

Habitar lo inhóspito. El terror social en la neogótica latinoamericana de Mónica Ojeda, Mariana
Enríquez y Samanta Schweblin

Karol Fabiana Coba Flórez y Natalia Torres Vásquez

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciadas en Literatura y Lengua Castellana

Director

Bruno Andrés Longoni Torti

Doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

A nuestras familias, cuyo amor y apoyo incondicionales nos dieron la fuerza necesaria para culminar este proceso.

Agradecimientos

A mis padres, Sandra y Edwin, porque sin ellos nada de lo que he hecho sería posible. Al profesor Bruno Longoni, que en su increíble calidad de docente y ser humano me ayudó a abrazar mi amor por el arte en la carrera, en la vida y en este trabajo. Y a mis amigos, en especial a Gabriela, el motor del cariño que me impulsó a levantarme muchos días.

Karol

A mi familia, amigos, docentes y a Dani, quienes me recordaron, cada vez que lo necesité, mi amor por la docencia y la literatura.

Natalia

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	8
1. Objetivos.....	13
1.1 Objetivo General.....	13
1.2 Objetivos Específicos.....	13
2. Marco teórico	14
2.1 Antecedentes.....	14
2.2 Bases teóricas.....	22
2.2.1 El gótico y la crítica literaria.....	22
2.2.2 Neogótico: lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso.....	29
2.2.3 Terror social.....	35
3. Diseño metodológico	36
4. Resultados.....	37
4.1 Mónica Ojeda.....	37
4.1.1 «Sangre coagulada».....	38
4.1.2 «Cabeza voladora».....	48
4.1.3 «Soroche».....	56
4.2 Mariana Enríquez.....	62
4.2.1 «El carrito».....	63
4.2.2 «Chicos que faltan».....	68
4.2.3 «Carne».....	73
4.3 Samanta Schweblin.....	76

4.3.1 «Pájaros en la boca».....	79
4.3.2 «Matar a un perro».....	85
4.3.3 «Cabezas contra el asfalto».....	88
4.4 Terror social: El miedo en un mundo inhóspito.....	94
5. Conclusiones.....	104
Referencias Bibliográficas.....	108

Resumen

Título: Habitar lo inhóspito. El terror social en la neogótica latinoamericana de Mónica Ojeda, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin¹

Autor: Karol Fabiana Coba Flórez y Natalia Torres Vásquez²

Palabras Clave: Neogótico, abyecto, ritual, monstruoso, terror social

Descripción:

El presente trabajo de investigación explora cómo las narrativas de Mónica Ojeda, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin configuran un modo neogótico en el que el miedo surge como expresión de malestares sociales contemporáneos. A partir del análisis de nueve cuentos seleccionados, se estructuran dos categorías teóricas: lo neogótico y el terror social. En primer lugar, se examina el funcionamiento de lo neogótico a través de conceptos clave como lo abyecto de Kristeva, lo ritual de Eliade y lo monstruoso de Cohen: elementos que se manifiestan en cuerpos heridos, espacios contaminados y vínculos rotos dentro de contextos urbanos y rurales latinoamericanos. En segundo lugar, se propone una lectura en clave de terror social, la cual se articula con los planteamientos teóricos de Lipovetsky, Baudrillard y Bauman para abordar inquietudes contemporáneas como la indiferencia institucional y colectiva, la ruptura de vínculos comunitarios, el narcisismo exacerbado y la violencia normalizada. Los hallazgos permiten afirmar que los personajes de los relatos estudiados habitan un espacio de confrontación constante con temores que, siguiendo a Bauman, resultan persistentes y, aparentemente, insuperables.

¹ Trabajo de Grado

² Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Bruno Andrés Longoni Torti. Doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

Abstract

Title: Inhabiting the Inhospitable: Social Terror in the Latin American Neogothic of Mónica Ojeda, Mariana Enríquez and Samanta Schweblin³

Author(s): Karol Fabiana Coba Flórez and Natalia Torres Vásquez⁴

Key Words: Neogothic, abject, ritual, monstrous, social terror

Description:

This research paper explores how the narratives of Mónica Ojeda, Mariana Enríquez and Samanta Schweblin configure a neogothic mode in which fear emerges as an expression of contemporary social discomforts. Based on the analysis of nine selected short stories, two theoretical categories are structured: the neogothic and social terror. First, the functioning of the neogothic is examined through key concepts such as Kristeva's abjection, Eliade's ritual, and Cohen's monstrous—elements that manifest in wounded bodies, contaminated spaces, and broken bonds within Latin American urban and rural contexts. Second, we propose a reading in terms of social terror drawing on the theoretical approaches of Lipovetsky, Baudrillard, and Bauman to address contemporary concerns such as institutional and collective indifference, the rupture of community bonds, exacerbated narcissism, and normalized violence. The findings allow us to affirm that the characters in the studied narratives inhabit a space of constant confrontation with fears that, following Bauman, prove to be persistent and, apparently, insurmountable.

³ Degree Work

⁴ Faculty of Human Sciences. Language School. Bachelor's degree in Literature and Spanish Language. Director: Bruno Andrés Longoni Torti. Doctor in Linguistic, Literary and Cultural Studies

Introducción

La literatura latinoamericana se ha servido de diversas manifestaciones literarias universales, entre ellas la tradición literaria gótica. Sin embargo, la crítica especializada ha mostrado cierta reticencia a emplear el término «gótico» como categoría analítica, lo cual Ordiz (2019), en su estudio sobre el gótico en la narrativa de Mariana Enríquez, interpreta como una resistencia a someter las producciones literarias latinoamericanas a parámetros del análisis crítico anglosajón. Por supuesto, la relevancia de esa premisa se debilita en la actualidad posterior a la globalización cultural, en la cual «muchos de los autores de lo insólito latinoamericano (y español) no dudan en reconocer la influencia de autores británicos y estadounidenses en su literatura, reivindicar estos imaginarios globales y convertirlos en propios» (Ordiz, 2019, p. 265). Es así como, a partir la apropiación de lo gótico, la creación literaria latinoamericana ha encontrado un espacio en lo insólito para desafiar las convenciones de la realidad.

En su reconocido estudio, Roas (2014) divide las manifestaciones de lo insólito en lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción, y las describe como «formas muy diferentes de transgredir los límites del realismo mimético» (p. 9). En este sentido, el gótico podría clasificarse como insólito en cuanto genera rupturas con la realidad por medio de lo sobrenatural, los sueños, las pesadillas y los viajes en el tiempo. No obstante, tanto el gótico como el género de terror, estrechamente relacionados, se excluyeron y trataron como menores en la crítica literaria durante mucho tiempo.

Con todo, desde finales del siglo XX e inicios del XXI el gótico ha tomado un camino hacia lo que Ordiz (2019) denomina la «universalización del terror», especialmente desde el concepto de *globalgothic* que acuñara Glennis Byron. Desde entonces, parte de la crítica se ha ocupado de explorar cómo un género antes considerado menor se relaciona con lo fantástico, y su

consecuente influencia en las construcciones latinoamericanas del modo gótico. De ahí la relevancia del gótico y las aproximaciones que nacen del mismo, entre los que destacan el gótico tropical, el gótico andino y el gótico femenino. Pues bien, en el presente trabajo de investigación se aborda la obra de tres autoras teniendo en cuenta la noción de un neogótico latinoamericano.

Una de las autoras clave en este campo es Mónica Ojeda, nacida en 1988 en Guayaquil, Ecuador. Es máster en Creación Literaria por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Su novela debut *La desfiguración Silva* (2014) obtuvo el Premio Alba Narrativa, y desde entonces ha publicado títulos como el poemario *El ciclo de las piedras* (2015) y la novela *Mandíbula* (2018). La obra de Ojeda es reconocida por explorar cuestiones de género, poder y trauma con una crítica social incisiva, como se evidencia en su volumen de cuentos *Las voladoras* (2020), donde construye una atmósfera inquietante en los paisajes andinos ecuatorianos.

La siguiente escritora seleccionada es Mariana Enríquez, nacida en 1973 en Buenos Aires, Argentina. Estudió Licenciatura en Periodismo y Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Plata. Su producción literaria abarca novelas como *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y la ganadora del premio Herralde, *Nuestra parte de noche* (2019). También ha publicado antologías de cuentos como *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), reconocida con el Premis Ciutat de Barcelona. Su narrativa incorpora elementos góticos con influencias de autores como Stephen King, Edgar Allan Poe y Shirley Jackson, al tiempo que aborda con agudeza las violencias sociales y los conflictos de un pasado argentino convulso y latente en los personajes, locaciones, símbolos y temas de los que se ocupa.

Finalmente, destaca Samanta Schweblin, nacida en Buenos Aires, Argentina, en 1978. En 2002 publicó su primer libro de cuentos, *El núcleo del disturbio*, que recibió varios

reconocimientos, incluyendo el Fondo Nacional de las Artes. Su novela *Distancia de rescate* (2014), donde explora los vínculos entre el miedo y la maternidad, alcanzó gran atención internacional y fue traducida a varios idiomas. También figuran entre sus obras la novela *Kentukis* (2008) y la antología *Pájaros en la boca* (2009). Schweblin es reconocida por construir mundos narrativos extraños y disfuncionales para abordar la complejidad de las relaciones humanas en contextos contemporáneos.

El terror y el miedo son elementos recurrentes en las obras de las tres autoras. De hecho, algunos críticos identifican lo anterior como una tendencia actual en Latinoamérica. Ordiz (2019) sostiene que «el terror literario ha sabido adecuarse a diferentes contextos sociales, nacionales, históricos y culturales, y actuar como espejo distorsionado de los terrores que surgen en su seno» (p. 267). Esta visión del terror como sujeto de transformaciones es reforzada por la propia Enríquez quien, en una entrevista para la TV Pública Argentina (2016), reflexionó sobre la relevancia del género entre los escritores contemporáneos de la región latinoamericana. En sus palabras, «el cuento de terror es un espacio que en este momento está produciendo muchísima literatura, literatura muy libre y literatura muy política, paradójicamente. Está trabajando el horror social» (5m55s). En efecto, una revisión preliminar de la producción literaria reciente permite identificar conexiones entre el terror latinoamericano y las manifestaciones de las preocupaciones latentes de la sociedad contemporánea.

Resulta pertinente, por tanto, examinar las vinculaciones existentes entre la narrativa de Mariana Enríquez, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda, así como sus puntos de convergencia y divergencia en el marco de un neogótico latinoamericano, donde el terror social opera como punto de articulación. Para ello, se parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué manera las

narrativas de Mariana Enríquez, Mónica Ojeda y Samanta Schweblin reflejan las crisis de la sociedad latinoamericana contemporánea?

Mariana Enríquez, en una entrevista con Milenio (2018), destacó la riqueza de la tradición cuentística latinoamericana, representada por figuras como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Ricardo Piglia y Juan Rulfo (6m35s). Esta herencia literaria se complementa con las raíces del cuento gótico en Latinoamérica, donde sobresale la obra de la mexicana Amparo Dávila, quien, de acuerdo con Alemany (2021) dejó en su legado a escritoras como Rivera Garza, Cecilia Eudave y Guadalupe Nettel «el uso de la ambigüedad, sus distintivas atmósferas, la hibridez discursiva y algunos tópicos del fantástico como el uso del doble, así como una manera diversa de adentrarse en la identidad» (p. 33). No es de extrañar, entonces, que los autores contemporáneos vuelvan su mirada hacia el cuento, que ha sido y sigue siendo el formato idóneo para transitar entre la ambigüedad de lo real, lo extraño, lo fantástico y lo terrorífico. Algunas obras de Ojeda, Enríquez y Schweblin construyen sus propias configuraciones neogóticas del terror, donde destacan elementos como el juego de voces narrativas, saltos temporales, fragmentación de personajes, delirios y una irrupción de lo sobrenatural y lo terrorífico en la realidad.

Así pues, el terror latinoamericano se reactiva en el siglo XXI bajo nuevas condiciones socioculturales que impulsan nuevas formas narrativas capaces de dar cuenta de los miedos y ansiedades contemporáneas. Y aunque este fenómeno ha tomado cierta relevancia en la crítica literaria de los últimos años, la revisión del estado de la cuestión denota una carencia de lecturas en clave de terror social de los cuentos de Ojeda, Enríquez y Schweblin. En el caso de Enríquez, por ejemplo, los análisis se restringen casi exclusivamente a un corpus de cuentos de la antología

*Las cosas que perdimos en el fuego*⁵; en el caso de Schweblin, solo se utiliza el término en un artículo de investigación para algunos cuentos⁶; y Ojeda, por su parte, no ha sido asociada de manera sistemática con el terror social hasta el momento. En consecuencia, el presente trabajo propone una lectura que profundiza y amplía el estudio de la manifestación del terror social en la narrativa neogótica en nueve cuentos de las autoras.

Cabe resaltar que el concepto de «terror social» aún carece de desarrollo crítico sólido dentro de la literatura académica. Pues bien, analizar su manifestación dentro de la narrativa de las escritoras latinoamericanas ampliaría las bases para futuras conceptualizaciones interdisciplinarias que incluyan tanto artes literarias como otros campos de estudio.

⁵ Algunos de los estudios más relevantes que abordan esta antología desde la perspectiva del terror social son los realizados por Israel Yelovich (2020), Nadina Olmedo (2022) y Amanda San Román Sastre (2023).

⁶ Véase: García Rodríguez, M. (2020). Terror y denuncia sociopolítica en los cuentos de Samanta Schweblin. *Revista Úrsula*, (4), 47-60.

1. Objetivos

1.1 Objetivo General

Establecer la relación entre las problemáticas latinoamericanas contemporáneas y el terror social en la narrativa neogótica de Mónica Ojeda, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin.

1.2 Objetivos Específicos

Describir los elementos del modo gótico presentes en los cuentos de las autoras para ubicarlas en una corriente neogótica latinoamericana.

Determinar cómo los malestares sociales en los mundos ficcionales de las obras analizadas se configuran como fuentes de terror.

Evaluar los vínculos entre el terror social en los cuentos seleccionados y los temores que atraviesan a las sociedades contemporáneas.

2. Marco teórico

2.1 Antecedentes

La obra de Ojeda, Enríquez y Schweblin ha sido asociada con la crítica social en distintos estudios. Por ejemplo, Ordiz (2019) analiza cuatro cuentos de la antología de *Las cosas que perdimos en el fuego*: «Bajo el agua negra», «Tela de araña», «La Hostería» y el relato homónimo al libro, y propone que estos cuentos representan una realidad social argentina contemporánea caracterizada por espacios marginados, empobrecidos, contaminados y monstruosos, donde la violencia y el machismo son amenazas cotidianas.

Por su parte, Forttes Zalaquette (2021) explora la relación entre el género gótico y las ansiedades culturales y sociales asociadas a la figura materna en los cuentos «El chico sucio», «El patio del vecino», y «Verde rojo anaranjado», de Mariana Enríquez; y «Conservas», «En la estepa» y «Nada de esto», de Samanta Schweblin. Identifica dos convenciones del gótico en los relatos: la casa acechada, que representa el confinamiento de la mujer cuidadora, y la intervención tecnológica en la reproducción, que sugiere una deshumanización en el proceso maternal. Según propone, lo anterior revela las violencias y tensiones subyacentes en la reproducción y el cuidado de la vida, y cuestiona las representaciones de la maternidad y las labores de cuidado en el contexto patriarcal de la Argentina neoliberal.

Algunos estudios que proponen lecturas en clave de denuncia social recurren al concepto de ecogótico, el cual refiere a la transformación de espacios naturales en escenarios de horror con una intención, manifiesta o no, de denuncia social. Tal es el caso de Mackey (2022), quien analiza el relato «Bajo el agua negra», de Enríquez, y la novela *Mugre rosa*, de Fernanda Trías, en relación con lo que Adam Texler denomina «ficciones antropocéntricas», a saber, narrativas que reflejan las ansiedades nacidas en el Antropoceno. Mackey afirma que en el cuento de Enríquez hay

«espacios de crisis que entran en contacto con lo gótico» (p. 256), y examina la figura del río en el cuento mencionado para concluir que los textos de Enríquez y Trías son ficciones ecogóticas que, junto al realismo social, abordan la degradación ambiental y la injusticia social sostenidas por la indiferencia del sistema capitalista contemporáneo.

En contraste, Ferrari (2024) cuestiona el enfoque de Mackey al afirmar que «no está justificado deducir una sensibilidad ecologista relevante en su autora solo por el uso que hace del río como dispositivo fantástico del argumento», y se propone «estudiar la naturaleza en tanto que recurso literario, como dispositivo para la trama; y, desde ahí, cómo se concreta un mensaje no exclusivamente ecológico, sino político» (p. 509). Específicamente, el artículo describe una naturaleza hostil que funciona como una suerte de casa encantada, figura que en la tradición gótica también opera como manifestación de las problemáticas sociales. De esa manera, tras analizar algunos relatos de Enríquez y Lamberti, Ferrari concluye:

Aprovechan esta sensibilidad ecológica común para dotar a sus cuentos de un elemento disruptivo con el que introducir el terror sobrenatural en un escenario en principio cotidiano, no apocalíptico [...] convierten los espacios naturales degradados en casas encantadas [...] le dan al lector las coordenadas para llegar desde las convenciones de la literatura fantástica a la denuncia ecológica y social que queda de fondo: la naturaleza convertida en monstruo —o que aloja al monstruo— es la expresión simbólica del tabú que permite o tolera un desarrollo económico que ha ignorado a tantos damnificados. (pp. 526-527)

En este orden de ideas, la degradación ambiental sería un símbolo de problemáticas sociales más amplias, donde lo monstruoso surge como consecuencia directa de la desigualdad y la explotación.

Por otro lado, el trabajo desarrollado por Leonardo-Loayza (2022) utiliza el término «gótico andino» para explorar las implicaciones teóricas de la estética propuesta por Mónica Ojeda en tres cuentos de *Las voladoras*. Para este crítico, Ojeda retoma la ancestralidad y los mitos de Latinoamérica como herramienta para visibilizar problemáticas actuales. También señala que este enfoque no se limita a utilizar los referentes míticos y mágicos andinos como elementos exóticos o productos de consumo cultural, sino que realiza una intervención en ellos para establecer un diálogo con problemáticas contemporáneas, por ejemplo, la violencia de género. Además, en otro de sus artículos, titulado «Abyección, violencia de género y gótico andino en “Sangre coagulada”, de Mónica Ojeda», Leonardo-Loayza (2024) relaciona la crítica social con el gótico andino a partir de un cuento en el que se muestran las violencias que sufren las mujeres, y destaca la capacidad de los personajes para resistir y enfrentarse a ellas.

Por su parte, Seifert (2021) recupera la figura de la bruja desde una noción de «gótico mesopotámico», que desarrolla a partir del concepto *globalgothic*⁷ y de la psicogeografía como enfoque que permite comprender la relación entre el espacio, la subjetividad y la memoria. Destaca a Horario Quiroga como una de las principales influencias del gótico mesopotámico en cuanto a la construcción del ambiente en la selva. La selva, espacio cargado de significados donde se reflejan la angustia y el horror de una Argentina postdictadura. Concluye que Enríquez, en su relato «Tela de araña», utiliza las formas y figuras tradicionales del género de terror junto a un componente social, un posicionamiento político y una perspectiva antiestatal y antipatriarcal del arquetipo de la bruja.

El gótico femenino, término acuñado por Ellen Moer, también ha sido estudiado como un modo literario que articula los miedos específicos de las mujeres en contextos patriarcales. Ordiz

⁷ Dicho concepto es entendido, como se verá más adelante, como el resultado de trasladar elementos del gótico tradicional a nuevos espacios geográficos.

(2019) lo entiende como «un tipo de producción que ficcionaliza (y subvierte) los terrores de género, es decir, los que específicamente experimentan las mujeres» (p. 268). Esta vertiente se manifiesta en dos líneas principales: en la primera, la mujer es la protagonista y oscila entre el papel de heroína o víctima; en la otra, en cambio, el giro narrativo se centra en el nacimiento de alguna criatura monstruosa que permite tocar aspectos como la maternidad y la creación (Piñero Gil, 2013).

En la mayoría de los relatos del gótico femenino hay una relación compleja con el cuerpo, que es representado de manera monstruosa:

En los relatos que se centran en el cuerpo de la mujer, se puede observar que la heroína no está encerrada en el castillo sino en su propio ámbito corporal. En ocasiones, el cuerpo femenino es concebido como monstruoso, antagónico, discrepante y por lo tanto generado de inestabilidad psíquica para la mujer. En los textos que representan este tema se produce una identificación insatisfactoria o culpable entre el cuerpo femenino y su relación con el mundo. (Piñero Gil, 2013 p. 86)

En este sentido, el cuerpo femenino, cuerpo abyecto como prisión o fuente de terror, aparece como uno de los elementos característicos de la literatura gótica contemporánea.

También es interesante el artículo de Álvarez Lobato (2022) donde analiza, desde la estética de lo grotesco, cómo Enríquez extrae a los personajes marginados de su silencio y los sitúa en el centro del relato como monstruos. De acuerdo con el crítico, los protagonistas de la autora habitan una sociedad argentina en crisis, donde la violencia, la exclusión y la falta de oportunidades son comunes. Esa realidad violenta es expuesta por los niños de los relatos en *Las cosas que perdimos en el fuego*:

Si hay miedo en los relatos de Enríquez, es en la mirada adulta, en el orden, en los personajes de clase media que parten del concepto de la infancia idílica y que son enfrentados a esta niñez deformada y sórdida. Pero creo que, más que miedo, el efecto de estos relatos es uno de perplejidad y de extrañeza por la súbita irrupción de un momento significativo que desestructura la «estabilidad» del mundo conocido (Álvarez Lobato, 2022, p. 64).

Para el crítico, la exhibición del espanto social en la realidad rioplatense le permite a Enríquez hacer visible lo invisible.

Navarrete et al., (2024) enriquecen esta discusión en un artículo donde abordan los cuentos de la antología «Las voladoras» de Mónica Ojeda, donde los cuerpos femeninos se presentan como entidades heterogéneas atravesadas por múltiples formas de violencia. Los investigadores proponen que los relatos exploran las conexiones entre humanos y no humanos que se alinean con el concepto de «parentesco queer» planteado por Donna Haraway; esto es, formas de articular las identidades femeninas desde una óptica colectiva y posthumana.

El enfoque narrativo responde a la hostilidad inherente a las relaciones humanas, especialmente aquellas marcadas por dinámicas desiguales de poder entre hombres y mujeres, caracterizadas por el exceso y la violencia. Frente a ello, afirman que las protagonistas de los cuentos de Ojeda buscan establecer vínculos complejos y significativos, tanto entre mujeres como con otras formas de vida, y que terminan por combatir «el excepcionalismo antropocéntrico que ha posicionado lo humano, y al Hombre con mayúscula, como eje de todas las cosas» (Navarrete et al., 2024, p. 9). Concluyen que en los cuentos se encuentra una alternativa de convivencia que desafía las estructuras de poder tradicionales y promueve nuevas formas de coexistencia.

