la *sororidad* coinciden con los de las clases sociales. Enriquez trabaja cuestiones de género vinculadas al feminismo en gran parte de sus cuentos, en general, en clave de terror y por la positiva, como sucede en el cuento que da título al libro: "Las cosas que perdimos en el

fuego". Sin embargo, en "El chico sucio", la narradora no muestra ningún tipo de solidaridad con las *travas* que se prostituyen en la plaza ni con la madre del chico, a las que juzga sin compasión. Recién sobre el final, cuando se trenza en una pelea con esta última, se quiebra esta lógica: "¿Qué estaba haciendo? ¿Ahorcando a una adolescente moribunda frente a mi casa?" (Enriquez, 2016, p.32). Para cerrar, diríamos que lo que se pone sobre el tapete es que los lazos de solidaridad de la clase media se limitan a los miembros de la propia clase y que, en consecuencia, uno de sus mayores miedos es dejar de pertenecer, tal como dice Enriquez hablando de "El carrito", un cuento de su libro anterior: "hay una experiencia de cierto argentino en general que es el terror a ser pobre" (Enriquez, 2017).

En ambos casos, se trata del horror —más allá de cualquier género literario— que nos atraviesa como sociedad y que se centra en la violencia extrema sobre los niños de los sectores vulnerados. La diferencia está en que Lamborghini pone a sus ejecutores en la sociedad toda, mientras que Enriquez circunscribe la violencia puertas adentro del espectro de la sociedad a la que pertenece el niño. En cuanto a las acciones violentas, en "El chico sucio", aparecen mediatizadas, ya sea por la televisión o el chusmerío de la peluquería, por lo que la supuesta muerte del chico queda postergada, no se relata, aunque se anticipa en la muerte de otros. En "El niño proletario", los actos violentos son narrados en primera persona y buena parte del relato se centra en estos, de manera que la violencia y el ultraje se reconstruyen como procesos y no se da cuenta solo de su resultado. En ese sentido, el funcionamiento del terror, entendido como un efecto de lectura, en el primer caso, pasa por la identificación con la narradora y con el miedo y la culpa que la atraviesan, mientras que, en el segundo, pasan por la distancia respecto del narrador, por la repulsión y el asco.

A modo de cierre de este apartado, nos interesa remarcar que las similitudes y las diferencias que advertimos entre estos textos pueden explicarse según diferentes criterios: los modos de escribir de cada escritor, la construcción de verosímiles, los ostensibles vínculos intertextuales, los géneros y las enciclopedias que intervienen, las subjetividades en juego, las instancias histórico-culturales de producción y de publicación, las búsquedas estéticas, los modos de mirar y entender lo social, los diversos estados del campo literario y las intenciones con que se participa de este, entre otros posibles. Consideramos que algunos de estos criterios son particularmente pertinentes para pensarlos como índices del devenir americano. Nos gustaría retomar los que resultan más productivos: respecto de las enciclopedias puestas en juego, vemos que, en el relato de Lamborghini, se trabaja en claros vínculos con las relecturas francesas de Sade, el psicoanálisis lacaniano y sus apropiaciones por parte del grupo de la revista *Literal*, la tradición de la violencia social y política rioplatense y la literatura con perspectiva social de Boedo. El terror aflora en virtud de la extrema violencia y no en función de un vínculo con el género. En la novela de Feiling, el terror está presente como género, tanto por la inscripción del texto como por las enciclopedias que manejan los personajes. Y se trata de una ostensible y programática construcción de una novela de género situada en Argentina. En gran medida, se enmarca en el concepto de terror-arte postulado por Carroll, en el sentido de que los efectos suscitados en el lector tienen que ver con una educación sentimental atravesada por el propio género de terror¹⁶. Por último, en el cuento de Enriquez sucede algo parecido: el cruce entre el gótico, en el trabajo con el *locus* de la casona, y el terror macabro, vinculado con los sacrificios rituales atribuidos al culto de san La Muerte. En ese sentido, nos parece destacable el hecho de que tanto en el caso de Feiling como en el de Enriquez se trate de

obras planteadas de manera programática para dialogar con el género en clave angloamericana.

A este último vínculo lo encontramos de manera enfática en la literatura de Enriquez, quien no oculta sus vínculos con la literatura y la filmografía estadounidense en su escritura, así como tampoco lo hace en sus declaraciones públicas. La omnipresencia de King en su literatura es palpable. De hecho, en una entrevista del programa *Conurbano*, sostiene que se propuso *traducir* este tipo de narrativa al español rioplatense (Canal Encuentro, 2017)¹⁷. Sin embargo, encontramos un contradictorio bucle entre estas intenciones declaradas y el recorrido establecido por las publicaciones que comenzaron a darse en España, en la medida en que, si bien los relatos se sitúan en la cultura argentina, presentan instancias explicativas que parecieran contemplar un público más amplio. En este sentido, diríamos que se trata de una narrativa calibrada para el alcance de una editorial con fuerte presencia en el mercado de habla hispana¹⁸. De esta *internacionalización* de la escritura encontramos un índice, por ejemplo, en la larga presentación del culto al *gauchito Gil*. Nos resulta gratuito que la narradora se lo explique al chico, quien evidentemente está familiarizado con este tipo de cultos. Adquiere otro sentido cuando incluimos entre las variantes que dicha presentación está ahí porque entre el público contemplado podría haber lectores que desconocen las creencias populares argentinas.

A modo de síntesis, subrayamos que la distancia entre los modos del terror que advertimos en los textos de Lamborghini y Enriquez pareciera explicarse, al menos en parte, por las transformaciones que ha habido en términos histórico-culturales y por los circuitos editoriales en los que se insertaron los textos. En cuanto al género, consideramos que la aparición de más exponentes directamente ligados al terror angloamericano (sin distinguir particularmente literatura y cine) es un índice del devenir americano de nuestra cultura, que encuentra en *El mal menor* una bisagra en la que se pasa de una fuerte tradición de terror rioplatense, vinculada a lo sociopolítico, a la tradición del terror-arte planteado por Carroll, entendido como un fenómeno estadounidense y global, al mismo tiempo.

Por último, encontramos otro índice del devenir americano en un detalle que resulta menor, pero contundente. El detalle aparece en el momento en que, al volver del trabajo, la narradora de "El chico sucio" encuentra cierto alboroto por la aparición del cuerpo mutilado de un niño: "Encontré la cuadra enloquecida, con tres patrulleros de la policía, la cinta amarilla que aísla las zonas donde ocurrió un delito y cantidad de gente amontonada justo fuera del perímetro" (Enriquez, 2016, p. 21). Esa cinta amarilla es el detalle que destacamos, porque pareciera filtrarse en el sentido común, en el imaginario que la sostiene y que iguala la demarcación de las zonas perimetrales de todos los procedimientos policiales, más allá de dónde se sitúan geográfica y culturalmente hablando. En ese sentido, encuentra una homología en la adopción internacional del 911 como número para llamar a emergencias. Esa cinta entra en cortocircuito con el verosímil realista con el que parece representarse el barrio de Constitución de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, no nos interesa plantear una crítica valorativa sobre la construcción del cuento. Más allá de esto, lo que nos interesa es señalarla como una suerte de unidad mínima de los índices que buscamos para pensar el devenir americano. Proponemos, entonces, el término *culturalema*, ya que se trata de un rasgo mínimo y aparentemente superfluo que nos da un índice cultural; así lo interpretemos como un gesto voluntario de Enriquez o como un lapsus, no deja de ser representativo. En el primer caso, abonará dicha hipótesis en un sentido débil,

como un intento de acercarse al imaginario hollywoodense en la medida en que el lenguaje del género y la internacionalización del público así lo demandan. En el segundo caso, es decir que se trate de un lapsus que rompe el verosímil de una historia, la abonará en un sentido más fuerte: confirmaría que el imaginario de una de las escritoras más representativas de la literatura argentina actual está configurada en la dirección planteada por Berardi.

2. De la imposibilidad del terror en la cultura argentina

A partir del trabajo sobre el corpus anterior se podría incurrir en la sensación de que el devenir americano pareciera depender de una cuestión cronológica y que, en la medida en que nos acercamos al presente, más índices encontramos. Si bien entendemos que esto es así, no dejamos de advertir que se trata de un efecto del corpus propuesto, con la arbitrariedad que esto supone. En esta segunda parte del trabajo, nos enfocamos en una suerte de inevitable devenir paródico del terror, sea por el simple hecho de situarse o realizarse desde Argentina, sea por la incorporación de elementos propios de las creencias populares. Lo interesante para el diálogo con la hipótesis de Berardi reside en que este tipo de suposición pareciera indicar que el género del terror no se puede dar en cualquier cultura, dado que podría haber resistencias que harían que los intentos fracasen y que el paso de consumidores a productores, propio del devenir americano, no fuese posible. De manera que de resultar así, daríamos complejidad a nuestros modos de devenir americano, entendiendo que no se trata de procesos culturales lineales, y que en Argentina —y se podría sospechar que esto sucediera en otras culturas— encuentra particularidades que terminan por regionalizar dichos modos.

Con este fin, hemos compuesto un nuevo corpus *ad hoc*. En primer lugar, hemos retomado los pasajes en los que Alberto Laiseca, uno de los referentes del género en Argentina, y Mariana Enriquez tematizan la cuestión de la imposibilidad del terror. Luego, pensamos cómo se correlacionan esas posiciones en dos obras emblemáticas: *Beber en rojo* (2002), del primero, y *Nuestra parte de noche* (2019), de la segunda. Por último, dedicamos dos apartados para proponer un breve panorama de la narrativa y del cine de terror actuales.

2.1. De Enriquez a Laiseca

Ese devenir paródico del terror en Argentina era planteado por Mariana Enriquez en la conferencia El terror en la narrativa argentina contemporánea. En principio, recuperaba un remanido diagnóstico que dice que el género no tendría gran repercusión en Argentina, para luego afirmar que las traducciones sí tienen llegada masiva; un claro ejemplo es el éxito masivo y sostenido en el tiempo de Stephen King. Asimismo, agregaba Enriquez que, a diferencia del terror europeo consolidado sobre la recuperación de las leyendas populares, en Argentina persistiría un *prejuicio cultural*, difícil de desarraigar, que desprestigia las leyendas locales. Este prejuicio sería el que lleva a que los intentos por recuperar dicha tradición devengan paródicos: "Eso es una cosa tan marcada, creo, literariamente que, incluso a mí, si me decís *por qué no te escribís un cuento de terror con el "Pombero"*, me da Coca Sarli" (Enriquez, en Biblioteca Mariano Moreno, 2019).¹⁹

Este modo de pensar las relaciones entre la cultura argentina y el terror aparecían en 2002, en un perfil de Alberto Laiseca publicado por la propia Enriquez en el suplemento cultural *Radar*. En primer lugar, Laiseca decía:

Parece que hay pueblos que por alguna razón son maestros en este tipo de cosas: los árabes, los ingleses, los alemanes, los japoneses. Los yanquis también, pero es un terror muy materialista. Son muy prácticos, toman las cosas de la vida, hacen base en la realidad, en la cosa cotidiana. (Enriquez, 2002).

Y poco más adelante, agregaba:

No sé por qué a los argentinos no se nos da por ahí. En Argentina tenemos otra manera de hacer las cosas. Muchos escritores han escrito buena literatura fantástica, pero un cuento de terror es otra cosa. Yo mismo, que admiro el género, tanto escrito como filmado, tengo un único cuento de terror puro que se llama ‘Perdón por ser médico’, publicado en España. En otras cosas que he escrito el terror se esfuma y pasa a la carcajada por los disparates que hace y le pasan al personaje. A los escritores argentinos nos pasa esto de no escribir terror, no sé por qué. La creación nos da por otro lado. Es una pena. Mis cuentos a veces empiezan con elementos de terror, pero enseguida me sale el Laiseca de adentro y se va todo a la mierda. (Laiseca, en Enriquez, 2002)²⁰.

Es llamativo el vínculo que se establece entre subjetividad, nación y literatura, como si hubiese algo desbordante y fuera de control que no permitiera un acercamiento programático y logrado al terror. En esa línea, Laiseca solo nombra a Quiroga como un exponente del género y automáticamente lo excluye por ser uruguayo, y no reconoce otros casos que, aunque aislados, no dejan de ser paradigmáticos, como “La condesa sangrienta” (1966), de Alejandra Pizarnik, o *El mal menor* (1996), de Feiling.

Si bien Laiseca resalta tanto en 2002 como en 2007 que “Perdón por ser médico” sería su cuento más logrado del género, no nos resulta tan distante de las características comunes del resto de su obra; basta con prestar atención a la selección de nombres propios (Josefa Viromatachesi y María Rivagordola), al uso de *chichi* para caracterizar a los personajes con carga negativa, a los diminutivos, a los pensamientos en los que el protagonista se denigra y al carácter de pantomima que adquieren las escenas más cruentas, para comprobar que su terror siempre está al borde de lo humorístico:

Gastón, hasta el día de su muerte, recordó a su padre persiguiéndolo por la escalera (Gastón huía porque las patadas en la escalera, adivinaba, podían

ser más destructoras, y por ello era preferible que le pegasen en otro lado), y se vio a sí mismo llegar a su cuarto y tirarse sobre la camita. Entonces su padre encima de él, pegándole pero no como un hombre que le pega a un niño, sino como un hombre que le pega a otro hombre. Y, sobre todo, lo más inolvidable, el gozo en el rostro de su viejo, el placer sádico al golpear a un niño indefenso, y pegarle y pegarle hasta que el chico le suplicase: “¡Por favor, papito, no más, ni una más, por favor!”. (Laiseca, 2011, p. 355).

Resulta que la obra de Alberto Laiseca, en general, y ciertas zonas de la obra de Osvaldo Lamborghini desvían la tensión construida mediante el giro humorístico, dando una vuelta de tuerca graciosa, rematando con un chiste, a través de una ridícula autoreferencialidad, o apelando a giros y juegos lingüísticos con un anclaje marcadamente rioplatense. Esto sucede especialmente cuando dichos giros no están circunscriptos a las voces de los personajes, sino cuando permean la escritura en general.