De manera similar, Alonso Mira (2020) analiza distintas materializaciones del monstruo contemporáneo a partir de la novela *Distancia de rescate* de Schweblin. Describe el concepto de monstruo desde dos perspectivas: la otredad y el desconocimiento, ambas unidas por el sentimiento de miedo. Sitúa la novela en la América salvaje donde figuras como las Amazonas, los caníbales y los zombis se convirtieron en símbolos de vastas regiones aún inexploradas, fortalecidas por tres variables específicas: la imaginación de los primeros exploradores, la resistencia indígena y la inaccesibilidad a estos paisajes. Y aunque parte de esa naturaleza se ha domesticado y transformado, en la novela de Schweblin los extensos monocultivos y las comunidades que trabajan en ellos conservan un carácter inquietante. Así, argumenta que tras esta apariencia civilizada se oculta un monstruo invisible, que se manifiesta a través de síntomas que reflejan problemáticas sociales, ambientales y sanitarias de la Argentina contemporánea en un contexto globalizado y de políticas económicas neoliberales.

Siguiendo con Schweblin, Castro Domínguez (2020) examina en su estudio tres cuentos incluidos en «Pájaros en la boca», en los que identifica una forma de crítica social a partir del cuerpo femenino mediante la construcción de personajes complejos y el uso de recursos literarios como la parodia y el humor. Nuevamente, se explora el cuerpo en relación con la monstruosidad: el cuerpo femenino excluido por considerarse ambiguo, deforme o espectacular, desde la visión de sujeto de pecado u objeto de deseo.

Además, a diferencia de los artículos previamente citados, aquí se concibe la literatura no como un espacio que refleja la realidad social, sino como uno que crea realidad. De acuerdo con el investigador, esto se consigue a partir de «contradicciones y violencias, humores y agresiones, distancias entre autor implícito y narrador, ecos de literaturas pasadas, parodia de discursos

sociales, elipsis» (*ídem.*, p. 19). Esta aproximación ofrece una lectura que enfatiza el potencial transformador de las estrategias narrativas que emplea la autora.

Otros estudios introducen el término «terror social». Yelovich (2020) examina los relatos «Bajo el agua negra» y «Las cosas que perdimos en el fuego» desde la perspectiva ecofeminista de Françoise d'Eaubonne. Afirma que:

En Enríquez se halla la urgencia narrativa para con el desencanto y el espanto de un entorno urbano caracterizado por concurrentes instancias superpuestas de dominación y sumisión de la otredad y de transformación monstruosa de la humanidad de sus interlocutores, en donde la mutación también se aprecia en los contrastes referidos a las inequidades sociales y a las disparidades económicas, entre otros. (p. 121)

Según esta lectura, los relatos presentan un medio ambiente rioplatense devastado por estructuras patriarcales que buscan someter al Otro, es decir, dominar la alteridad. Y Yelovich (2020) define esta alteridad, siguiendo a Bookchin, como un «miedo primigenio en donde el opresor teme ceder su esencia ontológica ante la amenaza inminente de una otredad que lo perturba al punto del estallido destructor» (p. 119). Así, el investigador introduce el concepto de terror social, entendido como los «mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social» (p. 114).

Esta conceptualización de terror social es interesante para afirmar que los cuentos de Enríquez utilizan los recursos del género gótico no solo para generar efectos estéticos, sino también para visibilizar y cuestionar las dinámicas de poder que operan en el contexto actual.

Drucaroff (2020) incorpora al estudio del terror social en la narrativa argentina actual la noción del *unheimlich*⁸ freudiano, descrita como esa experiencia de lo siniestro como algo ajeno,

⁸ En alemán, *heim* significa «hogar», *heimlich*, «hogareño» o «familiar» y su negación, *unheimlich*, aquello familiar o conocido que se ha vuelto extraño, una inversión que Freud explora como clave en la experiencia de lo siniestro.

pero íntimamente familiar, que se revela como horroroso porque debería estar oculto. Además, incorpora el concepto de *erie* de Mark Fisher, que traslada el foco del terror al ámbito social y colectivo, donde el miedo no proviene del individuo sino de estructuras invisibles como el capitalismo, el Estado o el patriarcado. Así, conviene que en cuentos de Enríquez como «Chicos que vuelven» y «Bajo el agua negra», lo espeluznante no es un fantasma, sino la ausencia de justicia, la indiferencia institucional y la normalización del horror. Se trata, entonces, de un tipo de terror que denuncia y visibiliza lo que parecía oculto.

Para Olmedo (2022), el efecto del terror social en Enríquez tiene un fuerte componente de resistencia. La investigadora afirma que en los cuentos de la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*, el cuerpo femenino, marcado por la violencia patriarcal, se convierte en una trinchera donde «resisten al fuego y a los estándares hegemónicos de belleza femenina que se establecen como mandato» (p. 323).

San Román Sastre (2023) también observa en el terror social un efecto ecocrítico, en la medida en que la violencia ambiental y la violencia social se entrelazan. Argumenta que el espacio degradado en los cuentos de Enríquez es síntoma de una sociedad enferma, donde el entorno urbano contaminado —como el mencionado río en «Bajo el agua negra»— se convierte en una extensión del cuerpo social violentado. Dicho vínculo entre naturaleza, cuerpo y violencia posiciona al terror como un campo donde se denuncia no solo el deterioro del tejido social, sino también el colapso ecológico propiciado por el modelo patriarcal-capitalista.

Es así como, a partir de la revisión de antecedentes, se observa una tendencia creciente en la crítica literaria a considerar el terror que se construye desde los espacios latinoamericanos como un modo donde es posible hacer crítica social. De ahí que resulte relevante el concepto de terror social. Las investigaciones coinciden en señalar que Enríquez, Schweblin y Ojeda utilizan

elementos de lo fantástico, el gótico, el terror y el horror para visibilizar problemáticas contemporáneas: crisis ecológica, violencias de género y desigualdades sociales.

Cabe destacar la ausencia de un estudio que abarque la narrativa de las tres escritoras en función de las semejanzas y diferencias entre ellas. Además, persisten elementos en la obra de las autoras que requieren nuevas interpretaciones sobre el terror social. La aparición de conceptos como terror social y gótico femenino, latinoamericano, andino o mesopotámico sugieren herramientas teóricas específicas que permitan analizar las manifestaciones literarias de lo neogótico, el terror y la realidad social en la narrativa de estas autoras.

2.2 Bases teóricas

2.2.1 El gótico y la crítica literaria

A finales del siglo XVIII en Inglaterra, con la publicación de *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, nació la novela gótica como respuesta al racionalismo imperante durante la Ilustración. Desde entonces, el terror literario ha operado como refugio de lo irracional, lo ilógico, lo sobrenatural y las pulsiones humanas reprimidas por las normas sociales de cada época. Entre los primeros elementos distintivos del gótico se encontraban heroínas cautivas, personajes despreciables, monstruos, fantasmas y apariciones (Ordiz, 2019). Además, el espacio adquirió una importancia particular:

El espacio tortuoso, laberíntico, tenebroso, de los castillos con sus pasadizos y puertas secretas, catacumbas, mazmorras y criptas donde, por lo general, se debate una mujer cuya integridad física peligra y que ha sido despojada de sus derechos nobiliarios y, sobre todo, de su fortuna, mediante una falsa acusación de locura, indecencia, violencia o argumentos semejantes (García, 2020 p. 799).

Por tanto, en la literatura gótica son recurrentes los escenarios inquietantes como lugares abandonados, ruinas y demás ambientes densos. En las décadas siguientes, autores como Anne Radcliffe y Matthew Lewis enriquecieron la tradición iniciada por Walpole con nuevas formas y motivos narrativos, tales como la explicación racional de fenómenos aparentemente sobrenaturales y la introducción de personajes diabólicos (Fonseca Gómez, 2018, p. 142). Aunque es posible distinguir estos elementos tempranos de la tradición gótica, su naturaleza híbrida ha complicado los intentos de establecer una descripción que abarque la totalidad de sus motivos y características. Así lo señala la escritora argentina María Negroni (2009) en el prólogo de su ensayo *Galería fantástica*:

El aliento gótico es, por naturaleza, díscolo. Mejor aún: desorganizado, orgullosamente caótico. No por nada proviene del Romanticismo Frenético y halla en el cine del Expresionismo alemán de principios del siglo XX su versión visual más contundente. Como si dijéramos: en él, un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas. (p. 9)

De ahí que los estudios sobre lo gótico se hayan transformado considerablemente desde las aproximaciones estructuralistas de mediados del siglo XX hasta las perspectivas más contemporáneas que enfatizan su carácter adaptativo. La crítica especializada se ha centrado en responder las preguntas de qué es lo gótico y cuál es su relación con lo fantástico, lo sobrenatural, el terror y el miedo.

Todorov estableció una de las primeras taxonomías sistemáticas de la literatura sobrenatural. Es importante mencionarlo porque, según su clasificación, «el primer gótico nunca fue fantástico, sino únicamente maravilloso o extraño» (Ordiz, 2019, p. 141). En su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1980), Todorov distingue entre lo extraño, lo maravilloso

y lo fantástico, y conceptualiza este último como «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov, 1980, p. 29). Así pues, lo fantástico se sitúa en un punto medio entre lo maravilloso y lo extraño, y lo define la vacilación del lector frente al hecho sobrenatural. Ahora bien, cuando la interpretación se inclina definitivamente hacia alguno de los extremos, el texto puede categorizarse como maravilloso o extraño:

Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo «extraño», por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo «maravilloso»), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. (*ídem.*, p. 31).

Esta distinción todoroviana otorga luces sobre la evolución del gótico, pues explica cómo, en un principio, se consideró al género desde la ya mencionada oscilación entre lo extraño y lo maravilloso. Por supuesto, la rigidez de estas categorías ha sido cuestionada por la crítica posterior, que ha observado cómo muchas obras góticas mantienen deliberadamente la ambigüedad y, por tanto, permanece esa vacilación que Todorov considera esencial para lo fantástico.

Unos años más tarde, la teórica británica Rosemary Jackson planteó una reconceptualización de lo fantástico al definirlo como un modo literario, no como género, que oscila entre lo maravilloso y lo mimético; en este sentido, lo fantástico «arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado

con lo maravilloso» (Jackson, 1986, p. 32). Su propuesta incorpora, además, una dimensión cultural e histórica ausente en la taxonomía todoroviana, pues señala que lo fantástico

expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser: traza los límites de su marco ontológico y epistemológico. Las definiciones de lo que puede «ser», y las imágenes de lo que no puede ser, obviamente sufren considerables cambios históricos. (*ídem.*, p. 21)

De este modo, Jackson comprende la literatura fantástica como un modo que revela el marco cultural e histórico de una sociedad y que, por tanto, funciona como un espacio que cuestiona las categorías culturales que definen lo posible y lo imposible en un momento histórico específico.

Por otro lado, en un artículo titulado «Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica», Ordiz (2014) identifica un elemento común entre las distintas aproximaciones críticas postodorovianas: la indispensable presencia de dos mundos en tensión. Destaca, por ejemplo, la propuesta de Roas (2014) que, como se ha mencionado, integra lo maravilloso y lo extraño como componentes fundamentales de lo fantástico. Lo maravilloso, ejemplificado en los cuentos de hadas con mundos imaginarios que siguen sus propias reglas; y lo extraño, ilustrado en *Drácula* (1897) de Bram Stoker, donde la figura del vampiro aparece como algo real e incuestionable, y no por ello se descarta la naturaleza fantástica de la obra.

Alonso-Collada (2014) identifica un elemento común entre la literatura fantástica y la gótica, que «en su afán de provocar una sensación de miedo o angustia en el lector, proponen una revisión del espacio cotidiano y del mismo concepto de realidad» (p. 149). En efecto, la ruptura con la realidad es recurrente en obras literarias fantásticas y góticas. Con todo, existe una problemática derivada de la expansión conceptual mencionada: «La nueva caracterización de lo fantástico, al ser tan inclusiva, considera como suyas una serie de obras que, desde otras

perspectivas, se han querido describir como pertenecientes al terror y/o horror gótico moderno» (Ordiz, 2014, p. 144). Esta observación es acertada, pues tanto lo fantástico como el gótico moderno comparten elementos definatorios que ya han sido mencionados en este trabajo: la evocación del miedo, la presencia del *unheimlich* o lo siniestro freudiano, lo abyecto, la ambigüedad narrativa, la problematización de lo cotidiano y los arquetipos monstruosos como fantasmas, vampiros o dobles.

Para resolver esta ambigüedad teórica, Ordiz establece dos distinciones esenciales. En primer lugar, determina que, mientras la literatura fantástica debe incorporar imperativamente elementos sobrenaturales, la literatura gótica puede provocar miedo a partir de lo sobrenatural, lo extraño o lo racional. En segundo lugar, argumenta que el miedo es un elemento constitutivo e ineludible de lo gótico, mientras que en lo fantástico es opcional.

Si bien los elementos sobrenaturales que alteran la realidad cotidiana de los personajes y, por tanto, subvierten la propia concepción de lo natural, pueden causar una sensación de extrañeza o de angustia, es una equivocación considerar todas las narraciones fantásticas como relatos de terror. (Ordiz, 2014, pp. 154-155)

En un artículo más reciente, Ordiz (2019) define el gótico como un «modo literario [...] que se distingue, entre otros muchos aspectos, por su facultad de evocar el miedo, su adaptabilidad y su capacidad de hibridismo» (p. 266). En este orden de ideas, la literatura gótica puede prescindir de lo sobrenatural, pero necesita, invariablemente, la evocación del miedo.

Hacia el siglo XX, y más tarde en el XXI, el gótico comenzó a trasladarse de Europa a otros escenarios geográficos: así llegó para transformarse en Latinoamérica. Julio Cortázar aborda esta cuestión en su ensayo *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* (1975), donde reconoce la presencia de motivos góticos en obras de Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvia Ocampo,

y en la suya propia, con la huella del gótico anglosajón proveniente de autores como Edgar Allan Poe. No obstante, afirmó que «recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente» (p. 151). Así, el gótico latinoamericano abandonó los castillos medievales y paisajes brumosos europeos y adaptó los elementos esenciales, como la atmósfera inquietante, lo siniestro y la exploración de lo irracional, a las realidades y geografías propias del continente. Lo anterior ha sido denominado por algunos investigadores como «la transformación tropical del gótico», donde determinados elementos de la cultura tradicional latinoamericana, cargados de simbolismo, resisten las presiones de la modernización impuestas desde el exterior (Herrera Pardo, 2016). Al respecto, Eljaiek-Rodríguez (2017) afirma:

Esta reconfiguración muestra la fragilidad y plasticidad de la estructura —el vampiro puede mudarse de casa a donde le plazca— y la intencionalidad política de situar geográficamente. [...] Así, se des-ubica el género gótico, pero se mantienen personajes, situaciones y temas —el vampiro puede vivir en una hacienda tropical en Colombia, pero allí sigue alimentándose de sangre humana y sigue siendo reconocido como un monstruo aterrador—. (p. 9)

Una de las expresiones regionales más analizadas es el llamado gótico tropical o gótico de tierra caliente, una vertiente que tiene sus raíces en Colombia con *La mansión de Araucaíma* (1973) de Álvaro Mutis. La novela surgió a partir de una conversación en la que el director Luis Buñuel expresó sus dudas a Mutis sobre la posibilidad de trasladar el gótico anglosajón a escenarios latinoamericanos (Berdet, 2016). En respuesta, Mutis escribió una obra que adapta magistralmente los elementos góticos al contexto tropical y, por tanto, «funciona a la perfección como una perturbadora y perversa alegoría cultural sobre América Latina» (Bizzarri, 2015, p. 5). Más adelante, directores como Luis Ospina con su largometraje *Purasangre* (1982) y Carlos

Mayolo, con *Carne de tu Carne* (1983) contribuyeron a consolidar esta corriente estética. Berdet (2016) describe el gótico tropical en el cine como «historias de vampiros, zombis, incesto, canibalismo social y antropológico entre clases, sobre un fondo de antiguo esclavismo y colonialismo moderno propio de América Latina» (p. 37). En otras palabras, el gótico tropical se vale de su propia atmósfera inquietante con haciendas coloniales, plantaciones y la opresiva vegetación tropical que han marcado la historia del continente.

En el campo de la literatura, en años recientes se ha consolidado el reconocimiento de otras variantes regionales del gótico. Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (2018) adoptan el concepto de *globalgothic* en su libro *Latin American Gothic in Literature and Culture* para contextualizar el gótico en la era de la globalización.

Along with contemporary analyses of magical realism, the globalgothic, exemplifies our understanding of these modes and their relationship to the contexts in which they appear: magical realism is no longer exclusively Latin American, in the same way that the Gothic is not a uniquely European mode. (p. 4)

Nuevamente, se establece que el gótico ha estado sujeto a las transformaciones según la región y la época. De manera similar, Beville (2009) en su libro *Gothic-postmodernism: Voicing the terrors of postmodernity* examina el gótico en clave de la condición posmoderna a partir de teorías culturales como la de Baudrillard, Derrida y Lyotard. Identifica en esta variante del gótico la recurrencia de personajes espectrales, poseídos, demonizados y duplicados. Señala como características centrales del gótico contemporáneo:

The blurring of the borders that exist between the real and the fictional, which results in narrative self-consciousness and an interplay between the supernatural and the metafictional; a concern with the sublime effects of terror and the unrepresentable aspects

of reality and subjectivity; specific Gothic thematic devices of haunting, the doppelgänger, and a dualistic philosophy of good and evil; an atmosphere of mystery and suspense and a counter-narrative function. (*idem.*, p. 17)

Dichos motivos son importantes en tanto se tendrán en cuenta al analizar los elementos de lo neogótico en la narrativa de Enríquez, Schweblin y Ojeda. Además, esta perspectiva plantea cómo, aunque la función del gótico continúa siendo la evocación del miedo, sus manifestaciones contemporáneas establecen nexos con problemáticas actuales, como la alienación del individuo en sociedades fragmentadas, las crisis identitarias en entornos globalizados y los temores colectivos emergentes producto de transformaciones sociales y avances tecnológicos (Beville, 2009).

2.2.2 Neogótico: lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso

La reconfiguración contemporánea del gótico preserva algunos elementos de la tradición a la vez que incorpora inquietudes y problemáticas actuales. Rodrigo-Mendizábal (2022) asegura que el gótico contemporáneo es:

Por un lado, producto de un tiempo, incluso el actual, donde los miedos son, por causa de los cambios sociales, el desarrollo desigual del capitalismo, los problemas derivados de la vida reprimida o des-futurizada; síntoma, por otro lado, de que la modernidad si bien se instala como totalidad que inspira el deseo de lo nuevo, impulsa, además, otras modernidades y deseos, abocados al proyecto global o al retorno a algún pasado, inclusive problematizando los procesos de modernización. (p. 55)

Es así como, en los últimos años, la comprensión del gótico requiere atender a su asociación con lo que Botting (2014) denomina una «estética negativa», concepto que Ordiz (2019) recupera para señalar cómo el modo funciona a partir de un *modus operandi* que busca contrastar e invertir

categorías: Irracional/Illuminismo, Artes oscuras/Ciencia, Mal/Bien, Otredad/Propio. La última de estas oposiciones, la otredad frente a lo propio, es la que ha permitido su apropiación como herramienta expresiva que articula la alteridad, lo cual «convierte al gótico posmoderno en un modo transgresor, además de un vehículo de expresión para grupos históricamente marginados, como las mujeres, los grupos étnicos y raciales minoritarios o los colectivos LGBTQ+» (p. 268). Dicho esto, un rasgo importante del gótico contemporáneo es que incluye voces tradicionalmente excluidas del discurso hegemónico.

Teniendo en cuenta esto, la crítica literaria ha empezado a usar un término de especial interés para el presente trabajo: el neogótico. Mavridis (2017) lo define como una manifestación moderna del modo gótico que se enmarca en el género fantástico. Asegura que este, en respuesta a las explicaciones racionales que el mundo moderno ha establecido, se ha configurado como un espacio para explorar el malestar existencial, la alienación, la angustia y otros miedos profundamente arraigados en las sociedades actuales.

Por su parte, Romano Hurtado (2021) sostiene que el neogótico latinoamericano escrito por mujeres no pretende reproducir fielmente elementos de la tradición gótica original, sino recuperar su esencia emocional, es decir, crear una «experiencia emotiva» mediante personajes y situaciones verosímiles que el lector pueda reconocer. De ahí que las escritoras se valgan de algunos recursos para conmovir al lector, entre los que destacan «los espacios y las sociedades decadentes, la locura como amenaza o como genio, el miedo a lo desconocido, los personajes deprimidos, entre diversos tópicos» (*idem.*, p. 23). Estas estrategias narrativas son evidenciadas a lo largo del análisis de los cuentos seleccionados del presente trabajo.

Dicha reconfiguración del gótico en contextos latinoamericanos implica también una transformación de los espacios tradicionales del terror. Si en el gótico clásico dominaban los

castillos medievales, las abadías en ruinas y los cementerios brumosos, el neogótico que se escribe en Latinoamérica traslada el horror a espacios familiares: casas suburbanas, aulas universitarias, centros comerciales y barrios periféricos. El terror opera no en las ambientaciones exóticas o temporalmente remotas, sino que encuentra en lo cotidiano su máxima potencia.

Ahora bien, para el desarrollo de la primera categoría de análisis, lo neogótico, se toman tres conceptos clave: lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso.

Castellano (2015) establece que la literatura feminista contemporánea pone en relieve el «carácter abyecto de la condición humana y de la hipocresía social higiénica contemporánea que la acompaña» (p. 85). En este sentido, la literatura contemporánea exterioriza lo oculto, lo que una sociedad pretende ocultar, es decir, lo abyecto. Julia Kristeva (1980) define lo abyecto como «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (p. 11). Lo abyecto, por tanto, amenaza la identidad y los límites del cuerpo, pone en evidencia aquello que se intenta ocultar, muestra lo excluido y lo repulsivo. Es así que «lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo *animal*» (*ídem.*, p. 21). Son abyectos los fluidos corporales, la sangre, la carne, el vómito y la orina. También son abyectos los cuerpos alterados, mutilados o deformados. Además, lo abyecto tiene una naturaleza paradójica:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí esta, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo

mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. (*ídem.*, p. 7)

Así pues, lo abyecto se caracteriza por generar, al mismo tiempo, atracción y repulsión. Abyecto es todo aquello que el individuo debe expulsar para constituir su identidad, pero que paradójicamente retorna para amenazar los límites de dicha constitución. Conforme a esto, el cadáver representa la cúspide de la abyección:

Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. Ya no soy yo (moi) quien expulsa, «yo» es expulsado. El límite se ha vuelto un objeto. (*ídem.*, p. 10)

El cadáver es aquello que, aunque fue vida, se presenta ahora como el recordatorio más radical de la mortalidad.

En segundo lugar, se toma el ritual como mecanismo fundamental mediante el cual el ser humano accede a lo sagrado y restaura el orden cósmico. En *Lo sagrado y lo profano* (1981), Mircea Eliade plantea que «ciertos sacrificios sangrientos hallan su justificación en un acto divino primordial: *in illo tempore*, el dios ha matado al monstruo marino y despedazado su cuerpo a fin de crear el Cosmos» (p. 68). El ritual opera como una fuerza que. Mediante la repetición precisa de gestos arquetípicos, regenera continuamente el orden del mundo y permite el tránsito del tiempo profano, que es lineal y cotidiano, al tiempo sagrado, que es circular y cargado de sentido.

Los rituales también funcionan como espacios para las hierofanías, entendidas como manifestaciones de lo sagrado en lo cotidiano que involucran necesariamente una dimensión corporal, donde el cuerpo se convierte en el lugar de actualización de la experiencia sagrada. Los ritos de tránsito, en particular, marcan las transiciones vitales que transforman los cambios

biológicos en experiencias cómicas: «Toda existencia cósmica está predestinada al “tránsito” [...] puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas.» (Eliade, 1981, pp. 118-119). En este sentido, el ritual es una práctica que trasciende lo ceremonial para convertirse en una forma específica de habitar el mundo y conectarse con los misterios primordiales.

Por último, es bien sabido que los monstruos son figuras recurrentes en la literatura gótica desde sus inicios. Ordiz (2019) afirma que las figuras monstruosas como el vampiro, el hombre lobo o el ciborg evidencian una disolución de binomios al habitar simultáneamente categorías opuestas (vivo/muerto, humano/animal, natural/artificial). Dicha inversión de categorías desafía las dicotomías establecidas por los sistemas de poder, sobre todo, al momento de incluir a figuras de alteridad, a un Otro: «It is when the Other enters —as Satan, demon, orphan, the outsider, vampire, ghost, non-Christian gods, sexually dangerous woman, racially different characters etc.— that the action of most Gothic narratives really commences» (Khair, 2009, como se citó en Ordiz, 2019). En el gótico, entonces, el monstruo encarna aquello que una sociedad teme o rechaza. En consonancia, Jeffrey Jerome Cohen en su «Monster Theory: Reading Culture» (1996) argumenta:

The monster of prohibition exists to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot—must not— be crossed (p. 13).

Es decir, que el monstruo siempre habita el umbral y cuestiona las categorías binarias que sostienen el orden. El monstruo encarna los miedos, ansiedades y deseos no asumidos de las sociedades. Por ejemplo, Mary Shelley representa en *Frankenstein o el moderno Prometeo* el miedo a los avances científicos desde la Revolución Industrial y las consecuencias de traspasar los

límites divinos de la creación: Víctor Frankenstein da vida a una criatura a partir de cadáveres por medio de la electricidad, con un resultado que resulta físicamente perturbador. Sin embargo, la verdadera monstruosidad de la novela no reside en la apariencia física del ser creado, sino en el rechazo social al que es sometido y el abandono por parte de su propio creador, evidencia de las contradicciones morales tanto de los personajes como de la sociedad humana. Esta observación es importante para comprender cómo funciona lo monstruoso en las narrativas contemporáneas: no es esencial sino relacional, no reside en características intrínsecas sino en las dinámicas de exclusión y marginación que las sociedades ejercen sobre ciertos cuerpos, comportamientos o identidades.

El monstruo, entonces, no es un simple ente sobrenatural, sino esa encarnación de lo Otro que siempre resulta amenazante. Además, el monstruo gótico se asocia también con la venganza, pues «la sed de venganza del oprimido no es únicamente un tropo clásico del cuento (Filhol, 2013: 193), sino que es un temor que constituye al modo gótico desde sus orígenes en *El castillo de Otranto*» (Ugarelli, 2013, p. 110). La venganza es un tema persistente, pues impulsa la trama y la transformación de los personajes, y búsqueda puede llevar a la locura, la decadencia moral o incluso a una suerte de redención. Dicha dimensión vengativa es relevante en contextos donde las estructuras legales e institucionales han fracasado en proteger a los sectores más vulnerables. La venganza es una forma de justicia alternativa que invierte temporalmente las relaciones de poder dominantes. Es importante apuntar lo anterior, pues el tema estará presente en algunos de los cuentos del corpus.

2.2.3 *Terror social*

Ahora bien, la segunda categoría de análisis, el terror social, es un neologismo de reciente incorporación al ámbito académico literario y cinematográfico que emergió vinculado al concepto de social thriller, género ejemplificado por la película *Get out* (2017) del director Jordan Peele, que examina las tensiones raciales en los Estados Unidos (Yelovich, 2020).

Al corpus cinematográfico de terror social podrían sumarse otros largometrajes que cuestionan las disparidades socioeconómicas y las relaciones de poder inequitativas derivadas de estas estructuras, como *Parasite* (2019) y *The Devil All the Time* (2020); y aquellos que exploran las identidades femeninas como alteridad dentro de sistemas patriarcales opresivos y violentos, con el miedo y el terror como elemento central. Entre ellos destacan *It Follows* (2014), *Mother* (2017), *The Invisible Man* (2020), *Men* (2022), *Don't Worry Darling* (2022) y la más reciente *The Substance* (2024).

Este fenómeno representa, en esencia, la instrumentalización del terror como vehículo para el análisis y discusión de problemáticas sociopolíticas contemporáneas, donde los elementos característicos del terror se entrelazan con aspectos de crítica social y política, en un neogótico latinoamericano que, como ya se ha visto, tiene como epicentro de miedo los terrores y ansiedades propios de la modernidad tardía.

Hablar de terror social implica comprender que el miedo surge de las estructuras sociales, económicas y culturales que configuran la experiencia contemporánea. Para comprender esto, se recurre a los planteamientos de Zygmunt Bauman sobre la modernidad líquida y el miedo, Gilles Lipovetsky sobre la era del vacío y la personalización, y Jean Baudrillard sobre la sociedad de consumo y la hiperrealidad. Todo esto, en el apartado sobre terror social que se desarrolla en los resultados.

3. Diseño metodológico

El presente trabajo es de carácter cualitativo con método inductivo, teniendo en cuenta que el análisis e interpretación partieron de la observación de los textos narrativos.

El corpus constó de nueve cuentos de tres autoras latinoamericanas. En los criterios de selección prevaleció el género cuento y los tópicos relacionados con los malestares sociales en las sociedades contemporáneas. Además, se privilegiaron aquellos con características que pudieran inscribirse en el modo neogótico.

La primera autora es Mónica Ojeda con la antología *Las voladoras* (2020), particularmente los cuentos «Sangre coagulada», «Cabeza voladora» y «Soroche». En segunda instancia está Mariana Enríquez con los cuentos «El carrito», «Chicos que faltan» y «Carne», pertenecientes a la antología *Los peligros de fumar en la cama* (2017). Por último, se encuentra Samanta Schweblin con el libro *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017), con los relatos «Pájaros en la boca», «Matar a un perro» y «Cabezas contra el asfalto».

Además, se emplearon los postulados metodológicos de Miguel Dalmaroni en *La investigación Literaria. Problemas iniciales de una práctica* (2009). Asimismo, la investigación tuvo una naturaleza descriptiva documental en cuanto se profundizaron documentos entendidos como obras literarias y la literatura disponible como artículos académicos y crítica literaria.

4. Resultados

4.1 Mónica Ojeda

En los cuentos de *Las voladoras* hay una intensidad latente, una realidad que se desborda, se desangra y se contamina. En su artículo «Quien escucha, tiembla. El uso del sonido en Las voladoras de Mónica Ojeda», Alcántara y Uribe (2022) señalan:

Los recursos provenientes de otros soportes (como la música, el cine y los videojuegos), además de funcionar como referentes intertextuales, reordenan el lenguaje en un sentido intermedial, es decir, la prosa emula sonidos, murmullos, ruidos, gritos, recurre a sinestesias con el fin de descolocar al lector. (pp. 196-197)

Lo anterior es un recurso recurrente en Ojeda. En «Sangre coagulada», por ejemplo, la intensidad se construye con recursos sonoros y visuales que crean una experiencia sensorial completa. Hay una estructura rítmica sostenida por repeticiones y enumeraciones que funcionan como patrones rituales. Particularmente, destacan dos elementos que introduce la narradora: la taxonomía cromática del rojo que se despliega a lo largo del relato⁹ y la canción recurrente «Ai, ai, ai, las niñas lloran, las ranas saltan, los pollitos pían, pío, pío, las vacas mugen, muuu, los hombres jadean, aj, aj, aj, las lechuzas ululan, uuu, uuu, las niñas lloran, ai, ai, ai» (p. 11) que marca momentos de tensión narrativa y acompaña algunos actos de violencia, como la muerte de «Reptil».

Además, los relatos rehúyen una mirada única. En «Soroche» se intercalan perspectivas con distintos narradores y en «Cabeza voladora» se contamina la memoria con la alucinación. Y

⁹ En el siguiente subapartado se explica con más profundidad este recurso, que introduce una suerte de letanía en el cuento.

en los tres cuentos del corpus prosa imita el flujo del habla, en una oralidad marcada por la neurosis, el trauma o la disociación. La narración, caracterizada por el habla directa, fragmentada, contradictoria, marcada por giros coloquiales y cadencias emocionales, nunca se estabiliza. No se narra desde la distancia, sino desde la urgencia del cuerpo que habla: voces atravesadas por el dolor, la culpa, el deseo, la rabia o el trauma.

Otro rasgo distintivo de la obra de Mónica Ojeda es el uso del humor negro. En el corpus de este trabajo aparece en «Soroche» mediante un tono irónico que devela una amistad sostenida únicamente de las apariencias; así, las voces de los personajes del cuento, casi caricaturescos, exponen la crueldad y superficialidad de la clase alta ecuatoriana.

Lo anterior corresponde a un breve repaso de los recursos estilísticos que emplea Mónica Ojeda. No obstante, a este trabajo le interesa, sobre todo, la configuración del modo neogótico en los relatos del corpus. Por tanto, en los siguientes subapartados se una lectura de cada cuento, con el fin de conocer con mayor detalle los elementos constitutivos del terror y, en consecuencia, del neogótico, a partir de los conceptos de abyecto, ritual y monstruoso.

4.1.1 «Sangre coagulada»

Varios rasgos del neogótico mencionados en el marco teórico aparecen en este relato: cuerpos abyectos, violencia social naturalizada, ruptura de la realidad y relecturas simbólicas del monstruo. La narradora de «Sangre coagulada», apodada «Ranita» es una joven con aparentes problemas mentales que desarrolló desde temprana edad una obsesión por la sangre. Su condición está vinculada al contexto de desamparo en el que creció, un espacio rural apartado, donde su abuela, quien la cuida, realiza abortos clandestinos a mujeres que acuden en busca de ayuda.

Aquí, la abyección se manifiesta a través del vínculo que la protagonista mantiene con su cuerpo y con la sangre: «No recuerdo un solo día que no haya abierto mi cuerpo para ver la sangre brotar como agua fresca» (p. 10). Existe un elemento repetitivo de automutilación, casi ritual, que transforma el acto de cortarse en una práctica que desestabiliza los límites entre el placer y el dolor, entre lo interno y lo externo. Lo abyecto emerge en esa frontera donde el cuerpo amenaza con desbordarse a sí mismo, una abyección de sí manifestada en las descripciones corporales, como la fascinación de la narradora por lo impuro: «Me gusta que las uñas se ensucien por debajo, que parezca que se van a salir. Que se noten mis huellas digitales» (p. 10). Fascinación que se extiende a las prácticas que la rodean, desde los abortos clandestinos que realiza su abuela en la finca hasta los sacrificios de animales, y que difuminan las categorías normativas de lo limpio y lo contaminado, de lo hermoso y lo obscuro:

Pero con las chicas era distinto porque ellas tiraban coágulos y trozos densos sobre la cama. Era como un parto pero al revés, porque en lugar de salir algo vivo salía algo muerto. «La muerte también nace», decía la abuela, y yo recogía los coágulos como niños pequeños. (p. 13)

En vista de que lo abyecto genera tanto atracción como repulsión (Kristeva, 1980), la narradora subvierte las nociones tradicionales que asocian los fluidos corporales con lo impuro. La sangre —propia, ajena, animal, menstrual— es, en el relato, objeto de afecto y admiración. No obstante, la ambivalencia persiste: «También beso mi sangre, pero menos, porque me da vergüenza. Es un gesto privado como cuando cierro la puerta, me miro al espejo y me pego» (p. 11). Por un lado, el acto de besar la propia sangre constituye una transgresión de los tabúes corporales, una transgresión ritual; por otro, evidencia la interiorización de la vergüenza, del rechazo social: «Mami no soporta que hable de la forma de la sangre. Le da miedo el páramo y le

da miedo la abuela» (p. 12). La sangre es lo sagrado-impuro que resulta fascinante, pero es prohibido.

Estas prácticas también pueden leerse como formas de ritualidad sacrificial (Eliade, 1981). Así describe la narradora la muerte de los animales en la finca a manos de su abuela:

Hay que abrir el cuerpo para ver la belleza de la sangre: matar, devolver a la tierra el tamaño de la raíz sanguínea. Si le cortas el cuello a una vaca, ella chilla y los ojos se le ponen blancos mientras cae y patea el viento. Ves el rojo como un torrente, como un río sin piedras saliendo de su herida. Dejas brotar la belleza porque la muerte dura un instante y luego se va y lo que queda es el muerto, y los muertos son feos. (p. 13)

El sacrificio sangriento tiene ese carácter cosmogónico que rehace el orden del mundo mediante la destrucción del cuerpo. El sacrificio de animales en el relato no es solo violencia, sino, desde el pensamiento ritual, un intento por restaurar un equilibrio roto, este «devolver a la tierra el tamaño de la raíz sangrienta» (p. 13). Asimismo, las catalogaciones cromáticas del rojo recurrentes en el relato —«rojo caracha», «rojo terreno», «rojo raspón»— y las variaciones sobre la muerte —«muerte granate», «muerte escarlata»— funcionan como letanías que transforman la observación en un acto casi sagrado. Algo similar ocurre con las autolesiones de la protagonista, que pueden comprenderse como ritos personales de contacto con lo sagrado. El acto de abrir(se) el cuerpo resignifica el dolor: ya no es puramente destructivo, sino una forma de habitar lo sagrado mediante la repetición ritual del sacrificio.

La vivencia de lo sagrado se articula también con la concepción del tiempo que plantea Eliade (1981), pues «Ranita» habita un tiempo sagrado: su abuela le enseñó que «el tiempo es una circunferencia» (p. 10). Circularidad que se materializa, una vez más, en lo sacrificios que hace la anciana, en la meticulosa repetición del acto:

Ella era gorda y besaba a los animales antes de decapitarlos o degollarlos. Los besaba en el cogote. Los besaba en las pezuñas. Sus cabezas caían rodando sobre un mismo eje igual que un trompo o en espiral, como la concha de un caracol. Geometría divina. (pp. 10-11)

La imagen de las cabezas rodando en espiral, «geometría divina», puede leerse como una hierofanía: una manifestación de lo sagrado en lo cotidiano (Eliade, 1981). Lo sagrado irrumpe en el cuerpo abierto, en la sangre derramada, en la coreografía de la muerte. La sangre es el punto de quiebre: fractura la homogeneidad del mundo profano y devela una dimensión trascendente que habita la carne. La visión de la narradora sugiere que el interior del cuerpo humano alberga una dimensión sagrada que permanece oculta bajo la apariencia profana de la piel: «No sé por qué la gente piensa que la muerte es negra. Llevamos ríos rojos y una arboleda que estalla si se la rompe, pero todo está oculto bajo la piel de gallina, cacareando» (p. 13). En este cuento lo monstruoso, lo abyecto y lo ritual no son ajenos a lo divino: son sus modos de manifestación.

El ciclo de vida, muerte y renacimiento se manifiesta también en la transformación física de la protagonista y su cuidadora. Mientras «la abuela se hace pequeña para que yo me haga grande» (p. 18), las caderas de la joven «se robustecieron» (p. 17). La narradora lo sintetiza de forma casi mística: «La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo. Que donde una planta estuvo mañana crecerá otra» (p. 18). Allí se encuentra una noción de tiempo cíclico, donde cada muerte implica una continuidad, no un cierre. El sacrificio —animal, humano, simbólico— determina no un fin sino un retorno. Así ocurre también con la transmisión de funciones: la protagonista asume las tareas de la abuela, como los abortos y la defensa del territorio:

Aprendí a defender a la abuela cuando vienen los chicos. Una vez le lanzaron piedras y le abrieron la frente. [...] Desde ese día llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas y las mancho para que los invasores se asusten, aunque no siempre logro espantarlos. (p. 17)

La sangre menstrual constituye otra instancia de abyección. La menstruación como uno de los primeros ritos iniciáticos femeninos marca «el acceso a la sacralidad, tal como se revela al asumir la condición de mujer, que constituye el punto de mira [...] de los ritos iniciatorios de pubertad» (Eliade, 1981, p. 124). La iniciación de «Ranita» ocurre al descubrir su sangre menstrual, momento en el que empieza a disminuir sus prácticas autolesivas: «Me puso contenta que mi vientre me diera ese regalo, que ya no tuviera que caerme, cortarme o golpearme todos los días para disfrutar de mi propia sangre» (p. 14). El evento reconfigura su relación con el cuerpo: la sangre ya no es obtenida por el dolor, sino por un proceso natural tiene ahora una dimensión sagrada.

Eliade (1981) señala que, en las sociedades arcaicas, este evento biológico también «exige una ruptura, el arrancar a la joven de su mundo familiar: se la aísla inmediatamente, se la separa de la comunidad» (pp. 127-128). Sin embargo, en el caso de «Ranita» el aislamiento no es impuesto externamente, pues desde pequeña se ha encontrado en los márgenes de la sociedad, lo cual confiere a su experiencia un carácter autogestivo, pues ella misma define el significado sagrado de su transición al transformar un proceso biológico estigmatizado como motivo de impureza y vergüenza en un «regalo» de carácter sagrado que la conecta con su naturaleza. Esto se articula con lo que Eliade (1981) describe como la capacidad de la mujer de participar en el misterio cósmico de la regeneración: la menstruación, lejos de ser impura, es un símbolo del vínculo místico con la tierra, de la «fecundidad espontánea de la mujer y a sus ocultos poderes mágico-religiosos» (p. 95). La menstruación en el relato activa una relación directa con ese

principio telúrico ancestral: «Ranita» es Tierra que sangra, lo que la conecta con una sacralidad primigenia que no necesita mediación externa.

Ahora bien, su dimensión sagrada convive con una condición social de marginación que la sitúan como monstruo (Cohen, 1996) en tanto ser abyecto. «Ranita» es doblemente marginada por su supuesta discapacidad mental: «Dice que mami me abandonó y que no va a volver. “Se fue porque tienes el cerebro redondo”, me explicó. “Y tus ideas se caminan por encima”» (p. 11) y por su comportamiento socialmente rechazado: «Dejé de ir al colegio porque la maestra gritó que ella solo educaba a niñas» (p. 15). De nuevo, como lo abyecto perturba el orden y la norma, la sociedad lo rechaza, segrega y aísla.

De igual manera, la narradora, al tiempo que transgrede los límites de su propio cuerpo, establece una relación inquietante entre lo humano y lo animal: «Nada que venga del interior de los animales me asusta porque ese interior de huesos y de arterias se parece al mío» (p. 13). De hecho, la animalización de los personajes se refleja en sus apodos: «Reptil», el trabajador de la finca que abusa sexualmente de la narradora encarna una animalidad agresiva y descarada, mientras que «Ranita» aparece revestida de una ternura engañosa, que contrasta con la crudeza de sus vivencias e inclinaciones. Sus apodos animalescos sugieren que participan de cierta bestialidad, y así, lo abyecto en el relato advierte la animalidad reprimida y mortandad inherentes al ser humano (Kristeva. 1980).

Es posible identificar otros dos elementos góticos en el relato. Por un lado, la ruptura con la realidad (Alonso-Collada, 2014) y, por otro, algunos arquetipos de terror. En una parte, la narradora afirma haberse comunicado con un animal: «Nadie lo sabe, pero un pollito que parecía soñar me susurró que morir es como enterrarse en uno mismo, algo privado y secreto, igual que lo que cubren mis calzones» (p. 12). La ruptura con la realidad se da a partir de la incertidumbre

sobre la veracidad del relato —pues está narrado por la protagonista, con supuestos problemas cognitivos— y la inclusión de figuras abyectas como el vampiro y la bruja.

La fascinación por la sangre de «Ranita» remite a una figura de alteridad propia de la tradición gótica: el vampiro. De hecho, ella misma se compara con uno: «Hace tiempo vi con mami una peli de vampiros y me sentí vampiro, solo que a mí sí me gusta el sol» (p. 12). Y tiene sentido, pues el monstruo gótico, como se ha visto, es monstruo por defectuoso, incompleto o perturbador cuando encarna aquello que la sociedad rechaza (Cohen, 1996). No obstante, la afirmación de la joven introduce un tono lúdico y casi ingenuo que resignifica la figura vampírica desde la mirada infantil: una afirmación desenfadada que trivializa y, al mismo tiempo, homenaja los códigos del gótico, una suerte de parodia que oscila entre la ternura y la ironía. Lo monstruoso ya no proviene de un lugar oscuro y solemne, sino que se apropia subjetiva y cotidianamente. «Ranita» encarna una monstruosidad desde la vulnerabilidad y la marginación social, que resulta distinta a la amenaza sobrenatural aristocrática europea que opera desde una posición de poder, como la figura de Drácula. Su condición de vampira que disfruta el sol contradice la debilidad tradicional del vampiro: es una mujer que resiste y sobrevive —como puede— en condiciones que le son adversas.

Esta representación se aparta de las caracterizaciones clásicas del vampirismo femenino, como la de *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, vinculada con la seducción, el erotismo y la feminidad entendida como máscara de fragilidad y manipulación. La protagonista de «Sangre coagulada», en cambio, representa una suerte de vampirismo interiorizado y abyecto, donde la sangre no es tomada de otros, sino explorada en la propia corporeidad. La inocencia infantil se entremezcla con una inclinación hacia lo macabro: lo visceral sustituye la seducción, y la feminidad se muestra en su dimensión más cruda, autónoma y desconcertante.

Al igual que «Ranita», la abuela —quien, pese a su crudeza, actúa como mediadora de conocimientos corporales— conecta simbólicamente con lo que Eliade (1981) describe como la estructura cósmica de lo femenino: la mujer está «solidarizada místicamente con la Tierra; el parto se presenta como una variante, a escala humana, de la fertilidad telúrica» (p. 96). La sangre, el nacimiento, la muerte y los ciclos naturales son hechos cósmicos cargados de sacralidad. La anciana en su rol de partera y sacrificadora reproduce estos gestos arquetípicos vinculados a la Tierra-Madre, y funciona como canal de una cosmovisión ancestral y ritual. Además, cumple con la doble función germinal-mortuoria de la tierra: en la tierra brota la vida, pero también se descomponen los cuerpos¹⁰.