Hacia inicios del siglo XXI, Alberto Laiseca había publicado dos libros desmesurados: en 1993, en la colección Biblioteca del Sur de editorial Planeta, *El jardín de las máquinas parlantes*; luego, en 1998, en la editorial Simurg, *Los sorias*. Se trata de dos novelas de gran extensión, que se inscriben en lo que el propio Laiseca denominó *realismo delirante* y que no dejan de tener un estrecho vínculo con el fantástico y el terror. Con estas novelas, Laiseca se colocó en el centro de la escena literaria argentina. Sería a comienzos de los años 2000 cuando se consolida como un ícono popular del terror, a partir de sus *performances* televisivas en las que leía clásicos: *Cuentos de terror* (2002-2005). Sin embargo, tal como él mismo sostenía, la inserción en el género siempre le resultó conflictiva y divertida, en tanto que la irrupción de los rasgos delirantes o paródicos era permanente.

Beber en rojo fue publicada en 2001, en el intermedio del proceso de popularización señalado. Esta obra nos interesa en la medida en que se enfoca en el género de terror a partir de una serie de referencias cruzadas: si bien se centra en Drácula, más que de una reescritura de la novela de Stoker, es una revisión de las versiones fílmicas de Hammer, la productora de cine inglesa. Esto hace que la clave de lectura sea completamente paródica y humorística. Las referencias a esas películas son permanentes y se apela al guion cinematográfico y sus didascálicas para narrativizarlas²¹; hasta el propio Drácula aparece influenciado por dichas películas: “Pero, señor Conde, ¿Qué me hace? — preguntó ella aparentemente alarmada. Acariciarte una teta — respondió él con algo de dureza. Sin duda estaba influido por la Hammer Production” (Laiseca, 2012, p. 109).

Laiseca reescribe el terror a partir de la clave paródica que implica pasarlo por el filtro de su escritura y, al mismo tiempo, reconocer las múltiples mediaciones de la historia de partida y los consumos culturales vinculados. Como advertimos, tanto en el cuento que el propio Laiseca señala que es más cercano al género como en una de sus novelas eminentemente paródicas se da aquello de que el terror se malograría al insertarse en la literatura rioplatense. Más allá de que en estos casos la tesis parece comprobarse, no deja de parecernos simplista esta suerte de determinismo cultural que encierran las afirmaciones de este tipo.

Sin embargo, en *Beber en rojo* hay un pasaje que habilita otra perspectiva que nos permite rever esta posición: en determinado momento, la novela-monumento de Laiseca, *Los sorias*, es nombrada por Harker a Drácula y esto genera un arrebató frenético hasta que logra articular palabra:

—Los sorias. Soria dijo, Soria, sostuvo, Soria declaró. La obra de un genio, un verdadero genio. Incienso, mirra, corona de laureles para él. El Nobel, el Cervantes, el Pulitzer (por hacer tan buenos copetes), la Estrella de Plata, la Medalla al Mérito de Vietnam y la del Congreso (a ésta se la puso el propio Johnson, con sus santas manos). Él es el James “Joice” de Joder de las pampas argentinas. Laiseca es un monstruo, él es Bestiaza, el 666, el Chanco Inglés que todos estábamos esperando, el Dictador Perpetuo, el Julio César de la literatura... ¡Aaah!... ¡Oof! ¡Me tocoff! (Laiseca, 2012, pp. 115-116).

No queremos dejar de señalar —aunque demandaría otro artículo desarrollarlo— que, en las obras de Osvaldo Lamborghini y Alberto Laiseca, lo monstruoso y el terror están tanto en la sociedad argentina, de la que dan cuenta de forma oblicua, como en sus escrituras, en la *exasperación* proliferante que no se puede controlar²². En este sentido, coincidimos con Conde de Boeck (2017): “Quizás la obra de Laiseca no cause los miedos del género de terror, pero, sin duda, su escritura, arrojada a los desbordes de la imaginación, es un desafío a la comodidad del lector” (p. 24).

2.2. De Laiseca a Enriquez

Es en este panorama, iniciado por Feiling y nutrido especialmente luego del 2000, que advertimos el surgimiento de una narrativa que incursiona en el terror de manera programática, en clave angloamericana, y cuyos autores no estarían dispuestos a aceptar el supuesto determinismo planteado por Laiseca. Entre estos, se destaca la propia Enriquez, quien ha obtenido en 2019 el premio Herralde con una novela eminentemente de terror: *Nuestra parte de noche*. Al sostener la comparación entre los posicionamientos planteados y los recorridos realizados, advertimos que, en Laiseca, prima la escritura por sobre el género, mientras que, en Enriquez, sucede al revés, al menos en sus dos últimos libros de relatos y en la citada novela.

Una de las cuestiones que Enriquez parece haberse planteado de manera programática es saldar la cuestión señalada por ella en sucesivas ocasiones: el hecho de que los seres imaginarios y monstruosos de la cultura popular argentina no hayan sido incorporados a la literatura²³. Respecto de esto, Juana Ramella, en su estudio sobre los cuentos “El carrito” y “La virgen de la tosquera”, sostiene que las creencias y los ídolos populares, la brujería y las supersticiones han sido invisibilizadas “por la razón instrumental y falo-logocéntrica” y que su inclusión en la narrativa de Enriquez supone una desestabilización del “régimen falo-logocéntrico de significación y representación” (Ramella, 2019, p. 136). En contraposición, tanto por el régimen de significación y representación propio de la narrativa

de Enríquez como por su gesto compilatorio de la tradición oral y popular, entendemos que se trata de una escritura eminentemente occidental, en la medida en que toma esos discursos y prácticas —a los que no se les habría prestado atención en la literatura argentina a modo de objeto—, los tematiza, los hace parte del mundo construido, pero no así de su concepción de lo que la escritura y la literatura serían en cuanto prácticas. Esto sí sucede en otras incursiones estéticas: en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, la cosmología andina constituye la noción de realidad que configura la novela, desarmando los límites que los parámetros occidentales establecen entre fantástico, sobrenatural y real²⁴; en los poemas chamánicos de Néstor Perlongher, cuya participación en los rituales de la Iglesia del Santo Daime, propia de Brasil, implicó una profundización de su modo de entender el *neobarroso* y el *devenir bruja*²⁵; y en la filmografía y la danza de Maya Deren, quien fue a Haití a hacer un trabajo documental sobre el vudú y transformó su manera de entender y hacer arte²⁶.

En consonancia, si nos preguntamos sobre qué matrices discursivas Enriquez plantea su narrativa en *Nuestra parte de noche*, nos remitimos a las novelas de terror de la segunda mitad del siglo XX y, especialmente, a la obra de Stephen King, entendiendo que es a partir de sus novelas —y de sus versiones fílmicas— que el terror se consolida y adquiere una referencia global, contemporánea y común a los seguidores del género, y, al mismo tiempo, diversifica sus posibilidades. Con esa matriz, la de novela de terror extensa y total, *Nuestra parte de noche* constituye el intento más sistemático y programático por escribir terror desde un sincretismo propio, en la medida en que hibrida fuentes y modos clásicos del género con otros poco explorados como son las creencias populares argentinas.