La anciana también es una forma ambigua de alteridad abyecta desde su posición de «bruja». En *The Monstrous-Feminine*, Barbara Creed (1993) describe las representaciones tradicionales de la bruja como seres que provocan miedo por su asociación con la maldad absoluta o lo demoníaco:

The witch, of course, is a familiar female monster; she is invariably represented as an old, ugly crone who is capable of monstrous acts. During the European witch trials of recent history she was accused of the most hideous crimes: cannibalism, murder, castration of male victims, and the advent of natural disasters such as storms, fires and the plague. (p.

2)

El personaje toma rasgos de la representación clásica: «Según Reptil eso era porque al otro lado del río contaban que la abuela era una bruja. Que su cabeza volaba sobre los tejados por las noches. Que ponía sangre coagulada bajo las camas de los dormidos» (p. 14), pero no se limita a ella; la abuela oscila entre ser agente del caos y transmisora de saberes ancestrales, conocimientos

¹⁰ Hay un posible paralelismo entre la tierra y el vientre femenino, que puede ser espacio de vida (embarazo) o de muerte (aborto).

vinculados a la tierra y lo sagrado. De hecho, Federici (2010) apunta que la persecución histórica de las mujeres denominadas «brujas» estuvo ligada al control de los cuerpos y saberes femeninos, particularmente aquellos relacionados con la reproducción:

Si consideramos el contexto social en el que se produjo la caza de brujas, el género y la clase de los acusados y los efectos de la persecución, podemos concluir que la caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar. (pp. 232-233)

En «Sangre coagulada», la abuela-bruja remite a la leyenda de la «Uma» que sobrevuela los Andes —figura que Ojeda recupera en varios de sus cuentos—, la cual, precisamente por su condición liminal, puede ayudar a mujeres vulnerables de una zona rural:

De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre. Y según la abuela alguien tiene que meter la mano con cuidado allí donde duele. Alguien tiene que acariciar la herida. Por eso ella mete la mano muy adentro de las chicas y me enseña a acariciar bien. Su cama huele a fetos y a ombligos sucios, pero a nadie le importa. Todas descansamos en la cama de mi abuela, cerramos los ojos, abrimos las piernas. Respiramos lento en las alturas (pp. 15-16).

Podría afirmarse entonces que la bruja en «Sangre coagulada», a diferencia de la concepción histórica y tradicional del género de terror, aunque ser abyecto, no es una entidad maligna que amenaza la vida; es, en realidad, una guardiana de la autonomía corporal femenina. Así, el personaje subvierte la imagen tradicional de la bruja demoníaca del terror occidental, en una zona liminal donde la crueldad en los sacrificios animales y la brutalidad del asesinato que

comete más adelante coexisten con su papel protector y su capacidad de cuidado hacia las mujeres que buscan su ayuda.

Por último, la abyección en «Sangre coagulada» no puede desligarse de la violencia sexual de la que es víctima la protagonista. Como se ha dicho, «Ranita» es víctima de abusos por parte de «Reptil», un trabajador de la finca y figura abyecta: «Me daba de beber algo amargo que me hacía dormir en los matorrales. Cuando despertaba volvía a casa con cansancio y dolor entre las piernas» (p. 14). La agresión sexual se inscribe en una realidad donde los cuerpos femeninos e infantiles son sistemáticamente violentados y deshumanizados. Pero el relato no presenta a las mujeres como víctimas pasivas. La abuela-bruja toma justicia por su propia mano envenenando al agresor. Este asesinato puede interpretarse como un sacrificio ritual destinado a restaurar un orden cósmico que había sido perturbado (Eliade, 1981). La narración emplea una imaginería ritual y orgánica análoga a la matanza de animales para describir la muerte de «Reptil»:

Recuerdo su lengua engordando como un gorrión, la sangre púrpura sobre la mesa, las venas de su cuello del tamaño de gusanos fríos, el machete limpio y brillante cortando el viento. Recuerdo que canté duro mientras la abuela lo veía retorcerse. [...] Un hombre sangra igual que un cerdo y su cabeza rueda en el mismo sentido que las de las gallinas. La gente no lo sabe, pero es así: la sangre nunca se queda quieta. (p. 17)

La acción vengativa, como se ha visto, es característica del gótico (Ugarelli, 2013). La abuela y la protagonista encarnan esa figura de lo monstruoso que se rebela. La venganza invierte las relaciones de poder tradicionales y posiciona a las figuras femeninas como agentes capaces de utilizar lo abyecto —el veneno, la muerte— como herramienta de justicia ante la violencia patriarcal. Leonardo-Loayza (2024) introduce el concepto de *affidamento* para caracterizar la relación de confianza entre «Ranita» y la anciana, vínculo que, según señala, posibilita el

desarrollo de algunos mecanismos de resistencia frente a la violencia: «Aprendí a defender a la abuela cuando vienen los chicos. [...] llevo piedras en los bolsillos. Me siento sobre ellas y las mancho para que los invasores se asusten, aunque no siempre logro espantarlos» (p. 17). Tanto en la práctica de abortos, como en el ajusticiamiento de Reptil, es posible observar una alianza — entre abuela-bruja y nieta-vampira— que configura una forma de contrapoder mediante la solidaridad femenina y la transmisión de conocimientos ancestrales.

Aún con ello, ambas se posicionan como verdugos que reproducen una violencia circular donde lo abyecto opera simultáneamente como liberación y perpetuación de un ciclo donde todos los personajes son, en mayor o menor medida, víctimas y victimarios. Una ambigüedad moral que resuena con la noción del ciclo sagrado que permea el relato: no hay pureza posible en una realidad profundamente violenta.

El relato concluye con una profecía: «La sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza» (p. 18). Con estas palabras, «Ranita» anticipa su propia muerte como parte de un ciclo cósmico inevitable. La protagonista asume su lugar en el ciclo de sacrificio, muerte y renovación. Como en los mitos fundacionales, ella también será ofrenda y canal. El fin —una vez más— como signo de tránsito y continuidad.

4.1.2 «Cabeza voladora»

En este cuento se reconfiguran los códigos de la tradición gótica. Los castillos son sustituidos por suburbios, la penumbra por luz blanquecina y los monstruos sobrenaturales por pulsiones humanas. Y el terror habita no solo en esos elementos, también en la experiencia femenina de la violencia. «Cabeza voladora» narra una historia escabrosa desde la perspectiva de una profesora universitaria que se ve involucrada en el hallazgo de un crimen: su vecino, un

respetado doctor, decapitó a su hija adolescente, Guadalupe Gutiérrez. A partir de este evento se desencadena una crisis en la psiquis de la protagonista que culmina en su propia transformación en cabeza voladora.

A diferencia de «Sangre coagulada» donde la abyección se manifiesta principalmente desde dentro, con la automutilación ritual, en este cuento lo abyecto irrumpe desde afuera como un evento traumático que contamina progresivamente la vida interior de la protagonista. El relato se estructura a partir de un evento disruptivo que fractura la realidad cotidiana: la vecina de los Gutiérrez descubrió en el patio de su casa la cabeza decapitada de Guadalupe. Así se describe el hallazgo: «Tenía la cabellera larga y negra, un pelo abundante que salía a pedazos de la envoltura en la que la puso su padre. Jamás los escuchó discutir ni tratarse mal» (p. 21). En el fragmento, la brutalidad de la imagen se yuxtapone con la normalidad que parecía haber en el hogar. La cabeza, cadáver, es abyecta en tanto transgrede los límites corporales y disuelve la idea de unidad física; simboliza el colapso de los límites entre vida y muerte, entre sujeto y objeto (Kristeva, 1980). Si lo abyecto es aquello que expulsa al sujeto de sí mismo, una cabeza mutilada irrumpe como desecho radical, pero también como imagen persistente. Por eso la protagonista no puede olvidar, rechazar ni asimilarla:

[...] de cómo el doctor Gutiérrez envolvió la cabeza de su hija con plástico y cinta de embalaje; de que estuvo, según determinaron los forenses, jugando a la pelota con ella durante cuatro días en el patio de su casa; de la pobre vecina que se levantó un lunes escuchando los golpes contra la pared de su jardín; de una patada fortuita que hizo volar la cabeza de Guadalupe Gutiérrez hacia la casa de al lado; de que la vecina tomó el bulto e inmediatamente entendió; del olor; del desmayo. (pp. 20-21)

La descripción del doctor jugando con la cabeza de su hija como si fuera un balón responde a una perversión extrema del vínculo paternofilial y una distorsión siniestra de lo lúdico. El juego, comúnmente asociado a la inocencia y al placer, es en este cuento un ritual macabro. Si en «Sangre coagulada» la sangre operaba como elemento sagrado-impuro que mediaba entre la vida y la muerte, aquí la cabeza separada del cuerpo ocupa dicha posición liminal. El narrador relata:

Si cerraba los ojos, ella veía la cabeza volar hacia su patio y dar dos botes sobre la tierra. Era una visión más que un recuerdo porque la cabeza tenía el tamaño de una semilla de aguacate, y luego la enterraba y la regaba y la veía crecer en un árbol con cabellos negros que parecían columpios. (p. 21)

La imagen onírica de la cabeza transformándose en semilla y luego en árbol sugiere una concepción del cuerpo mutilado no como fin absoluto sino como posibilidad de regeneración cíclica, que resuena con la afirmación de «Ranita» en «Sangre coagulada»: «La sangre también me dijo que una cabeza cortada dibuja el tiempo» (Ojeda, 2020, p. 18). Podría interpretarse, entonces, la cabeza como símbolo de tránsito entre estados, entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo vegetal.

Ahora bien, ¿cómo opera el terror en el cuento? A partir del trauma, la protagonista empieza a experimentar síntomas físicos como «el sarpullido en el cuello, las uñas mordidas» (p. 19) la incapacidad de cumplir con tareas básicas: «Como si fuera posible dormir, comer, respirar, ducharse o lavarse los dientes. Había momentos en los que ni siquiera se sentía capaz de mover las extremidades fuera de la cama» (p. 19). Lo anterior corresponde a malestares físicos productos de uno físico: está somatizando el trauma. En este sentido, la experiencia del horror no se limita a un recuerdo: invade su conciencia, impide la vida cotidiana, altera su relación con el entorno. La angustia que la atraviesa se expresa en las diferentes preguntas que se plantea obsesivamente en

todo el relato: «¿Cuánta fuerza se necesita para arrancarle la cabeza a una persona?, se preguntaba en ocasiones, con vergüenza, mirándose al espejo. ¿Cuánto deseo? ¿Cuánto odio?» (p. 22). El terror trasciende el crimen de la adolescente y se desplaza a la incertidumbre y la desesperación exacerbada.

Otro elemento interesante es la tematización de la culpa. La mujer siente remordimiento por no prestarle atención a tiempo a las señales de maltrato en la adolescente: «No estaba segura de haber iniciado una charla, pero sí de que la chica se veía contenta. Recordó que al entregarle el azúcar vio un hematoma en su brazo y que no le preguntó por el origen del golpe» (p. 22). Este pasaje evoca una doble transgresión: por un lado, la violencia ejercida sobre el cuerpo de Guadalupe; por otro, el silencio cómplice de la vecina ante los indicios de violencia, su participación pasiva en un sistema que normaliza el maltrato. El remordimiento la persigue:

Últimamente la culpa la hacía decirse cosas así, sobre todo durante las noches. Pero lo peor era cuando sudaba y casi podía sentir el tacto de la cabeza podrida envuelta en plástico entre sus manos. Se preguntaba por qué la había recogido de la tierra aquella mañana, por qué la había levantado si ya sabía, desde el momento en el que puso un pie en el patio, lo que en realidad era. (p. 22)

Aquí se manifiesta, como en «Sangre coagulada» la tensión constitutiva de lo abyecto: la simultaneidad entre atracción y repulsión. La cabeza no solo representa la abyección como desecho sino también como deseo reprimido. Lo que la mujer no puede expulsar no es solo el recuerdo, sino también la atracción ambigua que la une a ese cuerpo fragmentado. El terror se vuelve íntimo, es el deseo el que insiste, incluso cuando debería repelerse. Ella confiesa sentir

remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla.

Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras. (p. 23)

El acto de fotografiar el cadáver evidencia el impulso de preservar lo abyecto, de convertirlo en objeto de contemplación. La fotografía funciona como dispositivo que media entre la repulsión y la fascinación, y le permite examinar el horror desde una distancia que lo hace tolerable. Esto introduce un cuestionamiento sobre la naturaleza del impulso violento, sobre la posibilidad de que este no sea exclusivo del doctor Gutiérrez sino una potencialidad presente en cualquier ser humano, incluida ella misma. Reconoce en sí una atracción por lo abyecto que la perturba:

También recordó aquella vez en que se masturbó imaginando a Guadalupe poniéndose los patines, mucho antes de su asesinato, cuando la hija del doctor tenía quince y ella veintiséis. Al terminar se sintió sucia por haber fantaseado con una menor, pero intentó disculparse a sí misma diciéndose que existía una brecha entre los deseos y la realidad, una brecha líquida y cambiante que la salvaba todos los días de ser quien era. (pp. 24-25)

El deseo transgresivo pone en tela de juicio las nociones de víctima, victimario, inocencia y culpabilidad. Si bien no cometió ningún acto de violencia física contra Guadalupe, tiene un impulso de apropiación y objetificación del cuerpo de la adolescente que, aunque perteneciente al ámbito de la imaginación, la conecta con la violencia real ejercida por el doctor.

Hay, además, una crítica a la espectacularización mediática de la violencia. La protagonista es víctima del acoso de los periodistas explotan el morbo asociado al crimen, y es testigo de ese consumo morboso en redes sociales:

Había algo tétrico y sucio en esa preocupación popular que se regocijaba en el daño, en el hambre por los detalles más sórdidos. Las personas querían conocer lo que un padre era

capaz de hacerle a su hija, no por indignación sino por curiosidad. Sentían placer irrumpiendo en el mundo íntimo de una chica muerta. (p. 21)

Es posible leer un paralelismo entre dos formas de violencia: la física, ejecutada por el doctor sobre su hija, y la simbólica, ejercida por los medios y las redes sociales sobre la memoria de la víctima; ambas implican una forma de apropiación y deshumanización del cuerpo femenino, que lo reducen al objeto de satisfacción de impulsos ajenos, ya sean violentos o voyeristas. Así, el terror se banaliza y se instala en lo familiar. La tensión entre lo monstruoso y lo cotidiano también se refleja en el comportamiento del asesino: la descripción del «respetado» doctor Gutiérrez jugando frívolamente con la cabeza de su hija durante cuatro días o tomando té cuando lo arresta la policía tiene un efecto de perturbación y miedo en el lector, el cual es objeto, como ya se ha visto, del modo gótico.

Además, a diferencia del gótico tradicional, que suele construir el terror a partir de espacios sombríos, oscuros y cargados de misterio, en este cuento hay una atmósfera de inquietud a plena luz del día. No hay penumbra sino claridad, pero una que desconcierta y amenaza: «El día le pareció luminoso aunque de un modo inquietante: la luz tenía una tonalidad blanquecina, del color de un hueso limpio, y la gente no hablaba entre sí, aunque se sonreían largamente en los jardines» (p. 19). Aquí, la luminosidad comúnmente asociada con la vida y la transparencia remite a la muerte y al silencio. La inquietud no proviene de la penumbra, sino de una visibilidad hostil.

La casa, como en muchos relatos góticos, ocupa un lugar central en la experiencia de miedo. En este cuento, el hogar abandona su naturaleza de protección y seguridad, al estilo de *Aura* de Carlos Fuentes, para convertirse en un entorno amenazante, inquietante, poroso y casi vivo: «Su propia casa empezó a parecerle una cáscara de mandarina, un caparazón de tortuga, una nuez. Una arquitectura orgánica que se comunicaba con la de los Gutiérrez». Es una especie de organismo o

personaje: «Casi podía sentir el flujo de la sangre compartida, el silbido de los pulmones» (p. 23). Como si la violencia tuviera una textura contagiosa que atraviesa paredes, cuerpos y conciencias, los límites entre los espacios se desdibujan; una atmósfera en que lo cotidiano se vuelve siniestro.

Por otro lado, hay una forma de ritualidad sacrificial (Eliade, 1981) colectiva en mano de las mujeres que aparecen misteriosamente en la casa de los Gutiérrez tras el crimen. La protagonista establece una conexión entre esas mujeres y la figura mitológica de la «Uma»: «Ella comenzó a llamarlas Umas porque así les decían a las cabezas que abandonaban sus cuerpos cuando se ocultaba el sol» (p. 24). La anterior referencia alude a la leyenda andina de una mujer cuya cabeza se desprende del cuerpo durante la noche para volar; figura que, de hecho, Ojeda recupera en varios de sus cuentos.

Notó, por ejemplo, que enterraban rudas en la tierra removida. Que en sus cantos y rezos repetían palabras como «fuego», «espíritu», «bosque», «montaña». Que se trenzaban el cabello las unas a las otras. Que cuando ponían las manos en sus cuellos durante largo rato, se lo apretaban y dejaban marcas azules en la piel. Que corrían dentro de la casa y azotaban las puertas. Que se escupían en el pecho. Que bailaban haciendo círculos en el aire con sus cabezas. (p. 23)

También realizan gestos que evocan el desprendimiento de la cabeza, pues «se apretaban el cuello como si quisieran hacerlo desaparecer» (p. 24). Ellas encarnan lo que Eliade (1981) describe como participación en el tiempo sagrado a través del ritual: sus prácticas repiten un gesto arquetípico —los ritos sacrificiales— que las conecta con un tiempo mítico, circular, opuesto al tiempo cronológico y lineal. Al igual que en «Sangre coagulada», se manifiesta una concepción del tiempo como ciclo. La protagonista, al observar a las Umas, percibe que sus rituales se inscriben en una temporalidad distinta. La visión de la cabeza como semilla evoca la figura del

«cefalóforo» recurrente en la iconografía cristiana que la protagonista le enseñó en alguna ocasión a sus estudiantes. Estos representan mártires que, tras ser decapitados, cargan sus propias cabezas, que simboliza la victoria del espíritu sobre la muerte física. Pero en el relato, más que representar la trascendencia religiosa, se trata de una forma de liberación corporal. La narración insiste en la dificultad de la mujer para sostener una vida cotidiana frente a la atrocidad de la realidad: «Lo cotidiano le parecía un animal muerto e imposible de resucitar» (p. 20). La desconexión con su entorno y con su propio cuerpo avanza hasta tomar la forma de una fantasía de escape, en la que deshacerse del cuerpo parece la única vía posible. En pasajes como «entonces sus manos empezaron a temblar y los temblores le recordaron que el mundo era un sitio horrible donde abandonar el cuerpo» (p. 19) y en «se preguntó si no era ese un estado superior al que aspirar: aprender a ser una cabeza cuando el cuerpo pesaba demasiado, liberarse de la extensión sensible en donde respiraba el frío y el ardor, la pena y el abandono» (p. 24) la mutilación puede interpretarse como una forma de trascender el sufrimiento físico y emocional de una realidad violenta donde el cuerpo ya no puede ser habitado.

El ritual de las Umas configura un espacio sagrado femenino que transforma la casa del crimen —lugar de muerte y trauma— en un ámbito de iniciación y renacimiento. Sus prácticas niegan la violencia, sino que la resignifican a través de la ritualidad: «De repente quiso correr, lanzarse contra las paredes, arrancar la pintura, pero se quedó recibiendo la saliva espesa que las Umas le escupían en el pecho; oyéndolas musitar con la dentadura cerrada, viéndolas ahorcarse con sus propias manos» (p. 26). La mujer experimenta finalmente su liberación en el ritual de las Umas: «Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. Su voz era viento» (p. 26). El desprendimiento de la cabeza puede leerse como una metamorfosis, un

pasaje iniciático que transforma a la protagonista en un ser nuevo, liberado de las limitaciones corporales. Así como en «Sangre coagulada» la protagonista profetizaba que «la sangre dice el futuro y a mí se me caerá la cabeza» (Ojeda, 2020, p. 18), en «Cabeza voladora» esta profecía se cumple: «Aterrorizada, escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo entre las hortensias» (p. 26). Hay, entonces, un tiempo cíclico donde cada muerte implica un renacimiento. Se trata de las posibilidades de trascendencia corporal frente a la violencia, sin negar la materialidad del dolor, pero sugiriendo formas rituales de procesarlo y resignificarlo.

«Cabeza voladora» desplaza el horror hacia el centro de la vida urbana, al corazón de una casa aparentemente normal, y convierte la experiencia del trauma en un proceso de transformación simbólica. La cabeza decapitada es un símbolo por el cual se exploran las ambivalencias del deseo, la culpa, el rechazo y la fascinación por lo abyecto. Asimismo, la ritualidad femenina no niega el dolor, pero lo reconfigura desde lo simbólico y lo colectivo. Una estética neogótica donde lo abyecto, lo monstruoso y lo sagrado surgen junto a narrativas que incorporan las formas contemporáneas de violencia de género y la indiferencia social como fuentes de terror.

4.1.3 «Soroche»

En el cuento «Soroche» hay una narrativa polifónica al estilo de «En el bosque» de Ryunosuke Akutagawa. En él, cuatro mujeres relatan sus perspectivas frente a intento de suicidio de una de ellas, Ana, en una excusión a una montaña. Las narraciones son fragmentadas y contradictorias, especialmente sobre el hecho que inspiró el viaje: el exmarido de Ana había difundido un video sexual suyo sin consentimiento. A partir de esto, el relato se adentra en

temáticas como la humillación, el rechazo, la hipocresía y la violencia simbólica sobre la corporalidad femenina.

Como en el resto de los cuentos analizados, el cuerpo de Ana deviene objeto abyecto y territorio de terror. Cuando su intimidad queda expuesta abruptamente su cuerpo es percibido — por los demás y por ella misma— como repulsivo y abyecto:

Yo vi el video y pensé: ¡pobre Anita! La verdad es la verdad, y la verdad es que sale gordísima, como una morsa, ¡uf! Feísima, la pobre. [...] pudimos ver sus tetas aguadas, desinfladas y caídas, sus pezones gigantescos, su celulitis, sus varices, la forma horrorosa en la que su grasa se movía mientras, ya sabes, ¿sabes?, como haciendo olas. (p. 51)

Las descripciones que se hacen de su cuerpo son crudas y viscerales, en ocasiones hiperbólicas, que acentúan su condición abyecta como una suerte de monstruo, un Otro profundamente marginalizado (Cohen, 1996):

Pensaba en mí misma abierta de piernas sobre la cama. En mis muslos gordos, arrugados, con mesetas y hundimientos de piel de naranja. En mis venas azules, rojas y verdes hinchadas igual que lombrices de mar. [...] En mis ubres moradas. En mi lengua de bulldog retrasado. En mis labios vaginales oscuros, grandes y decadentes. En cómo él me hace girar y la cámara cae en una esquina y se ven solo mis tetas igual que dos berenjenas descomponiéndose. [...] En el vello negro y espeso que cubre mi barriga flácida. [...] En la cicatriz de la cesárea como un ciempiés marcándome de lado a lado. En mi cuerpo de luchador de sumo, de elefante, de foca, agitándose nauseabundantemente, ridículamente, repugnantemente. (pp. 53-54)

Asimismo, el retrato del video sexual enfatiza los aspectos escatológicos como elementos de máxima humillación:

En cómo él coge la cámara y me enfoca el ano con hemorroides y me mete el dedo y sangro y suelto caca. En la voz que pone cuando me dice «eres una puta asquerosa», «puta, puta, puta, puta, puta», «te vomitaré encima por hedionda», «zorra inmunda», «zorra cagona». (p. 54)

La mención explícita de las heces, la sangre y las hemorroides se aleja de la mera pornografía y se adentra en el territorio de lo abyecto escatológico. La violencia sexual se intensifica precisamente porque expone lo que la sociedad busca ocultar: los desechos corporales que revelan la condición moral y animal del ser humano. De hecho, de manera similar a lo observado en «Sangre coagulada», en este relato se produce una animalización de los personajes que la deshumanización del cuerpo femenino bajo la mirada ajena: «Sé lo que piensan todos los que lo han visto: que soy una vieja gorda y asquerosa. Eso es lo que piensan: que soy una vaca de ubres caídas y grotescas. Una vaca repugnante que muge. Muuu» (p. 51). Su deshumanización también se evidencia en la escena donde orina frente a sus amigas:

Yo no vi cuándo fue que Ana se quitó los pantalones. Lo que sí vi fue la cara de desconcierto de Nicole y por eso me volteé y ya me la encontré de cuclillas, orinando. Así, sin más. ¡Tremendo! Es que tú no lo sabes, pero eso es algo que ninguna de nosotras había hecho delante de la otra, y menos al aire libre, como los animales. (p. 55)

En este acto hay una dualidad en las percepciones contradictorias de las amigas de Ana, quienes expresan una compasión superficial: «yo amo más a Anita ahora, después de lo que le hizo su ex. Siento compasión por ella, siento piedad. Incluso con lo que pasó en la montaña» (p. 51) pero también sienten repulsión. En este momento, el cuerpo de Ana provoca vómito en los personajes, una manifestación física y metáfora del rechazo social que sienten: «Me sentía mareada, a punto de vomitar, y tenía pocas ganas de interrumpir la visión de un paisaje tan hermoso

como el de la montaña por uno desagradable y tosco» (p. 56). El vómito, abyección en tanto expulsión de lo que el cuerpo rechaza (Kristeva, 1980), puede interpretarse como el intento de las mujeres por distanciarse de la «contaminación» que representa su compañera. Parece que, para los personajes, lo verdaderamente perturbador no es la violencia contra la mujer sino la exposición de un cuerpo que transgrede los ideales estéticos. Una de las voces comenta que le sugirió hacer ejercicio a Ana: «Si me hubiera hecho caso, al menos habría salido distinta en el video. Al menos habría salido guapa, que es lo que importa» (p. 52). Tal afirmación sugiere que la violación de privacidad se considera menos grave que la exposición de un cuerpo no normativo, lo que la idea de que la deseabilidad es un requisito fundamental para la valoración femenina: «De ahora en adelante le tendrán pena en el mejor de los casos, y eso es terrible para una mujer» (p. 52). Ana no solo sufre la violencia de su exmarido, sino también la vigilancia simbólica de otras mujeres, que reproducen los mandatos estéticos del patriarcado. El cuerpo abyecto es espectáculo de escarnio colectivo.

Volviendo al acto de micción en público, este transgrede las normas sociales de contención corporal y destruye las fronteras entre lo interno y lo externo, ruptura que ya había sido perpetrada por el exmarido y ahora es reapropiada por la protagonista como acto deliberado. Se trata de un gesto de rebeldía contra los estándares higiénicos —y estéticos— que la oprimen: «Estaba meando sobre las piedras como un animal de páramo porque eso es lo que soy, una criatura que orina sobre lo bello» (p. 58). Ana posiciona su corporalidad como una fuerza que contamina aquello que la sociedad considera sagrado o elevado: se produce una yuxtaposición de lo impuro —la orina— con lo sublime —el paisaje natural andino—, lo cual constituye una amenaza para los sistemas sociales de pureza.

A propósito del entorno natural de los Andes, este funciona como espacio liminal en el que oscilan lo real y lo alucinatorio: «Mira, se siente como si tuvieras un fantasma adentro tuyo, como si te llenaras de un aire pesado y maligno, por eso cuesta tanto respirar» (p. 48). El soroche invade el cuerpo y perturba sus límites:

Cuando uno está arriba piensa que ver bien será difícil, pero no es verdad. Ves nítidamente lo que eres y lo que son los otros, que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes. Ese es el verdadero mal de altura. Eso es lo que te hace correr. (p. 58)

Esta descripción evoca el motivo gótico del aislamiento en espacios elevados —como el castillo o la mansión tradicional— donde los personajes enfrentan verdades ocultas sobre sí mismos y la realidad circundante; solo en la altura andina, la protagonista es capaz de ver con claridad. No obstante, el verdadero terror del cuento radica en la imposibilidad de escapar de la mirada del Otro, la de sus propias amigas. El título «Soroche», además de denominar el mal físico de altura, puede interpretarse como una metáfora de un mal existencial que emerge al elevarse por encima de las convenciones sociales y contemplar, desde esa altura, la verdad desnuda sobre sí mismo y sobre los demás. Es lo que, como expresa Ana, hace correr hacia el abismo, hacia la liberación o la aniquilación.

Hacia el final del relato, de acuerdo con algunas voces, un indio y un cóndor aparecieron antes del intento de suicidio de Ana. Pero hay ambigüedad respecto a lo ocurrido, las declaraciones son contradictorias: «El asunto es que ya me gustaría decir otra cosa, pero la Kari miente: no se volteó como ella dice y no hubo ningún indio» (p. 57). Al igual que en «Sangre coagulada», se pone en duda la fiabilidad de las voces narrativas, lo cual crea una sensación de incertidumbre que intensifica la atmósfera inquietante del relato. Allí también aparece el motivo gótico del *doppelgänger* o el doble: «Te lo cuento ahora porque cuando Ana salió corriendo el indio también

lo hizo y fue como si los dos fueran la misma persona, solo que en distintos sectores de la montaña. Te parecerá una locura, pero casi juraría que vi al indio correr de espaldas» (p. 57). Hay una fragmentación identitaria entre Ana y el indio que sugiere un desdoblamiento en versiones contrapuestas: entre cuerpos que son libres y trascienden y otro que permanece atrapado en sí mismo tras ser expuesto y humillado.

También ves lo imposible, lo que no importa si es real o una alucinación: un indio transformándose en un cóndor gigante que ensombrece el día, y recuerdas la leyenda. Recuerdas que un cóndor escoge el momento de su muerte. Que cuando se siente viejo, acabado, sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas. Un cóndor con soroche. Y yo supe, mientras veía la metamorfosis del indio, que morir después de orinar sobre el futuro podía ser mi último acto de dignidad. Así que lo hice, niño. Replegué las alas y fracasé. (pp. 58-59).

Asimismo, la metamorfosis del desenlace contrasta con la animalización degradante que la protagonista había sufrido a partir de términos como «vaca», «bulldog» o «elefante». La figura del cóndor con soroche puede leerse en paralelo con la situación de Ana, esto es, el cóndor como un elemento gótico regionalizado que simboliza la determinación del personaje para reclamar agencia de su propio cuerpo y destino, lo que le fue arrebatado por su expareja. A diferencia de los relatos anteriores, el intento de suicidio de Ana no busca la renovación, sino la aniquilación. No obstante, su fracaso sugiere que ni siquiera la muerte le está permitida como escape de su condición abyecta.

El terror está contenido en la mirada del Otro, la vergüenza interiorizada y el cuerpo reducido a espectáculo. La violencia simbólica opera desde la supuesta intimidad de las amigas, desde el juicio estético que invalida, y desde una sociedad que rechaza y aparta lo abyecto. El cuerpo de Ana es, al mismo tiempo, la escena del crimen y la condena perpetua. A través del

cóndor se devuelve agencia a la protagonista, aunque solo sea en el terreno de la visión: un cuerpo que cae para volverse libre.

4.2 Mariana Enríquez

En este corpus la narración es directa, a menudo despojada de sentimentalismos, pero algo parece estar siempre a punto de romperse. Hay una cadencia que mantiene un ritmo constante, como si la narración caminara al borde de algo que no termina de mostrarse. Incluso cuando lo extraño aparece —niños que reaparecen sin haber envejecido, adolescentes que comen cadáveres, barrios malditos— el lenguaje no se modifica; lo insólito entra en la prosa sin modificarla. En «Carrito» y «Chicos que faltan» la narración en primera persona simula el tono de una confidencia o un testimonio, cercanía que permite a lo narrado ser percibido como verosímil. Así, lo anómalo se incorpora a la vida cotidiana con naturalidad. En ninguno de los relatos hay transiciones propiamente dichas: el horror, simplemente, ya está ahí. El uso de referencias culturales y mediáticas, como la música, la televisión y la prensa, anclan las historias en una contemporaneidad reconocible y funcionan como contrapunto al componente fantástico.

Asimismo, ciertos objetos, gestos o elementos concretos condensan atmósferas. Una ventana, una prenda, un olor o una frase dicha por alguno de los personajes son todas piezas que construyen un sistema simbólico donde cada elemento parece aludir a algo más sin explicarlo. Lo ominoso se filtra por la precisión del encuadre; la narración sugiere más de lo que declara. Es así como el terror, en su forma textual, se impone a través de una economía del lenguaje que intensifica la tensión por omisión, desplazamiento o acumulación, como en las sentencias, no grandilocuentes, pero sí contundentes, con las que finalizan los tres relatos, y que más que cerrar el cuento, lo dejan abierto hacia una perturbación duradera.

Más aún, el terror, como se verá en los subapartados que siguen, habita la normalidad urbana contemporánea desde lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso.

4.2.1 «El carrito»

El narrador de este relato es un joven que vive en un barrio suburbano donde se desencadenan una serie de acontecimientos inquietantes a partir de la aparición de un habitante de calle y su carrito de supermercado. La perturbación comienza cuando el irrumpe en el espacio social del barrio: «Venía de la esquina de Tuyutí, por el medio de la calle, con un carro de supermercado muy cargado, y todavía más borracho que Juancho, pero se las arreglaba para empujar la basura acumulada, botellas, cartones, guías telefónicas» (p. 22). Esta descripción inicial posiciona al personaje como una figura abyecta, tanto por su ebriedad como por su condición socioeconómica, por lo cual, es una suerte de monstruo que habita los márgenes de la sociedad (Cohen, 1996) e irrumpe en un espacio que parece no corresponderle.

La abyección se materializa cuando el hombre defeca en la vereda frente a la casa de Horacio: «El hombre, que no llevaba calzoncillos bajo un mugriento pantalón de vestir, cagó en la vereda, mierda floja casi diarreica, y mucha cantidad; el olor nos llegó, apestaba tanto a mierda como a alcohol» (p. 22). El excremento, que constituye una manifestación primaria de lo abyecto (Kristeva, 1980), expuesto públicamente, marca un desbordamiento de los límites corporales que se correlacionan simbólicamente con el desbordamiento de los límites sociales. La reacción de los habitantes del barrio ante la irrupción de lo abyecto revela la dinámica de exclusión y rechazo como respuesta a lo que amenaza la integridad del orden establecido. Juancho, quien también presenta características de marginalidad —es alcohólico y vive de las limosnas— pero está integrado a la dinámica barrial, actúa como guardián de las fronteras simbólicas del barrio: «—

¡Negro de mierda! —le gritó Juancho—. Villero y la concha de tu madre, ¡no vas a venir a cagarnos en el barrio, negro zarpado!» (p. 22). Dicha demarcación territorial se explicita cuando Juancho grita que «acá no se jode, volvé a la villa, hijo de una remilputas» (p. 22), aludiendo a la villa miseria, es decir, asentamientos informales en Argentina, como el espacio que corresponde al forastero. Es así como la ciudad y sus espacios marginales funcionan como escenarios donde se materializa el terror.

La violencia física y verbal contra el hombre del carrito refuerzan los límites entre el «adentro» y el «afuera» social en un intento por restablecer el orden amenazado. Lo agreden de manera brutal: «Juancho cruzó la calle, corriendo, y empujó al hombre, que todavía no había tenido tiempo de levantarse, ni de subirse los pantalones. El viejo cayó sobre su propia mierda, que le embadurnó el pulóver, y la mano derecha» (p. 22) mientras los vecinos del barrio observan: «todos lo miraron irse, los gallegos murmurando qué barbaridad, los hijos de la Coca a las risotadas, las chicas en la puerta del garaje de Valeria riéndose nerviosas algunas, otras cabizbajas, como avergonzadas» (p. 23). El hombre es humillado hasta que, finalmente, puede huir. Pero deja su carrito en el sitio, y este, que nadie se atreve a tocar, se termina convertido en un objeto cargado de significación abyecta, un recordatorio incómodo de la existencia del Otro excluido.

Esperaban que el villero —qué otra cosa podía ser— volviera a buscarlo. Pero no apareció, y nadie sabía qué hacer con sus cosas. Así que ahí quedaron, y un día se mojaron con la lluvia, y los cartones húmedos se desarmaron, y daban olor. Algo más apestaba entre las porquerías, probablemente comida pudriéndose, pero el asco impedía que alguien lo limpiara. (p. 24)

El carrito, con su carga de objetos descartados y putrefactos, también genera simultáneamente atracción y repulsión. No pueden ignorarlo completamente, siguen especulando sobre el regreso del dueño, pero tampoco quieren aproximarse lo suficiente para eliminarlo.

Pasado un tiempo de la visita del hombre y su expulsión, una serie de desgracias comienzan a afectar a todos los vecinos del barrio: Horacio pierde su negocio y sus ahorros, los hijos de la Coca quedan desempleados, los gallegos deben cerrar su bazar. El narrador detalla este deterioro progresivo en términos que evocan una plaga bíblica o una maldición ancestral: «En dos meses, ya nadie tenía teléfono en el barrio por falta de pago. En tres meses, tuvieron que colgarse de los cables de luz porque no podían pagar la electricidad» (p. 24). Algunos establecen una conexión directa entre la presencia del carrito y las calamidades que los acosaban, dimensión sobrenatural o ritual que vincula lo abyecto con la maldición, otro elemento clásico del gótico, que se vincula a lo sobrenatural. Juancho, en su delirio alcohólico, articula esta conexión: «es el carrito, es culpa del viejo, hay que ir a buscarlo, vamos, cagones de mierda, nos hizo una macumba» (p. 25). La referencia a la macumba introduce un elemento ritual-religioso asociado a prácticas de origen africano usualmente estigmatizadas en contextos urbanos latinoamericanos, lo que refuerza la otredad del indigente.

La progresión de la maldición muestra características de contagio ritual, como si la impureza representada por el carrito se expandiera concéntricamente, pero únicamente para los que presenciaron el maltrato hacia el hombre del carrito: «El remisero se aventuró, caminando, hasta el otro lado de la avenida. Allí, dijo, estaba todo lo más bien» (p. 24). La contaminación se propaga desde un centro impuro hacia la periferia: «Hasta tres meses después de que comenzara, los negocios del otro lado de la avenida fiaban. Pero eventualmente dejaron de hacerlo» (p. 24). A medida que la situación empeora, las relaciones sociales se deterioran hasta un estado de guerra

de todos contra todos, como lo describe el narrador: «Al principio, un grupo de mujeres se organizaron para repartir la comida que quedaba en los freezers; pero cuando se enteraron de que algunas mentían y se guardaban víveres, la buena voluntad se fue al carajo» (p. 25). El colapso de la aparente civilidad —que supuestamente los diferenciaba del indigente— demuestra la fragilidad del orden social y la proximidad constante al caos.

Si en el gótico tradicional la amenaza suele provenir de un pasado aristocrático que regresa para perturbar el presente burgués, en «El carrito» la amenaza emerge de los márgenes contemporáneos de la sociedad. El indigente, desde su condición de Otro, encarna lo que ha sido expulsado del cuerpo social, pero regresa transformado en una fuerza destructiva. La maldición no es una irrupción mágica gratuita, sino una consecuencia del castigo social ejercido colectivamente sobre el Otro. El terror surge desde el orden establecido, que se revela como cruel y fallido.

Un elemento particularmente significativo es la inmunidad que experimenta la familia protagonista frente a la maldición del resto del barrio. Su salvedad está vinculada a la intervención de la madre del narrador durante el incidente inicial: «Dejalo en paz. Que se vaya y listo. Nosotros limpiamos. Está borracho, no sabe lo que hace, no tenés por qué pegarle» (p. 23). La madre actúa como mediadora, y es reconocida por el hombre del carrito antes de marcharse: «Pero antes de salir corriendo en zigzag, huyendo de Juancho que lo persiguió a los gritos, miró a mi mamá con toda lucidez y asintió, dos veces» (p. 23). Este gesto adquiere retrospectivamente un carácter ritual de protección, como si el acto de compasión los excluyera del alcance de la maldición. El hermano del narrador lo comprende claramente: «Mamá nos salvó. ¿Viste cómo la miró el hombre antes de irse? Nos salvó» (p. 26). La maldición, entonces, afecta solo a quienes participaron o consintieron la humillación. La narración también sugiere que esta protección deriva no solo del acto compasivo en sí, también del reconocimiento social que la madre posee en el barrio como figura de autoridad:

«Todos la respetaban, especialmente Juancho, porque ella solía darle unas monedas para vino cuando le pedía; los demás la trataban con deferencia porque mamá era kinesióloga, pero todos pensaban que era médica, y la llamaban doctora» (p. 23). Su posición privilegiada, basada en su estatus profesional y su generosidad hacia los marginados como Juancho, la sitúa en un espacio intermedio que le permite comprender y comunicarse con ambos mundos. Aunque se salvan lo que consideran una maldición, siguen una realidad violenta de la que deben escapar: «Mi papá nos juntó en el comedor, para charlar. Dijo que nos teníamos que ir. Que se iban a dar cuenta de que nosotros estábamos inmunizados» (p. 26). A ellos les invade el miedo de convertirse en el Otro perseguido, pues son anomalías dentro del sistema de caos generalizado, y comprenden que no pueden permanecer ajenos a esta dinámica destructiva.

El cuento concluye con una imagen intensa: «Esa noche, oímos carne quemada. [...] Abrimos apenas la persiana y miramos para arriba. Vimos que el humo llegaba de la terraza de enfrente. Y era negro, y no olía como ningún otro humo conocido» (p. 26). El olor indefinible pero reconocido como no natural por la madre «esa no es carne común» (p. 26) sugiere canibalismo, más específicamente antropofagia, práctica que representa la disolución extrema de las normas sociales.

La frase final «Qué viejo villero hijo de puta —dijo mamá, y se puso a llorar» (p. 26), marca el reconocimiento definitivo del poder sobrenatural que emana del carrito, una suerte de justicia cósmica ejercida por quien fue humillado y expulsado. Esto remite, nuevamente, a la «sed de venganza del oprimido» que menciona Ugarelli (2023), tropo del gótico que adquiere una dimensión sociopolítica específica en este contexto latinoamericano.

De esta manera, en el cuento la abyección opera simultáneamente en el nivel corporal —la defecación pública, el olor putrefacto del carrito— y en el nivel social —la exclusión del indigente

y la delimitación territorial del barrio—. Doble articulación que permite que lo sobrenatural —la maldición— emerja no como ruptura radical con lo real, sino como intensificación de las dinámicas de exclusión ya presentes en la realidad cotidiana. Al igual que en los cuentos de Ojeda analizados, el horror proviene de la monstruosidad inherente a un orden social fundado en la exclusión y la deshumanización del Otro. Este relato muestra que el terror no necesita romper el mundo lógico para perturbar: le basta con intensificar las desigualdades y las miserias ya existentes.

4.2.2 «*Chicos que faltan*»

La protagonista del relato, Mechi, trabaja en un archivo de niños y adolescentes desaparecidos que se ubica debajo de una autopista en Buenos Aires, un espacio degradado y ruidoso. En este escenario se da una inquietante anomalía: los chicos reaparecen, con sus cuerpos íntegros, congelados en el tiempo, con la misma edad, ropa y estado físico con el que un día se esfumaron.

Un elemento central del terror y lo sobrenatural en el cuento es la ruptura de la temporalidad. Las reapariciones desafían toda lógica:

Lorena López, una chica de Villa Soldati que había escapado de su casa con un remisero, y lo había hecho embarazada de cinco meses, apareció en el Rosedal de Parque Chacabuco, embarazada de cinco meses. Había estado desaparecida un año y medio. Los médicos ginecólogos confirmaron que ese era su primer embarazo. (p. 83)

Esta suspensión del tiempo biológico, junto con casos como el de Guachín, que reaparece con sus piernas intactas a pesar de haber muerto atropellado por un tren, o el del niño que desaparece a los ocho años y regresa con la misma edad cuando debería tener doce, constituyen

transgresiones a las leyes naturales que generan un profundo malestar ontológico. Los chicos son seres abyectos que irrumpen el orden social, y generan una reacción de rechazo incluso en las familias:

La madre —le contó a Mechi— le había dicho a la jueza: «Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, solo por el olor. Y esta no es mi hija». (p. 83)

Aunque los chicos mantienen la apariencia exacta de los desaparecidos, algo esencial, inefable, está ausente. Encarnan aquello que siendo familiar se ha vuelto extraño y amenazante. La realidad misma es puesta en crisis, y con ella los fundamentos ontológicos que sostienen la experiencia cotidiana.

La abyección también se configura desde los espacios institucionales y burocráticos. El lugar de trabajo de Mechi está ubicado «debajo de la autopista en Parque Chacabuco», caracterizado por el «constante trepidar sobre su cabeza, un ruido sordo que combinaba el pase de los coches, la vibración de las juntas del asfalto, el esfuerzo de los pilares» (p. 76). Es descrito como un intersticio urbano bajo el peso de una infraestructura que amenaza con derrumbarse, donde la precariedad y el peligro es constante; símbolo de la fragilidad del sistema social y su incapacidad de sostener a los miembros más vulnerables. Ese sitio, con su «rosedal romántico, con sus glorietas y paseos, que pretendía una elegante decadencia arruinada por el constante paso de autos en la autopista, y los horribles pilares con forma de gomera» (p. 78) representa una dualidad: un intento de belleza y orden distorsionado por la realidad urbana caótica.

Adicionalmente, es interesante que el lugar de retorno sean parques urbanos. Estos llevan nombres de prominentes figuras políticas y batallas del siglo XIX argentino: «el Chacabuco, el Avellaneda, el Sarmiento y el Rivadavia» (p. 82). Los nombres de estos espacios públicos son

memoria que, al igual que los cuerpos de los niños que reaparecen, permanecen inmutables mientras todo a su alrededor cambia. Asimismo, los parques son espacios liminales en la narrativa, zonas de intersección entre lo urbano y lo natural, donde el espacio público se convierte en potencial zona de amenaza, como epicentro de la irrupción de lo inexplicable en lo cotidiano.