La novela se centra en la historia de Gaspar, el hijo de Juan Peterson, un médium que puede contactar con la *Oscuridad*, y de Rosario Reyes, una joven cuya familia es cofundadora de una poderosa *Orden*, con base en el Reino Unido y Argentina, que combina ocultismo y gran poder mundano para encontrar médiums que le permitan comunicarse con aquella *Oscuridad*. En cada una de las seis partes que componen la novela, narradores, tipologías textuales y protagonistas varían. La cronología se plantea en bloques organizados de forma no lineal: abarca desde los años sesenta hasta fines de los noventa e, incluso, se remonta al siglo XIX. Si bien Juan y Rosario tienen gran protagonismo, el hilo narrativo que abre y cierra la novela, y en función del cual están planteadas sus diferentes partes, es la vida de Gaspar y, en una dimensión más amplia, la de su familia, la de la Orden y la de los vínculos entre este mundo y la *Oscuridad*.

Desde la perspectiva de Noël Carroll, se trataría de un *argumento de transgresores* (los miembros de la Orden) que han tenido contacto con un ser *categorialmente imposible* (la *Oscuridad*) y que están dispuestos a las prácticas más despóticas y extremas para extraer beneficios de este vínculo. Como se advierte, la novela se inscribe en un sentido pleno en el terror, pero no es dicha inscripción lo que queremos problematizar. Lo que nos interesa es el sincretismo y la saturación que constituyen a la novela, en función de la diversidad de modos y fuentes de terror que confluyen y se superponen²⁷. La participación programática de la novela en el género le otorga un carácter enciclopédico, donde pocas variantes quedan afuera, y donde confluyen la cultura guaraní con el imaginario *pop* del terror. Tanto es así que tenemos iguales motivos para vincularla con el terror cósmico de Lovecraft, el *upside down* de *Stranger Things*, las arquitecturas del gótico o de Shirley Jackson, Julio Cortázar o Mark Danielewski, como así también con los relatos orales de macumbas y gualichos. La

novela trabaja con el pasado del género en un modo intenso que se asemeja a lo que hace el *pop* con su propio pasado, tal como lo entiende Simon Reynolds con su noción de *lo retro*²⁸. Por este motivo es difícil escapar a la sensación de *déjà vu* que provoca su lectura: el reconocimiento de lo ya visto o ya leído es permanente. A partir de esta sensación, es complejo distinguir si el terror-arte, según lo entiende Carroll, se produce a partir de un *genuino* miedo o del reconocimiento de una serie de elementos ya vistos en otros textos o films del género. Y, en una vuelta más, nos lleva a preguntarnos si el gusto por el género se construye tanto por los sentimientos vinculados por el terror como por los modos de pertenencia y de reconocimiento entre pares, propio de sus seguidores²⁹.

Enriquez ha logrado incursionar en el género sin los desvíos paródicos que parecían imposibles de sortear para Laiseca; también ha conseguido incorporar las leyendas y creencias populares latinoamericanas sin que esto produzca un efecto burlón. Sin embargo, entendemos que estas últimas se insertan como un elemento más de una enciclopedia heterogénea y que —aunque no dejan de enriquecer el imaginario macabro a partir de los detalles escabrosos del culto a san La Muerte, principalmente— no intervienen en la matriz de escritura de Enriquez. Incluso tienen un lugar periférico, si pensamos que la Oscuridad, como elemento sobrenatural que hegemoniza la novela, tiene una impronta neutral y universal, que puede manifestarse tanto en un pueblo perdido de Escocia, en el territorio de la actual Nigeria, en un barrio de Buenos Aires o en la selva misionera. En definitiva, sostenemos que este sincretismo y ese modo retro de vincularse con el pasado pueden pensarse en el marco del sincretismo y la saturación del imaginario propios del devenir americano que plantea Berardi.

2.3. La narrativa de terror actual en Argentina

En la narrativa reciente vinculada al gótico, al terror e, incluso, a otros géneros en los que el *mainstream* estadounidense no ha dejado de tener un fuerte impacto, han aparecido una diversidad de apuestas que, junto con la narrativa de Enriquez, dan por tierra con aquello de que el terror no se daría bien en Argentina. Más allá de las incursiones de Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik o de la programática novela de género de Charlie Feiling, en los últimos años han aparecido otros textos destacados, como pueden ser las novelas *La masacre de Reed College* (2013), de Fernando Montes Vera, y *Las esferas invisibles* (2015), de Diego Muzzio, o el libro de relatos *Aquí se restauran niños y vírgenes* (2018), de Verónica Barbero. Asimismo, no dejan de aparecer casos en los que la inscripción en nuestra cultura implica desvíos paródicos, como sucede con *Malicia* (2016), de Leandro Ávalos Blacha, novela en la que el terror se sostiene aunque no dejan de deslizarse guiños humorísticos.

Nos preguntamos en qué grado la transición de la postura de Laiseca hacia la programática ejecución de una narrativa de terror implica un modo de profesionalización y de participación en la producción internacional de bienes simbólicos. En caso de que el éxito de estas narrativas en estas búsquedas programáticas dependiera de la capacidad de adaptación al género —entendido como un código cultural y discursivo más que lingüístico—, esto podría significar un menor ímpetu en la búsqueda de vías arbitrarias, nuevas, disidentes, y, en términos de Berardi, representaría un índice de la transición desde

el modo conjuntivo al conectivo, implicados en el pasaje de la tecnoesfera analógica a la digital.

2.4. El cine de terror actual en Argentina

Antes de las conclusiones, nos gustaría agregar un breve comentario sobre una corriente de cine de terror que comenzó a fines de los noventa como un fenómeno *under* en Argentina y cuyos realizadores consolidan hoy carreras de proyección internacional. Pareciera haber un desarrollo similar al de la literatura: mientras que hubo pocas incursiones en el género durante el siglo XX, a mediados de los noventa comenzaron a producirse films de carácter alternativo, incluso *amateur*, de realizadores jóvenes que reconocían una educación en el género totalmente permeada por el cine. Tal como sucedía en el ámbito de la literatura, se advierte la falta de propuestas que apelaran al imaginario latinoamericano; a su vez, muchas de las películas tenían una fuerte marca paródica. En estas primeras producciones, esa impronta parece tener sus bases en las capacidades técnicas de sus realizadores, los equipos disponibles y un particular sentido del humor para reprocessar los clisés del género. Pensamos, principalmente, en Farsa Producciones y la saga que se inicia con *Plaga Zombie. ¡La venganza alienígena ha comenzado!* (1997). Ya desde el nombre de la productora y el título de su primera película, podemos advertir que se trata de un proyecto vinculado con un gesto de apropiación carnavalesca que toma la tradición del género y la reprocessa desde un circuito alternativo y en un país en recesión, como era la Argentina de fines de los noventa. Tal como afirma Carina Rodríguez, recopilando las voces de los principales agentes, estas incursiones cinematográficas en el terror tuvieron un estrecho vínculo con el cine de Hollywood:

El horror como inoculación foránea se muestra en la influencia de los directores: “seguimos siendo representación de películas que vimos y nos gusta mucho” con “una iconografía muy anglosajona”, tal como indica Daniel de la Vega. Y agrega Gustavo Mendoza: “nadie se ha molestado en recurrir a las cosas tradicionales o leyendas propias del país. No se ha hecho algo local, más que pensar en EEUU”... Por esa razón, muchas veces los homenajes a los productos, principalmente anglosajones, son sátiras y parodias que nunca llegan a un registro puro del género como las películas de Farsa Producciones y de Gorevisión. (Rodríguez, 2014, p. 150).