El movimiento de los niños retornados desde los parques hacia las casas abandonadas refuerza su carácter liminal. Parece que los chicos superaban las barreras físicas: «Los habían visto entrar, pero aseguraban que no habían atravesado los ladrillos, no era eso exactamente. Simplemente habían pasado, como en un ábrete sésamo» (p. 85), lo que refuerza su condición de seres abyectos, de entidades que no pertenecen al orden natural, ni al mundo de los vivos ni al de los muertos; son monstruos (Cohen, 1996) y, más específicamente, figuras fantasmagóricas propias del modo gótico (Ordiz, 2019). Las desapariciones evidencian un vacío, una ruptura en el tejido cotidiano, pues suspende a las personas entre la presencia y la ausencia, entre la vida y la muerte: una indeterminación ontológica. Pero la configuración fantasmal difiere de las representaciones tradicionales en algunos casos, pues si bien de algunos chicos se sabía que habían fallecido, la mayoría eran personas desaparecidas: ni muertos ni vivos, ni apariciones espirituales, sino presencias físicas que, sin embargo, desafían las leyes de la naturaleza.

Por otra parte, los niños desaparecidos son objeto de una segunda desaparición simbólica provocada por el olvido. Mechi reconoce que su archivo tiene «un valor solo documental» que es «inútil, como una memoria» (p. 76). El archivo, con su pretensión de sistematización, intenta contener lo incontenible: el horror de las desapariciones, las historias no contadas, los posibles destinos atroces de los desaparecidos. Pero hasta las fotografías de los archivos se desvanecen simbólicamente:

Ni bien aparecían los primeros rasgos de personalidad, la crecida del pelo, la definición del color de ojos, ese bebé de la foto congelada que se usaba en el afiche de «Se busca» desaparecía una vez más. Desde que Mechi estaba a cargo del archivo, ningún niño secuestrado por padre o madre había aparecido. (p. 76)

La fotografía, como intento de capturar y fijar una identidad, fracasa ante la fluidez del tiempo y el desarrollo humano. Los niños son también olvidados por el sistema. Hay un evidente desbalance de desapariciones entre clases sociales. Por ejemplo, el caso de Victoria Caride, una de las pocas desaparecidas de clase media alta, en contraste con los numerosos casos de niños de clases populares remite a cómo ciertas desapariciones reciben más atención mediática y social de otras. La investigación de Pedro, amigo de la protagonista, sobre «el tráfico y la explotación de menores para prostitución» y su seguimiento de los rastros de las chicas «gracias a inscripciones que ellas mismas dejaban en baños de estaciones de servicio y hoteles» (p. 79) introducen la cruda realidad de la trata de personas como telón de fondo para la narrativa sobrenatural. El regreso de los chicos expone la insuficiencia del Estado, la complicidad social y la imposibilidad del duelo; ahí radica el terror del cuento.

Las casas son también espacios liminales: «El problema era que, por simple cálculo, las casas que ocupaban eran demasiado chicas. Incluso cuando eran grandes (p. 85). La casa rosada del barrio Cafferata, con su «ventana solitaria muy cerca del techo a dos aguas» (p. 85) es una versión minimalista y deteriorada de la mansión gótica tradicional. Su condición de abandono, su color desvaído y su capacidad para albergar lo imposible, a cientos de niños en un espacio físicamente insuficiente, la convierten en un punto de condensación de lo sobrenatural en el paisaje urbano. Vanadis, la adolescente que obsesiona a Mechi, es igual de ambigua a los demás personajes de los cuentos analizados anteriormente: su belleza excepcional, su nombre vinculado a «la diosa

nórdica Freya, deidad de la juventud, el amor, la belleza, y señora de los muertos» (p. 78), y su posición ambigua entre vida y muerte —presente en el video de su cuerpo inmóvil que Pedro adquiere, pero también físicamente en el parque— la convierten en símbolo de una liminalidad perturbadora. Vanadis es lo abyecto que oscila entre lo bello y lo mortuorio, entre lo divino y lo infernal.

La transformación de los chicos que regresan en una suerte de monstruosidad colectiva es perturbadora: «Mechi sintió entonces que no eran chicos, que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada» (p. 86). Se da una fusión de identidades individuales en una conciencia colectiva que representa una disolución de la singularidad. Esto puede leerse como una manifestación extrema de la abyección, que disuelve las fronteras del «yo» y colapsa las distinciones que mantienen la integridad del sujeto; una contaminación mutua de identidades que rompe el orden establecido. La respuesta coral «en verano bajamos» (p. 86) que dan al final enfatiza dicha unidad monstruosa. Ya no son Jessica, Vanadis o Guachín, sino una identidad colectiva con un propósito atterradoramente indescifrable. Además, la referencia a la creencia japonesa que Mechi recuerda vagamente remite a una idea del retorno de los muertos:

Los japoneses creen que, después de morir, las almas van a un lugar que tiene, digamos, un cupo limitado. Y que cuando se llegue a ese límite, cuando no quede más lugar para las almas, van a empezar a volver a este mundo. Esa vuelta es el anuncio del fin del mundo, en realidad. (p. 84)

La reaparición es el principio del fin, un presagio apocalíptico donde lo monstruoso aparece para transformar radicalmente la realidad. La promesa de bajar en verano sugiere una futura invasión o transformación más profunda del mundo de los vivos, una alteración radical del orden cósmico que apenas está comenzando. Ellos no vuelven para sanar: lo hacen para anunciar el

colapso. Así, se plantea una vuelta del pasado que ha sido procesado no como redención sino como amenaza. La reaparición reabre la herida con una lógica que disuelve al individuo. El terror está, no tanto en lo que regresa del más allá, sino en lo que nunca se fue.

4.2.3 «Carne»

En este cuento se explora lo abyecto y lo ritual a través de la relación entre el fanatismo adolescente y el culto al cuerpo. La narración se centra en la historia de Julieta y Mariela, dos jóvenes fanáticas del músico Santiago Espina, quienes, tras el suicidio de su ídolo, desenterraron el cadáver para alimentarse de sus restos. Aquí, múltiples órdenes sociales son perturbados. El título mismo del cuento, homónimo al álbum del cantante, establece desde el inicio la abyección del relato: la carne como sustancia material y como símbolo de corporalidad consumible. La nota suicida de Espina lo evidencia: «Carne es comida. Carne es muerte. Ustedes saben cuál es el futuro» (p. 63), declaración enigmática que es profecía y mandato, y que las dos chicas interpretan literalmente en su ritual antropofágico.

El cadáver como el colmo de la abyección se potencia exponencialmente al convertirse en alimento, pues transgrede otra de las formas más elementales de abyección, el asco por la comida (Kristeva, 1980). El acto de desenterrar y alimentarse del cadáver es una transgresión corporal donde lo abyecto está en su máxima expresión, como se evidencia en la descripción de las adolescentes tras el acto caníbal: «las chicas estaban sucias de tierra, sangre y una película de mugre que apestaba y les cubría las manos y la ropa y los rostros» (p. 64). Esta imagen presenta una contaminación física donde lo interno —el cuerpo del artista— se ha vuelto externo; una comunión abyecta donde los límites del yo y el Otro se han disuelto definitivamente. Y esto, además, produce simultáneamente horror y fascinación, que se manifiestan en el vómito que rodea

la tumba profanada, testimonio de su devoción: «Las chicas habían abierto el féretro para alimentarse de los restos del Espina con devoción y asco; alrededor del hueco daban testimonio de su esfuerzo los charcos de vómito» (p. 64). El cadáver, lo abyecto, que simultáneamente atrae y repele (Kristeva, 1980), manifiesta una fascinación por lo impuro similar a la de «Ranita» del cuento «Sangre coagulada» de Ojeda.

La antropofagia de Julieta y Mariela puede interpretarse, además, como una forma de ritualidad sacrificial (Eliade, 1981). Es importante recordar que las adolescentes no actúan movidas por una necesidad fisiológica, sino por una compulsión ritual que busca incorporar a su ídolo, posiblemente con la intención de preservarlo o resucitarlo dentro de sí. Lo anterior lo confirma la reacción de las demás seguidoras del músico, quienes comprenden inmediatamente la dimensión sagrada del acto:

Una de ellas, sin embargo, lloró abiertamente cuando le preguntaron qué pensaba de las chicas que habían comido del ídolo. Desafiante, gritó: «¡Las envidio! ¡Ellas lo entendieron!». Y balbuceó algo sobre la carne y el futuro, dijo que Julieta y Mariela estaban más cerca que cualquiera de ellas del Espina, lo tenían en su cuerpo, en su sangre. (p. 65)

El ritual cumple una función cosmogónica fundamental (Eliade, 1981) pues permite el retorno al tiempo primordial donde toda creación es posible, lo cual actualiza el mito fundacional. En este contexto, el cuerpo del artista se transforma en objeto sagrado que debe ser consumido para acceder a un estado trascendente, lo cual establece un nuevo orden ritual que subvierte y reactualiza estructuras religiosas ancestrales. La última canción de su álbum, donde susurra «Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis ojos» (p. 66), establece un paralelismo con el ritual eucarístico cristiano, donde el cuerpo y la sangre se ofrecen como alimento espiritual. La subversión radica en la literalidad del acto: no se trata de la transubstanciación metafórica del

plan y el vino, sino de la consumación carnívora literal lo que consagra a las jóvenes. Además, el ritual opera como rito de paso que transforma ontológicamente a sus protagonistas. Uno de los policías del caso contó, perturbado, que las adolescentes «dejaron los huesos limpios» (p. 64), descripción que evoca tanto la meticulosidad como el comportamiento predatorio. La reverencia sagrada —o religiosa— se mezcla con el comportamiento bestial.

En el relato también es abyecta la figura femenina. Julieta y Mariela encarnan una abyección cuyo acto transgresivo es una decisión consciente de llevar su devoción hasta las últimas consecuencias. La sonrisa de ambas que, «congelada en las pantallas de sus televisores y las tapas de los diarios, les daba miedo» (p. 65) a los vecinos, demuestra que ambas fueron más allá, lo que las convierte en el arquetipo de monstruo que cruzaron los límites de lo humano socialmente aceptable (Cohen, 1996), pues, donde debería haber vergüenza, culpa o arrepentimiento, aparece una satisfacción que resulta incomprensible para el orden social circundante.

De manera similar a algunos cuentos de Ojeda, la muerte no es final sino tránsito. Así lo parece cuando, después de pasado el escándalo, Julieta y Mariela reaparecen:

Mientras tanto, en todo el país, en cada cibercafé, las espinosas se reunían frente a las pantallas de las computadoras, porque comenzaron a llegar los mails. Ninguna podía jurar que fueran de Julieta y Mariela, no sabían si ellas tenían acceso a Internet en su aislamiento, pero todas lo sabían, lo deseaban, y guardaban el secreto celosamente. Los mails hablaban de dos chicas que pronto cumplirían dieciocho años y se liberarían de padres y médicos para tocar las canciones de Carne en sótanos y garajes. Hablaban de un culto subterráneo imparable, de Ellas Las Que Tenían Espinas en el cuerpo. (pp. 65-66)

La promesa de un culto subterráneo puede leerse como un renacimiento, una continuidad donde el sacrificio de Espina y la comunión caníbal son apenas el inicio de algo nuevo y prometedor.

Las fans esperaban con brillantina en las mejillas, las uñas pintadas de negro y los labios manchados de vino tinto el mensaje que les diera la fecha y el lugar de la segunda venida, el mapa de una tierra prohibida. Y escuchaban la última canción de *Carne* [...] soñando con el futuro. (p. 67)

El anterior fragmento demuestra una expectativa en una resurrección donde el cantante continúa existiendo a través de quienes lo consumieron. Este retorno de lo reprimido —la muerte que se niega a permanecer enterrada— es un motivo clásico del modo gótico, pero que en este relato se reconfigura en un contexto contemporáneo de fanatismo mediático.

4.3 Samanta Schweblin

Los siguientes cuentos de Schweblin comparten la economía narrativa de Enríquez en tanto generan un efecto inquietante a partir de la naturalidad con la que presentan situaciones anómalas o perturbadoras. La narración escapa de explicaciones causales y descripciones exhaustivas. Los personajes que no dicen mucho, y los vacíos narrativos intensifican la tensión. Por ejemplo, en «Pájaros en la boca», al estilo kafkiano se normaliza lo raro y se rarifica lo normal: no se explica por qué Sara come pájaros vivos, simplemente se presenta el hecho como una realidad que los personajes deben enfrentar. La omisión de las causas del comportamiento de Sara crea una atmósfera de desasosiego precisamente por lo que no se dice.

Asimismo, el ritmo y la tensión son meticulosos. La naturaleza exacta de lo que hace la adolescente no se revela desde el principio, sino que se construye gradualmente: primero aparece

la jaula vacía, luego el pájaro dentro de ella, después Sara acercándose y, finalmente, el resultado sangriento. Algo similar ocurre en «Matar a un perro», el relato no arranca con la violencia, sino con un desplazamiento trivial: un hombre conduce un auto en compañía de un otro que impone órdenes. Solo a medida que avanza el cuento se entiende que su objetivo es matar a un perro, y que dicho acto servirá de umbral a una forma mayor de brutalidad. El peso narrativo está en el proceso de llegar a ese punto, no en el punto mismo. En «Cabezas contra el asfalto» la revelación del presente del protagonista, ahora convertido en un pintor de cabezas estrelladas contra el suelo, llega después de una acumulación sostenida de episodios escolares, y su extrañeza se intensifica no por lo explícito del contenido, sino por lo neutral del tono.

En todos los casos, el suspenso no está al servicio de lo que va a pasar, sino en cómo se desvela lo que ya está pasando. Los relatos operan como una inmersión abrupta en situaciones ya en curso, siguen un desarrollo no lineal marcado por saltos temporales y espaciales, y concluyen frecuentemente con finales abiertos.

Además, sus narradores en primera persona ofrecen una perspectiva limitada y subjetiva de los acontecimientos, lo cual subraya la incapacidad del protagonista y, por extensión, del lector, para comprender plenamente lo que está ocurriendo. Y aunque los narradores no son confiables, tampoco deliran; en cambio, ven el mundo desde una racionalidad desviada, como el protagonista de «Cabezas contra el asfalto».

En estos relatos de Schweblin presentes el humor y la parodia como catalizadores que intensifican el efecto de extrañeza de los relatos. Castro Domínguez (2020) observa:

Este último recurso [el humor] se presenta en formas diversas como la ironía o la parodia, pero no siempre contribuye, como en la literatura del siglo XIX, simplemente a atenuar el horror, sino que tensiona los hilos que lo entretejen. (p. 11)

En «Pájaros en la boca», el humor negro reside en la desproporción entre la situación aberrante y las reacciones de los personajes. El padre, enfrentado a lo monstruoso, recurre a racionalizaciones absurdas:

Pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece. (pp. 22-23)

Esta yuxtaposición entre lo horroroso y lo mundano genera un efecto humorístico que intensifica la tensión al evidenciar la incapacidad del personaje para procesar adecuadamente la situación. En algunos casos, el humor y la parodia también funcionan como mecanismos subversivos frente a discursos sociales establecidos. Así lo afirma Castro Domínguez (2020): «Una serie de recursos humorísticos como la exageración, el absurdo, la parodia, la ironía, catalizan la monstruosidad, pero también retoman y subvierten discursos consensuados» (p. 13). En «Cabezas contra el asfalto», la parodia del mundo artístico contemporáneo evidencia las contradicciones de un sistema que valora una retórica vacía. El protagonista responde así cuando le preguntan por el sentido de su obra:

Cuando me preguntan si «abrirle la cabeza al coreano sobre el reverso de mi tapiz esconde una intención estética» miro hacia arriba y hago como que pienso. Eso es algo que aprendí de ver a otros artistas hablar en televisión. No es que no entienda bien la pregunta, es que realmente no me interesa. (p. 88)

En el fragmento, el artista no busca comunicar nada, pero repite poses y frases de otros artistas porque entiende que la clave del éxito está en parecer profundo, no en serlo. En ese

fragmento puede interpretarse una parodia del discurso legitimador del arte, aunque no lo ridiculiza abiertamente: no necesita la caricatura, basta con copiar sus gestos y vaciarlos de sentido.

Otro ejemplo está en el final del mismo cuento:

La gente dice que soy un racista, un hombre «descomunamente malo», pero mis cuadros se venden por millones y yo empiezo a pensar en eso que siempre decía mi mamá, eso de que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible. (p. 88)

El remate es cínico. Hay una parodia del discurso autoindulgente que justifica cualquier cosa —racismo, xenofobia, violencia— con una estética del dolor que el mercado celebra. La preocupación cínica del artista transforma sus palabras en una máscara más del vacío moral de la realidad contemporánea.

Hechos ya algunos apuntes sobre el estilo en los cuentos, los siguientes subapartados se centrarán en lo que resulta central para la comprensión del neogótico: el funcionamiento de lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso como estructurantes del terror en estos relatos.

4.3.1 «Pájaros en la boca»

El cuento «Pájaros en la boca» trata sobre un padre que descubre algo perturbador sobre su hija adolescente, Sara: ella come pájaros vivos. El protagonista se entera de esta situación cuando su exesposa, Silvia, aparece inesperadamente en su casa con la noticia. Desde ese momento, el protagonista debe afrontar una realidad perversa y acostumbrarse a ella, pues Silvia lo deja a cargo de Sara y, por tanto, del problema.

Las prácticas de la hija activan los mecanismos de repulsión que, como ya se ha dicho, son centrales en la experiencia de lo abyecto (Kristeva, 1980). El hombre experimenta una repulsión de manera visceral:

Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchados de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro. (pp. 21-22)

El vómito aparece, igual que en los cuentos anteriores, como una respuesta abyecta a la ruptura de límites simbólicos. Sara, al consumir un ser que está vivo, y que además es un pequeño pájaro, provoca horror porque desestabiliza categorías culturales de lo que se consume y lo que no. Es un ser abyecto que habita los intersticios entre categorías aparentemente estables: no es completamente humana ni completamente otra cosa; es un personaje liminal, la fuente del terror gótico.

El relato, además, reconfigura el hogar familiar como un espacio donde se manifiesta lo siniestro. La casa del padre se convierte en sitio de confinamiento voluntario para Sara, que se niega a salir y pasa sus días «con la espalda recta, las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, concentrada en algún punto de la ventana o del jardín» (p. 20). La domesticidad se ve invadida por elementos que perturban su normalidad, como la jaula de pájaros, las cajas de zapatos que contienen las futuras presas y las plumas que el padre encuentra por la casa:

En el piso junto a la puerta del comedor, detrás de la lata de café, entre los cubiertos, todavía húmeda en la pileta del baño. Las recogía, cuidando de que ella no me viera haciéndolo, y las tiraba por el inodoro. (pp. 24-25)

Las plumas son recordatorios de lo abyecto que ha penetrado en el espacio doméstico, signos de lo que retorna, marcas de una transformación que el padre intenta ignorar y, aunque intenta eliminarlos, no le permiten restaurar el orden. Así, la casa se convierte en un espacio claustrofóbico, y lo innombrable se materializa en un acto concreto y visible, obliga a los personajes a confrontarlo sin posibilidad de evasión.

Además, la arquitectura de la casa contribuye a la atmósfera gótica: el cuarto de Sara está ubicado encima del de su padre, lo que le permite escuchar sus movimientos a través del techo. Lo terrorífico se encuentra arriba, amenazando con descender e invadir el espacio del protagonista, que poco a poco acaba siendo contaminado:

La escuché en el techo caminar nerviosa, acostarse y levantarse varias veces. Me pregunté en qué condiciones estaría el cuarto, no había subido desde que ella había llegado; quizá el sitio era un verdadero desastre, un corral lleno de mugre y plumas. (p. 25)

Como se afirmó en el apartado anterior, los silencios significativos y diálogos mínimos intensifican la atmósfera inquietante. Los intercambios entre padre e hija son escuetos. La situación es un punto de quiebre en la relación familiar, que ya estaba trastocada. La ingesta desintegra el último vínculo que sostiene a la familia: la comensalidad, ahora espacio de separación física y simbólica. La narración establece una diferenciación entre la alimentación «normal» del padre y la alimentación «aberrante» de Sara:

Yo preparaba comida para dos y la llevaba al living en dos bandejas. Dejaba la de Sara frente a ella, y ahí quedaba. Ella esperaba a que yo empezara a comer y entonces decía:

—Permiso, papá.

Se levantaba, subía a su cuarto y cerraba la puerta con delicadeza. (p. 24)

La economía dialógica contrasta con la complejidad de lo que está ocurriendo, lo que produce una disonancia que intensifica lo inquietante:

En casa Sara esperaba en el sillón, erguida en su ejercicio de yoga. Nos saludamos.

—Hola, Sara.

—Hola, papá. [...]

Después de un rato Sara dijo:

—Papi...

Tragué lo que estaba masticando y bajé el volumen, dudando de que realmente me hubiera hablado, pero ahí estaba, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, mirándome.

—¿Qué? —dije.

—¿Me querés?

Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. Era mi hija, ¿no? Y aun así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi exmujer hubiera considerado «lo correcto», dije:

—Sí, mi amor. Claro. (p. 26)

Los silencios se presentan como espacios donde lo reprimido amenaza con manifestarse, especialmente en escenas donde padre e hija observan la televisión sin comunicarse realmente.

La abyección también se hace presente en detalles específicos que acentúan lo violento del acto sin describirlo directamente: «De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse» (p. 21). La narración evita mostrar directamente el momento de la ingesta, creando así un hueco representacional que amplifica el terror mediante la sugerencia.

Por otro lado, desde la perspectiva de Eliade (1981), la conducta de Sara puede interpretarse como un rito sacrificial que le otorga características místicas. El comportamiento ritualizado de la joven —su postura hierática, los momentos precisos en que consume los pájaros, el acto de lavarse después— configura una liturgia personal: repetición, precisión gestual y transformación. El narrador señala que

siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud.

Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes. (pp. 20-21)

El cuerpo de Sara adquiere una vitalidad a través de la ingesta y, por ende, necesita la incorporación del otro ser vivo para mantenerse. La transgresión de los límites de lo aceptable la sitúan como una suerte de monstruo parecido al vampiro o más a un hombre lobo (Cohen, 1996). Lo interesante es que, en las obras previamente analizadas, la corporalidad femenina se presenta en parte como un espacio de vulnerabilidad, mientras que en «Pájaros en la boca» ese mismo cuerpo se torna amenazante precisamente por su vitalidad asociada a lo abyecto. Su deterioro físico comienza cuando se interrumpe el suministro de pájaros porque su madre ya no quiere traerle: «Estaba perdiendo sus cachetes rosados y ya no se la veía tan bien como en los días anteriores. Preparé mi comida, me senté en el sillón y encendí el televisor» (p. 26). Asimismo, en este cuento hay una inversión del paradigma del cuidado: en relatos analizados anteriormente la figura materna/paterna ejercía violencia o abandono sobre el cuerpo infantil, mientras que aquí es el cuerpo adolescente el que ejerce violencia sobre otro cuerpo, el pájaro y, por extensión, sobre la estabilidad psíquica de los padres. Aquí el padre se encuentra paulatinamente despojado de su autoridad, reducido a proveedor de espacio y, finalmente, de alimento.

La reacción del padre evoluciona desde el rechazo inicial hasta una ambivalente complicidad. Él intenta racionalizar la conducta de su hija, pero su incapacidad para nombrar, comprender o resignificar la conducta de Sara se manifiesta en la repetición obsesiva de la frase «*come pájaros, come pájaros, come pájaros*» (p. 23). La figura materna, por su parte, representa una maternidad que ha fracasado en contener lo perturbador. Está desesperada: «Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella» (p. 22). Las cajas apiladas bajo el escritorio en la casa de Silvia sugieren una acumulación de un secreto familiar que, aunque permanece a la vista, nadie puede nombrar adecuadamente. Y el abandono de Silvia hacia su hija fuerza al padre a asumir un rol que había evitado.

La desintegración del protagonista se da a través de espacios simbólicos que marcan su distanciamiento: primero el baño donde vomita, luego el supermercado como refugio de normalidad: «Yo me limitaba a mis enlatados y hacía la cola en silencio. Iba dos o tres veces por semana. A veces, sin nada que comprar, pasaba de todas formas antes de regresar a casa» (p. 24). El hombre recorre las góndolas con la esperanza de encontrar algún tipo de orden o sentido, un ritual donde busca una salida a su realidad trastocada y perturbadora e, infructuosamente, respuestas a su crisis existencial y familiar. Y finalmente, el sitio donde cruza definitivamente la frontera moral:

—¿Le gustan los exóticos o prefiere algo más hogareño?

Golpeé la mesada con la palma de la mano. Algunas cosas saltaron sobre el mostrador y el vendedor se quedó en silencio, mirándome. Señalé un pájaro chico, oscuro, que se movía nervioso de un lado a otro de su jaula. (p. 27)

El padre sucumbe, a pesar de la repulsión, a la situación, pues termina comprando un pájaro para que su hija consuma. El cierre del relato indica una aceptación del ritual abyecto: «Escuché

un chillido breve, y después la canilla de la pileta del baño. Cuando el agua empezó a correr me sentí un poco mejor y supe que, de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras» (p. 27). El agua corriendo, símbolo tradicional de purificación, no elimina la transgresión, sino que la incorpora a una nueva normalidad doméstica.

El relato plantea una forma de gótico donde el terror viene de la alteración de los vínculos familiares. Lo monstruoso, el cuerpo de Sara, funciona como espacio de sacralidad invertida: se alimenta de la vida, no como metáfora, sino como práctica literal. Lo abyecto se instala en el hogar, en el gesto cotidiano y en el silencio.

4.3.2 «Matar a un perro»

Un hombre relata su prueba de iniciación para vincularse en una organización criminal bajo la supervisión de un personaje apodado «el Topo». Con el fin de demostrar que será capaz de hacer algo peor, deberá matar a un perro a golpes. El protagonista experimenta una progresiva desensibilización hacia la violencia. Inicialmente, muestra cierta vacilación al tener que elegir qué perro matar: «Matar a alguien en especial, a alguien ya elegido, es fácil. Pero tener que elegir quién deberá morir requiere tiempo y experiencia. El perro más viejo o el más joven o el de aspecto más agresivo. Debo elegir» (p. 45). Sin embargo, conforme avanza el relato, va normalizando el acto, hasta llegar a referirse a él como un trabajo: «Sí, voy a trabajar así. Pienso en lo que dije: trabajar, me gusta saber que puedo hablar como ellos» (pp. 46-47). Esta transformación lingüística es significativa porque evidencia el proceso de adaptación del narrador a un nuevo sistema de valores, donde la violencia es ahora una profesión. Además, el relato está marcado por un diálogo reducido a lo esencial, casi telegráfico, donde «El Topo» habla mediante órdenes concisas y el protagonista responde con monosílabos:

Usted no trae palo, dice. No, digo. Pero no va a matar un perro a palazos si no tiene con qué. Lo miro pero no contesto, sé que va a decir algo, porque ahora lo conozco, es fácil conocerlo. Pero disfruta del silencio, disfruta pensar que cada palabra que diga son puntos en mi contra. (p. 45)

Aquí, las palabras funcionan como instrumentos de poder y subyugación. Asimismo, la mirada —o su ausencia— refleja una dinámica de poder. «El Topo», con sus pequeños anteojos negros y su comportamiento predador, encarna una animalidad calculadora, mientras que el protagonista es reducido a un instrumento, a una extensión de la voluntad del Topo. Su nombre sugiere ya una naturaleza subterránea, oculta, que habita en los márgenes. Sus anteojos negros que nunca se quita funcionan como una máscara que oculta su verdadera naturaleza: «No me mira, dicen que nunca mira a nadie a los ojos» (p. 45). Solo al final del relato, cuando rechaza al protagonista, lo mira. Paralelamente, la mirada del perro al que asesina es perturbadora: «Cuando lo toco, cuando junto las patas para bajarlo del auto, abre los ojos y me mira» (p. 47). Una mirada animal, víctima de la violencia humana, que interpela la conciencia del narrador y establece un contraste con la mirada ausente de «el Topo».

Es necesario resaltar que las relaciones de poder en el relato reflejan estructuras sociales más amplias: «Si no hago las cosas bien no entro, y si no entro no hay plata. No hay otra razón para entrar» (p. 45). El protagonista actúa movido por la necesidad económica más que por cualquier convicción personal.

El cuerpo malherido del perro es objeto abyecto. Se describe con precisión clínica el sufrimiento del animal: «Lo suelto y cae contra el piso del baúl. Con la pata delantera raspa la alfombra manchada de sangre, trata de levantarse y la parte trasera del cuerpo le tiembla. Todavía respira y respira agitado» (p. 47). La corporeidad doliente, la sangre que mancha el automóvil, el

cuerpo que golpea contra algo en el maletero perturba tanto al protagonista como al lector. La prolongación del sufrimiento del animal, que debió haber muerto con el primer golpe, pero persiste agonizante hasta el final, amplifica el horror moral y demuestra la crueldad gratuita del acto.

Ahora bien, desde la plaza con perros durmientes hasta el puerto abandonado, el recorrido se hace en un descenso hacia espacios progresivamente más marginados y deshumanizados: «La calle por la que conduzco ya no tiene semáforos ni líneas blancas, y las construcciones son cada vez más viejas» (p. 47). Esta geografía urbana degradada, nuevamente, del modo gótico, refleja el descenso moral del protagonista. El puerto, límite de la ciudad con el agua, donde «solo se ven, a lo lejos, luces débiles y amarillas que iluminan un poco unos cuantos barcos» (p. 47) es un lugar propicio para lo abyecto, para el acto final de violencia.

El punto culminante del relato ocurre cuando el protagonista, con la pala alzada, duda momentáneamente sobre a quién golpear:

Si nadie se entera de que maté un perro nadie se entera de nada. El Topo no gira para decirme ahora. Levanto la pala. Ahora, pienso. Pero no la bajo. Ahora, dice el Topo. No la bajo ni sobre la espalda del Topo ni sobre el perro. (pp. 47-48)

Su vacilación, un instante de duda moral, revela que aún conserva restos de humanidad. Sin embargo, su potencial de redención queda truncada cuando finalmente obedece y golpea, por última vez, al perro.

El final del cuento introduce un giro inesperado: después de que el protagonista falla la prueba por su momento de duda, «el Topo» lo abandona exactamente en el mismo lugar donde comenzó la historia: «Cuando miro a mi alrededor me doy cuenta de que me dejó en la plaza. En la misma plaza» (p. 48). Lo que lo excluye del grupo criminal no es su incapacidad para la violencia, sino su incapacidad para ejercerla sin cuestionamiento. Y el miedo aparece potenciado

en la última frase: «Desde el centro, cerca de la fuente, un grupo de perros se incorpora, poco a poco, y me mira» (p. 48). Esta imagen final de justicia poética, donde los perros supervivientes observan al protagonista, lo vuelven vulnerable, y sugiere una posibilidad de venganza o justicia, evocando las palabras que un borracho le dijo antes: «Los perros saben quién fue y se lo cobran. Ellos saben, dice, saben, ¿entiende?» (p. 46).

Lo abyecto es un mecanismo de entrenamiento en un sistema que normaliza la crueldad como parte de un trabajo, una economía. La figura del «Topo», guía sin rostro, consagra la transformación del protagonista en alguien útil para la violencia, pero lo rechaza por fallar en su obediencia ciega y absoluta. En ese margen, en esa duda moral, residía la única posibilidad de redención. No obstante, el retorno final a la plaza, y la mirada de los perros, sugiere que no hay vuelta atrás: la violencia ya lo ha transformado.

4.3.3 «Cabezas contra el asfalto»

El narrador-protagonista de «Cabezas contra el asfalto» relata con frialdad e indiferencia emocional tres episodios de violencia en su vida: el primero contra un compañero de escuela primaria, el segundo contra un compañero de secundaria y el tercero contra un coreano en la calle. En cada episodio, el motivo recurrente es golpear la cabeza de alguien contra el suelo, acto que posteriormente sublima en su expresión artística. Lo abyecto en este relato se manifiesta como una pulsión violenta que habita dentro de él y que canaliza en mercancía valorada por la sociedad.

En el inicio del relato se establece la premisa fundamental que guiará su comportamiento: «Si golpeás mucho la cabeza de alguien contra el asfalto —aunque sea para hacerlo entrar en razón—, es probable que termines lastimándolo» (p. 81), una advertencia que le dio su madre la

primera vez que agredió a alguien. Este evento ocurre cuando un compañero de escuela, Fredo, destruye uno de sus dibujos:

Lo primero que sentí fue tristeza. No es un decir, siempre pienso en cómo siento las cosas en el momento en que me pasan, y quizá sea eso lo que me haga más lento, o más distraído que el resto. Me tiré sobre Fredo, lo tiré al piso conmigo y lo agarré de los pelos. Ahí fue que empecé a darle la cabeza contra el suelo. (p. 81)

Esta primera manifestación de violencia vincula la agresión física con la destrucción de su expresión artística. El dibujo de «dos peces rompecabezas, cada uno en una caja, y ambas cajas dentro de otra caja» (p. 81) puede ser interpretado como representación de una estética de contención y orden que, al ser destruida, desencadena la manifestación de lo abyecto a través de la violencia corporal (Kristeva, 1980).

El segundo episodio se desarrolla durante la secundaria, cuando otro estudiante humilla a una compañera:

Cecilia no me gustaba, pero al chico le di la cabeza contra el piso hasta que empezó a sangrar. El profesor tuvo que pedir ayuda para separarnos. Mientras nos sostenían para que no volviéramos a agarrarnos le pregunté si ahora el cerebro no le drenaba mejor. Me pareció una frase suprema, pero fui el único que se rio. (p. 82)

En este fragmento aparecen dos elementos fundamentales: la sangre como manifestación material de lo abyecto y la ironía macabra del protagonista que lo sitúa como monstruo (Cohen, 1996) y que anticipa su posterior concepción artística. Su pregunta sobre si «el cerebro no le drenaba mejor» establece un vínculo entre la violencia física y una supuesta mejora funcional, lo cual sugiere que la transgresión de los límites corporales podría tener un efecto purificador o

transformador. La sublimación de la violencia encuentra su cauce por medio del arte cuando el protagonista comienza a pintar cabezas contra el asfalto:

Pinto cuadros de cabezas golpeando contra el piso, y me pagan fortunas por ellos. Vivo en un loft en el microcentro. Arriba tengo el cuarto y el baño, abajo la cocina y todo el resto es estudio, o «atelier», como le gusta llamarlo a Aníbal. Algunos piden retratos de sus propias cabezas. Les gustan los lienzos gigantes y cuadrados, los hago de hasta dos metros por dos metros. Me pagan lo que pida. Veo después los cuadros colgados en sus livings enormes y vacíos y creo que esos tipos se merecen verse a sí mismos tan bien estampados contra el piso por mi mano y parecen muy conformes cuando se paran frente a los cuadros. (p. 83)

Así, se produce una mercantilización de lo abyecto que resulta fundamental para entender lo que subyace en el relato. En «Cabezas contra el asfalto» la violencia corporal es objeto estético valorado y cotizado por la misma sociedad que debería repudiarla. Los compradores de estos cuadros no solo aceptan la representación de la violencia, sino que desean verse a sí mismos como víctimas de esta, en un acto de narcisismo macabro que el artista interpreta como merecido.

El ritual se configura en torno al gesto de la violencia reiterada: golpear la cabeza del otro contra el suelo. La obra pictórica reproduce una y otra vez la misma escena ritual de humillación, poder y control. Lo ritual no tiene vínculo con lo sagrado tradicional, sino que muta en un ciclo de obsesión simbólica: una ritualidad del trauma, de la repetición obsesiva.

El protagonista no experimenta culpa ni remordimiento por sus actos. Cuando relata su primer episodio lo hace con una inquietante naturalidad: «Lo primero que sentí fue tristeza. No es un decir, siempre pienso en cómo siento las cosas en el momento en que me pasan, y quizá sea eso lo que me haga más lento, o más distraído que el resto» (p. 81). Su autoconciencia distanciada

introduce una fragmentación entre el yo que actúa y el yo que observa. Además, su distancia emocional se hace evidente en la forma en que se refiere a sí mismo y a los demás, especialmente hacia las mujeres:

No me gusta tener novias. Salí con algunas chicas, pero nunca funcionó. Tarde o temprano reclaman más tiempo o piden que diga cosas que en realidad no siento. Una vez probé decir lo que sentía y fue peor. Otra vez, una se volvió completamente loca sin que yo dijera absolutamente nada. (pp. 83-84)

Su incapacidad para establecer conexiones emocionales significativas y la instrumentalización de sus relaciones sociales parecen encontrar alivio únicamente en su expresión artística. Por eso, el encuentro con el dentista coreano John Sohn introduce un giro importante: por primera vez intenta establecer una relación de amistad genuina. La conexión inicial con este personaje se basa en un reconocimiento mutuo que el protagonista interpreta como una afinidad profunda:

Me cayó bien, así que le conté que pintaba cabezas contra el asfalto. John Sohn hizo un momento de silencio, que resultó ser como un momento de «iluminación» —lo que me hizo pensar que teníamos algo muy importante en común— y dijo «es justo lo que estoy buscando». (pp. 84-85)

Sin embargo, la conexión se rompe cuando John rechaza el cuadro que el artista ha creado para él:

Miramos juntos el cuadro: la cara de un coreano estrellándose contra los azulejos negros y blancos de una sala de espera muy parecida a la de John. [...] No pude entender qué era lo que no funcionaba para John, el cuadro era perfecto. Y me di cuenta de que yo no estaba dispuesto a cambiar nada. Entonces John dijo que eso era lo que pasaba al fin y al cabo, y

empezó otra vez con el tema de la educación coreana. Dijo que los argentinos éramos vagos. Que no nos gustaba trabajar y que así estaba nuestro país. Que eso nunca cambiaría, porque éramos como éramos, y se fue. (p. 86)

La «brecha cultural» que separa al protagonista de John no es realmente cultural sino existencial; proviene de la incapacidad del narrador para relacionarse con otros sin cosificarlos o violentarlos. Este rechazo desencadena el tercer episodio violento, cuando el protagonista ataca a un coreano en la calle, después de buscar desesperado a su amigo que ahora se había alejado:

Solté el cuadro, que cayó boca abajo sobre la vereda, y agarré al coreano de los pelos. El coreano pequeño, flaco y metido. El coreano de mierda que se levantó a las cinco de la mañana durante quince años para afianzar la brecha dieciocho horas por día. Lo sostuve de los pelos tan fuerte que me clavé las uñas en la palma de las manos. Y esa fue la tercera vez que estrellé la cabeza de alguien contra el asfalto. (p. 88)

El anterior fragmento evidencia cómo la xenofobia puede infiltrarse en las manifestaciones de lo abyecto. El narrador no distingue entre diferentes individuos de origen asiático «Porque no sé diferenciar a los coreanos de los japoneses, ni a los japoneses de los chinos, y cada vez que veo a alguno de todos esos lo agarro de los pelos y empiezo a darle la cabeza contra el asfalto» (p. 88), y así, la otredad racial se convierte en objetivo de su violencia indiscriminada.

Es significativo que esta violencia ocurra específicamente contra el asfalto, una mezcla bituminosa cuya función es uniformar. A diferencia del cuento «Cabeza voladora» de Ojeda, donde la cabeza separada del cuerpo funciona como símbolo de liberación y trascendencia, en este cuento las cabezas contra el asfalto se interpretan como una metáfora del proceso violento que elimina diferencias mediante la fuerza. La violencia contra la cabeza puede leerse como una anulación del

pensamiento y la identidad, una destrucción que persigue borrar la diferencia percibida como amenazante.

También es perturbador el reconocimiento social y artístico de esta violencia. Mientras el protagonista enfrenta, en efecto, problemas legales, simultáneamente sus cuadros «se venden por millones y yo empiezo a pensar en eso que siempre decía mi mamá, eso de que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible» (p. 88). Es una amarga ironía: aunque públicamente se le acuse de racista, el orden social en su perversidad no solo tolera, sino que hay una comercialización y estetización de la violencia mientras finge rechazarla en su manifestación directa; una normalización de lo monstruoso.

Las descripciones detalladas de agresión física constituyen también lo abyecto del relato, una materialización visual de la violencia:

Cecilia me sonrió, colorada, y yo sentí otra vez esas ganas incontrolables de golpear, y aun antes de que nada sucediese vi la imagen de su cabeza golpeándose, el cuero cabelludo estrellarse una y otra vez contra las irregularidades del piso, la cabeza perforada, la sangre espesando los pelos. (p. 83)

Hay una fusión entre la fantasía violenta y su realización física. Asimismo, la sangre y el cuerpo fragmentado funcionan como elementos de abyección que generan a la vez repulsión y fascinación. El protagonista es, entonces, la encarnación de una paradoja cultural: el artista cuyos impulsos destructivos son simultáneamente condenados y celebrados, criminalizados y mercantilizados. La «iluminación» que experimenta cuando decide canalizar su violencia a través del arte representa una sublimación en una forma socialmente aceptable que, en última instancia, perpetúa y legitima el ciclo de transgresión y violencia.

4.4 Terror social: El miedo en un mundo inhóspito

Zygmunt Bauman conceptualiza la modernidad líquida como una condición social caracterizada por la fluidez, la incertidumbre y la disolución de las estructuras sólidas que anteriormente proporcionaban estabilidad y sentido a la experiencia humana. Bajo este contexto introduce el concepto de «miedo líquido», que describe una forma de temor que se caracteriza por su naturaleza difusa, omnipresente e inasible. A diferencia del miedo tradicional, que tenía objetos y causas identificables, el miedo líquido «flota libre, sin vínculos, sin anclas, sin hogar ni causa nítidos» (Bauman, 2007, p. 6). En los cuentos del corpus se evidencia esta condición existencial donde «la vida moderna líquida se vive en un campo de batalla» (*idem.*, p. 69), donde las certezas se disuelven y los vínculos humanos se precarizan, en un estado perpetuo de inquietud y vulnerabilidad.

El miedo, como se abordó en el marco teórico y se argumentó en el apartado anterior, es una presencia clave en la narrativa neogótica. En los universos de los nueve relatos se configura como un estado emocional y existencial persistente, que define la relación del sujeto con su entorno y con sus vínculos. Además, en la mayoría de los casos, se manifiesta un miedo extendido e inasible, que flota en la vida cotidiana y, por tanto, conviene en una sensación de vulnerabilidad e inseguridad constante, lo cual lo hace más insoportable, pues «el miedo es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro» (Bauman, 2007, p. 6). Esta naturaleza difusa del miedo aparece en los relatos como una constante sensación de desasosiego que permea todas las dimensiones de la vida. De acuerdo con Bauman (2007) «el “miedo derivativo” es un fotograma fijo de la mente que podemos describir (mejor que de ningún otro modo) como el sentimiento de ser susceptible al peligro: una sensación de inseguridad [...] y de vulnerabilidad» (p. 11). La susceptibilidad al

peligro en los relatos se materializa no solo en amenazas concretas, sino en la percepción de que el peligro podría venir de cualquier lugar:

Pueden manar de la oscuridad de las calles o de los destellos de las pantallas de televisión; de nuestros dormitorios y de nuestras cocinas; de nuestros lugares de trabajo [...] o de otras personas (propensas, como seguramente nunca antes en nuestro recuerdo, a devastar nuestros hogares y nuestros lugares de trabajo, y fuente de amenaza continua de destrucción de nuestros cuerpos por medio de la súbita abundancia actual de atrocidades terroristas, crímenes violentos, agresiones sexuales, alimentos envenenados y agua y aire contaminados). (*idem.*, p. 13)

Los personajes de los relatos habitan un mundo donde la amenaza es ubicua, y el miedo se manifiesta no tanto en la presencia de monstruos o fuerzas sobrenaturales —aunque, por supuesto, estas figuras estén presentes—, sino en la disolución de certezas, la precariedad de los vínculos afectivos, la violencia simbólica y física, y la indiferencia, tanto institucional como social, ante la miseria y el sufrimiento. En «Soroche» o «El carrito», por ejemplo, el terror no proviene de la maldición o las reapariciones sobrenaturales, sino de la indiferencia social que es característica de la modernidad líquida: «El nuevo individualismo, el debilitamiento de los vínculos humanos y el languidecimiento de la solidaridad están grabados en una de las caras de una moneda cuyo reverso lleva el sello de la globalización» (Bauman, 2007, p. 136). Precariedad que se manifiesta en la fragilidad de las instituciones tradicionalmente estables como la familia, la comunidad y las relaciones afectivas duraderas.

Por su parte, Gilles Lipovetsky (2000) analiza las transformaciones de las sociedades democráticas avanzadas a través del concepto de personalización, que implica la individualización y adaptación de la experiencia social a las necesidades y deseos particulares de cada individuo.