Como vemos, el diagnóstico es similar al sostenido para la literatura: una falta de incursión en la cultura latinoamericana y un sostenido modo paródico en la asimilación del terror.

Ese comienzo en clave paródica dio lugar a un proceso de experimentación y aprendizaje que posibilitó una apropiación del código y de las técnicas de producción. Este proceso, sumado a una sostenida militancia por su reconocimiento, constituyó un campo de realizadores de cine de terror, con canales de exhibición y comercialización propios y presencia en circuitos oficiales, que terminó de consolidarse con la apertura de una línea de

subsidios del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales³⁰. Con vaivenes, durante las primeras décadas del siglo XXI, el cine fantástico, en general, y el de terror, en particular, sostuvieron un proceso de profesionalización e internacionalización que, si bien no es similar al de la literatura, habilita el paralelismo. Muchas de las excepciones a este paralelismo pueden explicarse por los modos de trabajo y producción que cada ámbito conlleva y por la materialidad de la literatura, que dificulta la permeabilidad de las fronteras lingüísticas, a diferencia del cine, cuyos procesos de traducción resultan más simples y efectivos.

Mientras Mariana Enríquez ha alcanzado una fuerte visibilidad en el mundo de habla hispana a partir del premio Herralde con una novela de terror, los realizadores de cine de terror han pasado de incursiones fuertemente paródicas, como las señaladas de fines de los noventa, a integrarse en la industria estadounidense. Sostenemos la comparación porque entendemos que la industria del cine de Estados Unidos y la industria editorial de España constituyen mecas similares para los artistas y profesionales del ámbito audiovisual, en el primer caso, y de la literatura, en el segundo.

Señalamos dos casos puntuales: *Jennifer's Shadow* (2004), dirigida por Pablo Parés y Daniel de la Vega, e *It* (2017), dirigida por Andrés Muschietti³¹. Es destacable la omnipresencia de Stephen King en la construcción del imaginario del terror en la generación de estos realizadores de cine, que sería también la generación de Enriquez³². Lo llamativo de este proceso que Berardi denomina devenir americano es que no tiene que ver con la nacionalidad ni el territorio de Estados Unidos, sino con un "principio antropológico generalizado" que habilita que lo más propio de la cultura del terror estadounidense, como puede ser una emblemática novela de King como *It* (1986), sea dirigida por un director no estadounidense, como Andrés Muschietti. Para establecer un juego anacrónico entre imperios y periferias —si se nos permite—, diremos que Muschietti y Enriquez son a King lo que Sor Juana supo ser a Góngora.

3. Comprender *nuestros* modos de devenir americanos: un trabajo que comienza

Antes y después de realizar la investigación que aquí plasmamos, la tesis de Berardi nos resulta demasiado amplia; en cierto punto, es obvia, incontrastable y, sin embargo, mantiene su pregnancia. Ya en los setenta, Paulo Leminski (2014) señalaba que la *clase medianización* de la sociedad brasileña equivalía a una norteamericanización. En los primeros años del 2000, en Argentina se había popularizado una canción en la que cada verso incluía anglicismos y cuyo estribillo repetía el título: "Estamos cada vez más yankis". El devenir americano nos atraviesa, nos constituye y, sin embargo, no dejamos de notar una hibridación constitutiva y propia de las relaciones culturales entre un centro heterogéneo y las diferentes periferias, también heterogéneas, que no dejan de generar productos en diálogo conflictivo con los códigos de dicho centro. Desde aquí, la postura de Alberto Laiseca sigue siendo válida: es imposible hacer terror desde Argentina. Y, al mismo tiempo, no dejan de aparecer propuestas programáticas que lo consiguen.

A lo largo de este trabajo hemos contrapuesto textos de Osvaldo Lamborghini y Alberto Laiseca con la narrativa de Mariana Enriquez, como un posible recorrido por los puntos distantes de la violencia y el terror en la literatura argentina. También hemos señalado una bisagra: *El mal menor*, de Charlie Feiling. Por fuera de las contraposiciones, la narrativa de

Enriquez ha sido tomada como representativa de la literatura de terror actual y hemos planteado que tanto en la literatura como en el cine de género podemos encontrar exponentes que establecen un diálogo muy cercano con el terror estadounidense y que, al mismo tiempo, se insertan en circuitos internacionales. El diálogo con la hipótesis del devenir americano de Franco Berardi ha sido sostenido y se sostiene en términos críticos y conflictivos. Por un lado, nos da la impresión de que dicho devenir no deja de suceder, sus evidencias están en todas partes y no pareciera valer el esfuerzo de plantearlas por la obviedad que conllevan. Por otro lado, pareciera muy difícil compartir ejemplos (unidades mínimas, culturaemas) que lo corroboren, más allá de la incorporación de anglicismos, lo cual prolifera. Y en caso de encontrarlos, ¿cuál es la garantía de que ese elemento nos permitirá dar cuenta de dicho devenir? En nuestro caso, hemos realizado un trabajo mediado por la lectura crítica y comparativa de varias organizaciones del corpus propuesto, hemos reflexionado sobre el lugar que ocupan sus autores en el ámbito editorial y hemos establecido ciertos puntos en común entre la literatura y el cine de terror. Sin embargo, dicho culturaema ha sido advertido en una cuestión mínima y esto ha sido resultado del diálogo, la lectura a contrapelo y el azar. Fue durante la comparación entre "El niño proletario" y "El chico sucio".

Como la carta robada, la cinta amarilla de la escena policial en el cuento de Enriquez estuvo ahí todo el tiempo y tal vez por el devenir americano de nuestra percepción no fue identificada desde un primer momento. Nos seguimos preguntando si se trata de una decisión autoral, editorial o de una omisión. De todas maneras, aquí no se trata de encontrar al autor; hasta acá llegamos con la escena detectivesca. Lo que nos llama la atención —se trate o no de un lapsus— es que nos muestra lo que ya sabíamos y eso es que, de algún modo, también somos *americanos*.

Bibliografía

- Amícola, J. (2014). Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. *Cuadernos LIRICO*. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lirico.1847>
- Ansolabehere, P. J. (2018). El terror según Feiling. *Estudios de Teoría Literaria*, 7(13). Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2542>
- Astuti, A. y Contreras, S. (1987). ...Esa otra voz. *Revista de Letras*, 1(1), 13-21.
- Ávalos Blacha, L. (2016) *Malicia*. Argentina: Entropía.
- Barbero, V. (2018). *Aquí se restauran niños y vírgenes*. Argentina: Minibus.
- Barthes, R. (1994). El efecto de realidad. En Autor, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 179-187). España: Paidós.
- Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin*. Argentina: Caja Negra.
- Biblioteca Nacional Mariano Moreno. (26 de julio de 2019). *II Encuentro Internacional de Literatura Fantástica. El terror en la narrativa argentina / 11-05-15* [Video de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=b6XfrM_9RX8
- Blanchot, M. (1990). La razón en Sade. En Autor, *Lautreamont y Sade* (pp. 11-63). México: Fondo de Cultura Económica.
- Canal Encuentro. (7 de julio de 2017). *Conurbano. Mariana Enriquez (capítulo completo) - Canal Encuentro* [Video de YouTube]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Bx__crZR02M

- Carroll, N. (2006). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. España: Ediciones Antonio Machado.
- Cid Alarcón, J. I. (2020). El culto al Santo Daime en la escritura de Néstor Perlongher: entre la integración del imaginario daimístico como sustrato textual y la creación de himnos de finalidad ritual. *Revista Iberoamericana*, 84(263). Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7604>
- Conde de Boeck, A. (2017). *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca en el campo literario argentino (1973-1998)*. Argentina: La docta ignorancia.
- Dabove, J. P. (2008). La muerte la tienen con otros: sobre *El niño proletario*. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 215-231). Argentina: Interzona.
- Danielewski, M. (2000). *La casa de hojas*. España: Pálido Fuego/Alpha Decay.
- De León Olivares, I. (2017). Divine Horsemen de Maya Deren: una visión avantgarde del vudú haitiano. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 98-121. Recuperado de <https://biblat.unam.mx/hevila/MemoriasRevistadigitaldehistoriayarqueologiadessdelcaribe/2017/no31/5.pdf>
- Diego, J. L. de (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Argentina: Ampersand.
- Duff, G. (2013). *Las huellas de la literatura 'gótica' en las literaturas estadounidense y argentina* (tesis de grado). Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/115177/Las-huellas-de-la-literatura-gotica-en-las-literaturas-estadounidense-y-argentina.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Enriquez, M. (13 de octubre de 2002). Me tomo cinco minutos. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-427-2002-10-13.html>
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Argentina: Anagrama.
- Enriquez, M. (2018). *Cómo desaparecer completamente*. Argentina: La página.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Argentina: Anagrama.
- Feiling, Ch. (1997). La pesadilla lúcida. En Autor (Ed.), *Los mejores cuentos de terror*. Argentina: Ameghino.
- Feiling, Ch. (2007). El mal menor. En Autor, *Los cuatro elementos* (pp. 321-481). Argentina: Norma.
- FLACSO Argentina. (4 de mayo de 2017). *Narrativa de terror por Mariana Enriquez. Posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4>
- Gandolfo, E. y Hojman, E. (2002). Prólogo. En Autores (Eds.), *El terror argentino*. Argentina: Alfaguara.
- Goicochea, A. (2018). Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez. *Revista Lindes*, (15). Recuperado de http://revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_GOICOCHEA.pdf

- Laiseca, A. (2009). Con las distorsiones del delirio quiero marcar zonas de la realidad poco vistas. Entrevista de Ángel Berlanga. En S. Iparraguirre (Ed.), *La literatura argentina por escritores argentinos* (pp. 321-328). Argentina: Biblioteca Nacional.
- Laiseca, A. (2011). Perdón por ser médico. En Autor, *Cuentos Completos* (pp. 351-373). Argentina: Simurg.
- Laiseca, A. (2012). *Beber en rojo (Drácula)*. Argentina: Muerde Muertos.
- Lamborghini, O. (1980). El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. *Cuestiones Críticas*, 1(1), 48-51.
- Lamborghini, O. (2010). El niño proletario. En Autor, *Novelas y cuentos I* (pp. 59-65). Argentina: Mondadori.
- Leminski, P. (2014). Três linguas. En Autor, *Ensaio e anseios críticos* (pp. 77-81). Brasil: Inventar.
- Lienhard, M. (1990). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros danzantes en la última novela de Arguedas*. Perú: Horizonte.
- López-Luaces, M. (2001). *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Chile: Cuarto Propio.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Argentina: Sudamericana.
- Maristany, J. J. (2017). Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini. En J. Amícola (Comp.), *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. Argentina: EDULP.
- Montes Vera, F. (2013). *La masacre de Reed College*. Argentina: Dakota.
- Muschietti, A. (Dir.). (2017). *It*. Estados Unidos: New Line Cinema.
- Muzzio, D. (2015). *Las esferas sensibles*. Argentina: Entropía.
- Premat, J. (2008). Lacan con Macedonio. En J. P. Dabove y N. Brizuela (Eds.), *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 121-154). Argentina: Interzona.
- Ramella, J. (2019). El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. *Boletín GEC*. Recuperado de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1911>
- Resistencia Suburbana. (2003). Estamos cada vez más yanquis. En *La unión verdadera* [CD].
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Argentina: Caja Negra.
- Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Scherer, F. (19 de enero de 2020). Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952>
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Argentina: Las Cuarenta.

Notas

¹ Berardi utiliza el neologismo tecnoesfera en consonancia con los usos de semiosfera propios de la escuela de Tartú, la que, a su vez, conjugaba biosfera y semiosis. Al remontar el camino, podríamos decir que cada uno

de estos términos plantea los aspectos biológicos, semióticos y técnicos que caracterizan el ambiente de la vida humana.

² Ver *seres categorialmente intersticiales* en Carroll (2006).

³ Para un análisis detallado de la novela y el terror en Feiling, consultar en Ansolabehere (2018).

⁴ En la obra de Silvina Ocampo abundan los relatos que exploran lo siniestro, el horror y la niñez. Por un lado, pensamos en "La boda" (1959), "El vestido de terciopelo" (1959) y "La muñeca" (1970), en los que, según José Amícola (2014), la maldad se enmarca especialmente en la niñez, entendida como un "más allá de la conciencia moral" (p. 5). Por otro lado, se configura una serie con "Tales eran sus rostros" (1961), "La revelación" (1961) y "Ana Valerga" (1970), en la que se plantea, con mayor o menor grado de centralidad, la crueldad institucional o social que recae sobre estos niños en especial situación de vulnerabilidad, no en función de su clase social, sino porque son sordomudos o *retrasados mentales*. Ver López-Luaces (2001).

⁵ "El niño proletario" se inscribe en la tradición del linchamiento que vertebra la literatura rioplatense desde su fundación y la replantea: allí se inscriben *El matadero* (1871), de E. Echeverría, "La refalosa" (1843), de H. Ascasubi, "La fiesta del monstruo" (1977), de J. L. Borges y A. Bioy Casares (ver Astuti y Contreras [1987] y Ludmer [1988]). A la serie se podría agregar la escena del incendio del linyera en *El juguete rabioso* (1926), de R. Arlt (ver Dabove [2008]) y también el linchamiento del *skinhead* en *Cómo desaparecer completamente* (2004), de M. Enriquez. Como veremos, se trata de una operatoria característica de la escritora: intercalar hechos verídicos en la ficción. En este caso, se ficcionaliza el asesinato de Marcelo Scalera, en el marco de un homenaje a Walter Bulacio, quien había sido víctima de gatillo fácil a fines de 1991. En el siguiente pasaje se advierte el diálogo con la tradición y, en cierta medida, su inversión: "Y Matías supo que eso era una fiesta, que esos gritos y esa sangre eran una fiesta, y que no la iban a detener los que gritaban desde el micrófono 'chicos CHIIICCOOOOS PPORRR FFFAVOOR' porque era una fiesta de matar, estaban todos juntos festejando, todos juntos, deseando lo mismo y los gritos eran de celebración, porque al chico nazi de la cabeza destrozada lo estaban matando pero estaba bien porque... porque lo hacían todos juntos y porque ¿acaso no se merecía que lo mataran?" (Enriquez, 2018, p. 135).

⁶ Si bien se lo suele vincular directamente con "Larvas" (1931) de E. Castelnuovo, es el propio Lamborghini el que postula su relato como respuesta a la literatura de Boedo en general. Ver "El lugar del Artista" (Lamborghini, 1980).

⁷ Dabove (2008) vincula específicamente este relato con *120 días en Sodoma* del Marqués de Sade.

⁸ Respecto del gótico, nos apoyamos en el artículo de Adriana Goicochea, "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enriquez" (2018), y en los aportes sobre el gótico americano de Guillermo Duff. Es interesante señalar que, para Duff, hay cuatro características claves del gótico europeo: el *locus*, la figura del villano, la de la doncella en apuros y el motivo de lo extraño. Cuando trabaja la figura del villano en un cuento de Faulkner y otro de Mujica Láinez, señala que "reducen el motivo respectivo a ciertos rasgos esenciales, transfieren dichos rasgos a un contexto histórico-social distinto y transforman los demás rasgos para dotar a la figura de mayor complejidad" (Duff, 2013, p. 57). Esta operatoria es la que rige, con mayor o menor vigor, en los diferentes casos que incurren en el género. En "El chico sucio", es clara la operación sobre el *locus*, dado que cumple con una arquitectura sombría, monumental y propia de una época acaecida: las casonas de Constitución construidas por la aristocracia que abandonó el barrio a partir de la fiebre amarilla de fines del siglo XIX.

⁹ Para solo dar un breve ejemplo, pensamos en aquella que corre del centro el linchamiento y la violación del niño, para enfocarse en los otros personajes. Esteban vomita algo parecido a una joya modernista: "un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol", y el narrador se lo come para inmediatamente cagar algo que Esteban comerá: "una masa luminosa que enceguecía con el sol" (Lamborghini, 2010, p. 62).

¹⁰ Si bien coincidimos en una lectura transversal de la obra de Lamborghini en la que aparecen estos pasajes que podrían ser directamente atribuidos a él en tanto autor, Astuti y Contreras (1987) fueron de las primeras en señalarlo.

¹¹ Ver Premat (2008).

¹² La enumeración asindética que cierra este pasaje es uno de los recursos característicos de la prosa de Enriquez para cortar la narración y focalizar en aspectos de una comparación que se enriquece con cada nuevo término de la enumeración.

¹³ Es a partir de estas reflexiones que inscribimos el relato en lo que denominamos sadismo criollo, debido a que resultan muy cercanas a las reflexiones de los libertinos de Sade: "Son los más fuertes, porque forman parte de una clase fuerte. Llamo pueblo, dice uno de ellos, a esa clase vil y despreciable que no puede vivir sino a fuerza de penas y de sudores; todo lo que respira debe ligarse contra esta clase abyecta" (Blanchot, 1990, p. 15).

¹⁴ "¡Por qué no lo cuidé, por qué no averigüé cómo sacárselo a la madre, por qué al menos no le di un baño! Si tengo una bañadera antigua, hermosa, grande, que apenas uso, en la que me doy duchas rápidas sola, que muy de vez en cuando disfruto con un baño de inmersión, ¿por qué, al menos, no quitarle la mugre? Y, no sé, comprarle un patito, esos patitos para hacer burbujas y que jugara" (Enriquez, 2016, p. 23).

¹⁵ En "El patio del vecino", otro de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, también se trabaja la relación entre una mujer y un niño en situación de extrema vulnerabilidad. Como en "La puerta condenada", de J. Cortázar, o en algunos clásicos de E. A. Poe, sucede algo extraño y tenebroso en un espacio contiguo y se sostiene la ambigüedad entre sueño y realidad, por un lado, y locura y cordura, por el otro. A diferencia de "El chico sucio", esta vez se trata de una asistente social que ha sido echada del trabajo por un descuido desgraciado. A partir de vivir en una nueva casa, comienzan a suceder cosas extrañas: primero, escucha ruidos en la puerta; luego, ve la pierna de un niño encadenado en el patio del vecino, lo que la lleva a preocuparse y entrar de manera furtiva en la casa lindera, donde encuentra una serie de elementos macabros pero ningún rastro del niño; finalmente, este, un monstruo de dientes afilados, es encontrado en el cuarto de ella, dentro de su propia casa. Al finalizar el cuento, el niño la ataca a ella y asesina a su gata: el dolor que siente desambigua la atmósfera pesadillesca.

¹⁶ Ver "Para una definición del terror-arte" y "Otras objeciones y contraejemplos a la definición de terror-arte" en Carroll (2006).

¹⁷ La atención y el diálogo con la literatura de terror estadounidense no solo se da en relación con obras popularmente conocidas como pueden ser las de Stephen King, sino también con otras más alternativas y de culto, como *La casa de hojas* (2000), de Mark Danielewski. Este vínculo puede advertirse en la espacialidad de "La casa de Adela" (2016) y en la reescritura de este cuento que se da en la novela *Nuestra parte de noche* (2019), especialmente en la disimilitud entre el aspecto exterior y el interior de la casa y la idea de cueva sin límites que aparece cuando es explorada, más allá de que, en el caso de Danielewski, las causas permanecen ambiguas, ya que no se entiende si se trata de una anomalía física o de un hecho sobrenatural, mientras que, en los textos de Enriquez, las causas tienen un eminente carácter sobrenatural.

¹⁸ Vale la pena destacar que tanto *Las cosas que perdimos en el fuego* como *Nuestra parte de noche* fueron publicados en primeras ediciones por la editorial Anagrama. Para un estudio ampliado de las relaciones entre literatura y mercado, ver De Diego (2019), en especial, "Nacional/Mundial" y "La literatura y el mercado editorial".

¹⁹ El *Pombero* es un personaje de la cultura guaraní y la *Coca Sarli* es una figura destacada del cine erótico argentino. En consonancia con lo dicho en 2015, en la conferencia brindada en el marco del posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación, Enriquez dice que los monstruos propios de la cultura popular argentina han sufrido una suerte de *desprecio* y que incluso cuando intenta hacerlos ingresar, "tienen cierta contaminación burlona" (FLACSO Argentina, 2017).

²⁰ En una entrevista de 2007, en el marco de un ciclo de charlas en la Biblioteca Nacional, Laiseca repetiría esa posición de manera casi literal: "No somos capaces de construir el verdadero horror en la literatura. En la vida sí, pero no en la literatura. Yo mismo, que amo tanto el horror, los cuentos de terror, las películas y la mar en coche, muy rara vez he logrado hacer cuentos de terror. Hay un cuento, 'Perdón por ser médico', en *Sueños que he llorado*, ¡pero lo que me costó! Porque enseguida me sale el delirio, viste: poner minas en bolas, no sé..." (Laiseca, 2009).

²¹ Este procedimiento se advierte en diversos pasajes: "Música de Terence Fisher. La cámara de la Hammer Production se acerca. Vemos a un viejo Conde apoltronado en el sillón predilecto de su ruinoso castillo." (Laiseca, 2012, p. 20); "el Conde me llevó hasta mi cuarto. Era muy confortable y bastante parecido al que le dan al huésped en *Dracula's Horror*, la película de la Hammer Production, con Christopher Lee y Peter Cushing" (Laiseca, 2012, p. 27); "Drácula en ese momento se transformó. Los ojos, la boca. Parecía Christopher Lee en *Dracula's Horror*" (Laiseca, 2012, p. 95).

²² Para el terror en términos escriturarios y, especialmente, para el caso de O. Lamborghini, ver Maristany (2017).

²³ Así lo señalan también Gandolfo y Hojman en el prólogo a la antología *El terror argentino* (2002).

²⁴ Ver Lienhard (1990).

²⁵ Ver Cid Alarcón (2018).

²⁶ Ver De León (2017).

²⁷ Esos modos del terror componen una extensa lista: 1. el terror como género artístico-literario; 2. el terror político, principalmente, el propio del terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar argentina (1976-1983); 3. la imaginería y las prácticas de las religiones sincréticas latinoamericanas, de los cultos al *santorale pagano*; 4. la magia y el ocultismo de Occidente y de Oriente; 5. el tarot; 6. la imaginería en torno al infierno; 7. el terror cinematográfico; 8. los eventos *reales* que adquieren facetas terroríficas, como la agonía televisada de Omayra Sánchez (1972-1985), la joven colombiana que murió atrapada entre los escombros de su casa a raíz de la erupción de un volcán; 9. la violencia constitutiva de las sociedades latinoamericanas; 10. la inminencia de la propia muerte o de los seres queridos; 11. las relaciones –violentas y de sometimiento– intrafamiliares, en especial, entre adultos y niños; 12. el imaginario de artistas malditos y suicidas; 13. las leyendas de creación latinoamericanas, como la de la flor del ceibo; 14. la enfermedad; 15. los cuerpos mutilados y deformados; 16. la acumulación de poder desmedido y el agobio de no poder escapar de su sometimiento; 17. la ambición extrema; 18. las leyendas urbanas; 19. los cultos a dioses *antiguos*; 20. el imaginario gótico; 21. los fantasmas y los aparecidos; 22. la posesión de cuerpos; 23. el espiritismo; 24. la trata de personas; 25. las casas embrujadas; 26. los portales que comunican diversos planos; 27. la locura; 28. la imposibilidad de diagnóstico clínico; 29. las pesadillas; 30. el sonambulismo; 31. lo que excede la capacidad enunciativa y se asocia con el *mal*; 32. los sacrificios humanos; 33. la obsecuencia de los seguidores de una secta; 34. el fanatismo religioso; 35. la fatalidad del destino; 36. el suicidio como mejor opción; 37. la adivinación; 38. la brujería; 39. la posibilidad de que el tormento y el dolor trasciendan la muerte; 40. Los trozos de cuerpo con voluntad propia; 41. la pérdida de los hijos; 42. los genocidios constitutivos de la historia de la humanidad; 43. las matanzas organizadas por cultos satánicos; 44. las masacres intempestivas de locos y humillados; 45. la tortura; 46. el secuestro; 47. la perversidad y el sadismo; 48. los poderes sobrenaturales; 49. la explotación del hombre por el hombre a límites extremos; 50. lo macabro; 51. el propio cuerpo como entidad distinta del yo; 52. las entidades sobrenaturales, de carácter *divino*, oscuras y sin más características que un hambre infinito y una informidad propia del humo y la sombra; 53. la enciclopedia del terror pop internacional; 54. los mitos grecolatinos; 55. el hermetismo; 56. la magia babilónica. La lista podría continuar, ya que se trata de una lista abierta, con categorías que, en algunos casos, se solapan entre sí. Sin embargo, nos ha parecido conveniente transcribirla para advertir la particular heterogeneidad y saturación de los elementos vinculados con el terror que constituyen la novela.

²⁸ *Lo retro* es un modo de acudir al pasado sobre el que existe una memoria viva; trabaja con archivos concretos que permiten reconstruir los estilos con precisión, lo que significa que la exploración del pasado sea de permanente reconocimiento, sin que se abran vías divergentes. A su vez, lo retro involucra artefactos de la cultura popular y no idealiza el pasado, más bien busca divertirse y quedar *encantado* con este. Variando levemente de *divertirse* a *atemorizarse*, que no sería otra manera de la diversión, podríamos calibrar esta noción de lo retro para el terror y decir que tanto el pop como el terror sostienen una *sensibilidad retro* que apela al pasado, como "un archivo de materiales del cual extraer capital subcultural a través del reciclado y la recombinación: el bricolage del *bric-a-brac* cultural" (Reynolds, 2012, pp. 27-28).

²⁹ En este sentido, destacamos la construcción de una imagen autoral, por parte de Enriquez, muy cercana al imaginario del gótico y de las oscuras protagonistas de los films del género: vestimenta negra, piel pálida, labios rojos y accesorios como una cruz copta o un pentagrama invertido. Ver video de la entrevista de *Conurbano* (Canal Encuentro, 2017) y fotografías de la nota de Scherer (2020) para el diario *La Nación*.

³⁰ Para un trabajo exhaustivo sobre este proceso, ver Rodríguez (2014).

³¹ Este modo de integración profesional lo pensamos también en el marco de la propuesta de Berardi: el paso del modo conjuntivo al conectivo implica la conformación del *cognitariado*, término con el que el autor da cuenta de una clase social de carácter global, cuyo trabajo es principalmente *online*, de impronta intelectual y que se caracteriza porque sus servicios se pueden segmentar y recombinar sin tener en cuenta fronteras

nacionales y más allá de colectivos gremiales que aúnen criterios para la protección de los intereses de sus integrantes.

³² Elsa Drucaroff ha situado a Enriquez en la *segunda generación de posdictadura*. Con los mismos criterios, podríamos incluir a los realizadores traídos a colación: en su mayoría nacidos en los años setenta, fueron niños durante la dictadura (1976-1983) y consolidaron su percepción del género durante los ochenta.