Este proceso genera paradojas fundamentales con la configuración de la subjetividad contemporánea, pues, por un lado, está acompañado de actitudes como la apatía y la indiferencia hacia problemas colectivos y, por otro, se caracteriza por una sensibilidad exacerbada hacia el sufrimiento individual. «Cualquier dolor, aunque sea un animal quien lo sufre, se vuelve insoportable para un individuo constitutivamente frágil, conmovido, horrorizado por la sola idea del sufrimiento» (Lipovetsky, p. 203). Esta contradicción se evidencia en «Matar a un perro» con la vacilación del protagonista en la tarea que, aunque violenta, quiere completar para obtener un trabajo; o en «Pájaros en la boca», con la repulsión que sienten madre y padre cuando su hija ingiere pájaros vivos. No obstante, esta sensibilidad no implica una mayor fuerza emocional, sino que, siguiendo a Lipovetsky, produce individuos frágiles, vulnerables e incapaces de enfrentar el dolor o la amenaza de lo diferente. Hay, en realidad, una reconfiguración de la relación con la violencia:

De hecho, el sentimiento de inseguridad aumenta, alimentándose del menor suceso e independientemente de las campañas de intoxicación. La inseguridad actual no es una ideología, es el correlato ineluctable de un individuo desestabilizado y desarmado que amplifica todos los riesgos, obsesionado por sus problemas personales, exasperado por un sistema represivo considerado inactivo o «demasiado» clemente, acostumbrado a la protección, traumatizado por una violencia de la que lo ignora todo: la inseguridad ciudadana resume de una forma angustiada la dessubstancialización posmoderna. (Lipovetsky, 2000, p. 204)

En este sentido, el individuo personalizado tiene respuestas desproporcionadas ante situaciones percibidas como amenazantes, especialmente cuando estas desafían el orden establecido o la estabilidad personal. Tal observación resuena con personajes como la profesora

de «Cabeza voladora», las mujeres de «Soroche» y el padre de «Pájaros en la boca» y especialmente con los de «El carrito». La reacción desproporcionada de los personajes del último ante la mera presencia del indigente demuestra que este es percibido como una amenaza existencial para el orden barrial, no tanto por lo que hace —defecar frente a sus casas— sino por lo que representa: la fragilidad de las fronteras sociales y la posibilidad, siempre latente, de caer en la exclusión. El miedo, como señala Bauman (2007), «arraiga en nuestras motivaciones y objetivos, se instala en nuestras acciones y satura nuestras rutinas diarias» (p. 171), lo cual configura las respuestas afectivas y éticas de maneras contradictorias. Por eso Juancho, el alcohólico del barrio que subsiste gracias a la caridad de las personas, es el que más se altera por la presencia del indigente y quien lo golpea hasta echarlo. En realidad, la maldición que posteriormente afecta al barrio es la materialización simbólica de los temores ya existentes en la comunidad.

Asimismo, la violencia es resultado de la personalización y la indiferencia: «El narcisismo, inseparable de un miedo endémico, sólo se constituye suponiendo un exterior exageradamente amenazador, lo que, a su vez, aumenta la gama de reflejos individualistas: actos de autodefensa, indiferencia al otro, encierro en la casa [...]» (Lipovetsky, 2000, p. 204). La escalada de hostilidad hacia el indigente, su violenta expulsión y el posterior aislamiento de los vecinos entre sí representan esos reflejos individualistas como respuesta a la percepción sensibilizada, y exacerbada, de amenazas externas. Por otro lado, la ruptura de los vínculos comunitarios como consecuencia del narcisismo se evidencia en la apariencia de unidad que la comunidad de vecinos pretende mantener al inicio pero que se desintegra rápidamente ante la crisis: vuelve la indiferencia al otro, incluso entre ellos mismos, y consigo la violencia que replicaron con el forastero; reflejos individualistas que terminan por imposibilitar cualquier respuesta colectiva efectiva ante la adversidad. El final de «El carrito» con la sugerencia de prácticas caníbales representa el

individualismo llevado a sus últimas consecuencias: la instrumentalización absoluta del Otro, convertido literalmente en objeto de consumo.

El individuo desestabilizado que describe Lipovetsky también es posible verlo en «Soroche», pues Ana ya no puede habitar su propio cuerpo sin sentirlo como algo ajeno, monstruoso; su vulnerabilidad se amplifica ante la mirada escrutadora de los otros.

El hedonismo, filosofía intensificada en las décadas del siglo XX, en la sociedad contemporánea tiende a personalizarse y convertirse en narcisismo, donde la búsqueda del placer se relaciona más con la autoafirmación y el bienestar personal que con la satisfacción de necesidades colectivas o sociales (Lipovetsky, 2000). Tal perspectiva se enriquece con los postulados de Jean Baudrillard (2009), quien analiza la sociedad contemporánea a través del prisma del consumo, no únicamente como actividad económica, también como sistema de significación que estructura las relaciones sociales y la construcción de la identidad. Acerca del narcisismo característico de la sociedad contemporánea y su sistema de consumo afirma que:

En la sociedad de consumo el narcisismo del individuo no es goce de la singularidad, es refracción de rasgos colectivos. Sin embargo, siempre se da como investidura narcisista de «sí mismo» a través de las Más Pequeñas Diferencias Marginales. En todo momento, se invita al individuo a agradarse, a complacerse. Se entiende que gustándose a sí mismo tiene mayores oportunidades de gustar a los demás. (p. 105)

El anterior fragmento resuena con la constante necesidad de validación, la referencia a elementos culturales como marcadores de estatus y la obsesión por la imagen que viven los personajes de «Soroche». Y la necesidad de complacer la encarna, sobre todo, la mujer, que si «se consume es porque su relación consigo misma ha sido objetivada y alimentada por signos, signos

que constituyen el Modelo Femenino, que es el verdadero objeto del consumo» (Baudrillard, 2009, p. 105). Eso se ve particularmente en una de las voces, Viviana, cuando comenta:

No quería salir de casa, ni siquiera estar con sus hijos. Yo le dije: «Anita, no pasa nada, si quieres vamos más días a la semana al gym y te entreno y te pongo pivón», pero no me respondió nunca. Ese es uno de sus grandes defectos: la pereza. Llevo años diciéndole que necesita una rutina de ejercicios especiales para bajar de peso y tonificar sus músculos, ¿sabes?, por su bien. Si me hubiera hecho caso, al menos habría salido distinta en el video. Al menos habría salido guapa, que es lo que importa. (Ojeda, 2020, pp. 51-52)

La amiga no cuestiona la violación de privacidad ni el acto violento de difundir el video sin consentimiento del exesposo; en cambio, traslada la responsabilidad a Ana por no haber moldeado su cuerpo según los estándares estéticos dominantes. Esa última frase refleja la lógica de la sociedad de consumo donde el valor social del individuo depende de la manera en que se muestre. Ana ya no tiene posibilidad de agradarse, pues su cuerpo no normativo ha sido expuesto y juzgado públicamente.

Asimismo, los personajes abyectos, solitarios y marginados del corpus reflejan lo que sostiene Bauman: «La precariedad de los lazos humanos es un destacado atributo —por no decir que el más característico— de la vida moderna líquida» (p. 46). Por ejemplo, en «Pájaros en la boca», la estructura familiar se encuentra visiblemente quebrantada. Sara es hija de un divorcio, y el narrador, un padre que ha abandonado sus responsabilidades parentales, confiesa su incapacidad para hacerse cargo de su hija: «A veces pienso que quizá debí habérmela llevado conmigo, pero casi siempre pienso que no» (Schweblin, 2017, p. 21). Cuando su hija llega a vivir con él las conversaciones son cortas e intrascendentes, incluso cuando Sara le pregunta si la quiere tarda en encontrar una respuesta. No puede entenderla, y en su esfuerzo por ayudarla solo termina

volviéndose cómplice de su comportamiento. La dinámica matrimonial fallida también se sitúa con sentido en una sociedad contemporánea líquida e individualizada, pues «¿quién cree aún en la familia cuando los índices de divorcios no paran de aumentar, cuando los viejos son expulsados a los asilos, cuando los padres quieren permanecer «jóvenes» [...]» (Lipovetsky, 2000, p. 35). El protagonista de «Pájaros en la boca» y su esposa mantienen interacciones incómodas, donde la negatividad reside en, al parecer, una incompreensión que no tiene remedio.

Dada la presencia de los medios de comunicación masivos, Baudrillard (2009) plantea que la vida cotidiana se convierte en un espacio de encierro y aislamiento que resultaría intolerable sin el constante flujo de imágenes que simulan una conexión con el exterior. Por eso, la sociedad del consumo requiere digerir de manera constante representaciones de violencia, siempre que estas sean servidas de forma segura y digerible, como en el caso del espectador que, cómodamente instalado, presencia escenas de guerra desde su televisión. La representación de un mundo violento y caótico no solo refuerza el placer de sentirse seguro: también ofrece la justificación moral, pues optar por la seguridad es una elección válida ante un destino que se presenta implacable:

Aquí es precisamente donde interviene la dramatización espectacular a cargo de los medios de comunicación masiva (la noticia/catástrofe como categoría generalizada de todos los mensajes): para poder resolver esta contradicción entre moral puritana y moral hedonista, es necesario que esa quietud de la esfera privada aparezca como valor obtenido con esfuerzo y constantemente amenazado, rodeado por una fatalidad de catástrofe. (Baudrillard, 2009, p. 51)

En «Cabeza voladora», la protagonista critica precisamente la espectacularización mediática de la violencia, pero simultáneamente se ve atrapada en su propia fascinación morbosa por lo abyecto. En el caso de «Cabezas contra el asfalto», la mercantilización de la violencia es

más explícita: el protagonista opera un mecanismo por el cual se permite sublimar a través del arte la violencia física hacia otros. Lo que resulta particularmente inquietante es cómo sus compradores desean verse a sí mismos representados en esos actos de violencia, pues piden cuadros con sus propias cabezas contra el asfalto. Este narcisismo macabro demuestra cómo los compradores experimentan una forma perversa de goce al contemplarse a sí mismos como objetos de violencia, desde la seguridad que les confiere su posición social privilegiada. En «Carne», el artista Santiago Espina es convertido en mercancía cultural a través de su música, y también es literalmente consumido físicamente por sus fanáticas más devotas: allí ocurre una literalización del consumo cultural que subyace en la industria del entretenimiento. En el caso de «Matar a un perro», el protagonista asimila la violencia porque es la única manera que encuentra para conseguir dinero. El personaje del «Topo» y su marcada indiferencia manifiesta una ética invertida que premia el sometimiento, la brutalidad y el asesinato y castiga la empatía.

En cuentos como «Chicos que faltan» y «Sangre coagulada», el terror se articula desde la sociedad misma. La desaparición de niños en el cuento de Enríquez es opacada por una indiferencia estructural. Drucaroff (2020) señala que en *Chicos que vuelven*¹¹ el terror proviene no del monstruo —niños zombis— sino de lo que la sociedad se niega a ver:

Nadie quiere ver su propia responsabilidad en el silencioso retorno de esos niños y niñas asesinados por la policía, la trata, el descuido. Buenos Aires observa a esos chicos y chicas que volvieron como la terrorífica presencia de lo que debería estar ausente, y la terrorífica ausencia de algo que debería estar presente, que debería pronunciarse o mostrarse: la

¹¹ Conviene aquí hacer una distinción entre el relato que hace parte del corpus «Chicos que faltan» y la obra titulada *Chicos que vuelven*. Esta última es una novela corta de la misma autora donde amplía la historia del primer relato.

objetiva denuncia política en la presencia silenciosa de quienes volvieron. (Enríquez, 2017, p. 7)

Bajo esta perspectiva, los chicos que regresaron representan la coexistencia de lo negado y lo visible; reaparecieron, no como redención, sino como espectros de la culpa colectiva. Su sola presencia —callada, quieta pero insistente— es, siguiendo a Drucaroff, una denuncia ante su olvido. Esos niños no deberían estar ahí, de pie, observando. Pero están. Son síntoma de un sistema fallido, donde las estructuras sociales de protección no son efectivas. Y los trabajadores, los padres y la sociedad entera se horrorizan, no solo por los resucitados, también por el lugar que ellos mismos ocuparon en ese engranaje que permitió su doble desaparición: la primera, física; la segunda, su olvido. Además, si en la modernidad líquida «son la inseguridad del presente y la incertidumbre sobre el futuro las que incuban y crían nuestros temores más imponentes e insoportables» (Bauman, 2007, p. 120), no hay mayor inseguridad que la que estos chicos traen consigo: un pasado irresuelto que irrumpe para reabrir heridas, exigir justicia, y desestabilizar cualquier promesa de normalidad en el futuro: «en verano bajamos» (Enríquez, 2017, p. 86).

En «Sangre coagulada», el cuerpo no solo sufre la violencia; la contiene, la reproduce y la naturaliza. «Ranita» habita un presente donde la muerte, la sangre, el abandono y el abuso son constantes. Sus días, desde pequeña, han transcurrido entre abusos, sacrificios de animales y los procedimientos de abortos clandestinos. En esta normalización de la violencia, lo siniestro no es la sangre en sí, sino su uso constante y su presencia abrumadora. A diferencia de los demás cuentos situados en la urbe —a excepción de «Soroche»—, la violencia aquí se da en un espacio rural y simbólicamente cerrado al mundo exterior. Asimismo, el ciclo de violencia que se reproduce expone la crudeza de la desprotección institucional y afectiva hacia los niños. De la misma manera que en «Chicos que faltan», donde el terror está en la omisión colectiva ante la desaparición de los

cuerpos, en «Sangre coagulada» está en el abandono infantil que permite que esos cuerpos crezcan moldeados por el trauma hasta reproducirlo.

«Ranita», además, construye su identidad sobre lo marginal, lo oculto y lo rechazado. Los invasores que cruzan el río y lanzan piedras a las «brujas» de la finca buscan mantener esas formas de vida al margen del orden social. Y este mundo donde el sistema no llega o no quiere llegar, es producto de sus fallos, sus violencias silenciadas y su desinterés por los cuerpos precarizados y rurales.

En otras palabras, lo que el terror social en los cuentos pone de manifiesto es esa condición existencial de una batalla que parece imposible de ganar (Bauman, 2007). Los personajes buscan maneras de escapar del peligro, ya sea el refugio en el supermercado de «Pájaros en la boca», la violencia ritualizada en «Carne» o la trascendencia corporal de «Cabeza voladora», pero, como señala Bauman, «todas las victorias modernas líquidas son, repito, temporales» (p. 69). Es precisamente esa temporalidad, esa incapacidad de encontrar soluciones permanentes a la condición abyecta y el entorno hostil, lo que constituye el terror social: un mundo donde los personajes están condenados a luchar contra temores que, en última instancia, no pueden derrotar definitivamente; y cuya única alternativa de escape es la trascendencia corporal, esto es, la muerte.

5. Conclusiones

La presente investigación se propuso analizar las manifestaciones del terror social en un corpus de nueve cuentos de Ojeda, Enríquez y Schweblin. Para ello, se realizó una propuesta de lectura en la que se articulan motivos de las obras neogóticas con los miedos y las problemáticas latentes en la modernidad tardía. Lo anterior se desarrolló en dos momentos que permitieron una comprensión integral del fenómeno estudiado.

En primer lugar, se desarrolló la categoría teórica de lo neogótico que, en línea con la propuesta de Romano Hurtado (2023), se caracteriza principalmente por una estética de la conmoción, en otras palabras, la evocación del miedo. A partir del análisis de cada uno de los cuentos de corpus, se hizo una propuesta de lectura en relación con las manifestaciones de lo abyecto según Kristeva, lo ritual de acuerdo con Eliade y lo monstruoso a partir de Cohen.

Los hallazgos revelaron que, en los relatos de Ojeda, lo abyecto se manifiesta como umbral de lo sagrado: la sangre menstrual, la carne animal y la automutilación aparecen como vías de acceso a un orden simbólico alterno, ancestral, donde lo impuro deviene ritual. En Enríquez, lo abyecto funciona como marca de exclusión social: excremento, podredumbre, carne quemada o cuerpos reaparecidos son síntomas de un tejido social descompuesto. Y en los tres cuentos de Schweblin, lo abyecto aparece ligado al cuerpo invadido y se activa como síntoma de lo familiar reprimido o de la violencia sistemática y normalizada. En suma, el cuerpo aparece como figura abyecta, en cuerpos enfermos, heridos, sucios y rotos. Los personajes —humanos y animales— sienten, sangran, tiemblan, vomitan y se descomponen. Incluso hay una animalización del cuerpo y, por ende, una deshumanización de los personajes tanto en Ojeda como en Schweblin: «Ranita», la «bulldog» Ana y el «Topo» son figuras donde lo humano se desborda y se aproxima a la bestialidad.

Lo ritual, por su parte, es una suerte de mecanismo mediante el cual los personajes intentan procesar, dar sentido o escapar de experiencias traumáticas y de la realidad violenta que habitan. En los cuentos de *Las voladoras* lo ritual está ligado a lo ancestral, a saberes corporales y femeninos que configuran una sacralidad impura: abortos, sacrificios, menstruación y ritos de pasaje. En los de *Los peligros de fumar en la cama*, lo ritual aparece como maldición o como justicia simbólica, como en «Chicos que faltan» y «El carrito». Y en *Pájaros en la boca*, una adolescente que come pájaros de forma metódica y solemne puede ser tan perturbadora como un culto, y un hombre golpeando cabezas contra el asfalto le confiere su propia liturgia a la violencia —y a la representación de esta—. En los tres casos, la violencia es más que un tema: es la atmósfera estructurante de los relatos. El espacio tiene un rol importante, pues se desplaza de los castillos y crípticas a lo doméstico, que deviene espacio de amenaza: el hogar como prisión, la cocina como laboratorio del terror, el vecindario como escena del crimen colectivo. El espacio urbano aparece como desbordado, impuro e inestable. El tiempo, en todos los casos, tiende a perder linealidad: se vuelve cíclico, detenido o sujeto a irrupciones traumáticas que suspenden la cronología lineal.

Lo monstruoso, finalmente, experimenta una transformación interesante en estos relatos, que corresponde con la caracterización de Cohen (1996). El terror no reside en las criaturas sobrenaturales, sino en las dinámicas sociales que naturalizan y perpetúan la exclusión y la indiferencia. La monstruosidad está en la incapacidad colectiva para reconocer el sufrimiento ajeno, en la instrumentalización sistemática del Otro y en la reproducción de ciclos de violencia. A su vez, la violencia se presenta como una fuerza omnipresente, que puede ser estructural, íntima o simbólica. En Ojeda, la violencia patriarcal es representada por figuras masculinas como «Reptil», pero también se internaliza en los personajes femeninos que reproducen el daño, como en el caso de la vampira y la bruja, o de las amigas de Ana en «Soroche». En Enríquez, la violencia

atraviesa todas las clases sociales y se manifiesta tanto en lo doméstico como en lo urbano a través de las maldiciones, la reinterpretación de la figura del fantasma y la incorporación de temas como la antropofagia. En Schweblin se presenta una violencia latente que se cuela por los márgenes de la normalidad.

En un segundo momento, se desarrolló la categoría del terror social con base en los postulados teóricos de Bauman, Lipovetsky y Baudrillard. El miedo líquido de Bauman permitió hacer una lectura de los personajes como seres que habitan un estado permanente de vulnerabilidad e incertidumbre. La precariedad de los vínculos humanos se manifiesta en las relaciones fracturadas, las comunidades que se desintegran ante la crisis y la soledad que caracteriza la experiencia de los protagonistas. La vida cotidiana se convierte, efectivamente, en un campo de batalla donde las certezas se disuelven y los individuos enfrentan amenazas que pueden venir de todas partes.

Por su parte, los planteamientos de Lipovetsky sobre el proceso de personalización iluminaron las paradojas de la subjetividad contemporánea presentes en el corpus. La coexistencia entre una sensibilidad exacerbada hacia el sufrimiento y una indiferencia práctica ante el mismo se manifiesta de manera recurrente en los personajes. El narcisismo y los reflejos individualistas pueden leerse como respuestas adaptativas que intensifican el aislamiento y la vulnerabilidad.

Por último, la teoría de Baudrillard sobre la sociedad de consumo resultó conveniente para argumentar cómo la mercantilización de la experiencia humana penetra incluso en los ámbitos más íntimos de la violencia y el sufrimiento. Es así como los vínculos entre el terror en los cuentos y los temores específicos de las sociedades contemporáneas revelan una cartografía de miedos y problemáticas como la indiferencia institucional y colectiva, la ruptura de vínculos comunitarios, el narcisismo exacerbado y la violencia normalizada.

Así, se realizó una lectura desde el terror social, donde lo abyecto, lo ritual y lo monstruoso representan no lo irreal, sino lo insoportable de lo real. Siguiendo a Bauman (2007), puede afirmarse que estas ficciones representan la experiencia de habitar un mundo inhóspito donde el miedo se ha vuelto una condición estructural de existencia. De esta manera, se concluye que los malestares sociales en los mundos ficcionales del corpus se configuran como fuentes de terror, pues los personajes habitan un estado de permanente vulnerabilidad ante la precariedad de la existencia de la modernidad tardía.

La categoría teórica de terror social que aquí se trabaja es un terreno fértil hasta ahora poco explorado en la crítica literaria latinoamericana. Por ende, se hace un llamado a examinar otros cuentos que de aquí escapan, a otras autoras y otros formatos. Todo esto para indagar cómo, a través del artificio literario, las sociedades contemporáneas procesan las ansiedades colectivas y confrontan al lector con su propia condición de precariedad, donde el terror no está en lo que acecha en la oscuridad, sino en lo que devuelve la mirada todos los días desde el espejo de la cotidianidad a plena luz del día.

Referencias Bibliográficas

- Alcántara, I. y Uribe, Á (2022). Quien escucha, tiembla. El uso del sonido en *Las voladoras* de Mónica Ojeda. *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica Y Estudios Literarios*, 1(2), p.191-217.
- Aleman, C. (2021). El legado de Amparo Dávila en narradoras mexicanas actuales. *Brumal*, 9(1), 33-52. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.763>
- Alonso Mira, E. (2023). Monstruos (in)visibles y naturalezas (in)humanas: Distancia de rescate (2014) de Samanta Schweblin. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, 211-220. <https://doi.org/10.5209/alhi.85135>
- Álvarez Lobato, C. (2022). Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Escritos*, 30(64), 60-74. <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>
- Baudrillard, J. (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI. Madrid.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido*. Paidós, Barcelona.
- Berdet, M. (2016). Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. *Acta Poética*, 37(2), 35-52. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.766>
- Beville, M. (2009). *Gothic-postmodernism: Voicing the terrors of postmodernity*. BRILL.
- Bizzarri, G. (2015). Estrategias re-colonizadoras del espacio latinoamericano: el gótico tropical de Álvaro Mutis. *Orillas*, (4), 1-10.
- Carretero Sanguino, A. (2020). Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda. *Revista Úrsula*, (4), 14-31. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9812883>

- Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (2018) Introduction: Latin America, the Caribbean, and the Persistence of the Gothic. En Casanova-Vizcaíno, S. y Ordiz, I. (Eds.), *Latin American Gothic in Literature and Culture* (pp. 1-12). Routledge.
- Castro Domínguez, S. (2020). La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. *Prácticas de Oficio*, 1(24), 5-20.
- Cohen, J. J. (Ed.). (1996). *Monster Theory: Reading Culture* (NED-New edition). University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsq4d>
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 145-151.
- Drucaroff, E. (2020). Terror, grotesco y unheimlich en la narrativa argentina actual: algunas reflexiones. *XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Universidad de Buenos Aires.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (4.^a ed.). Guadarrama/Punto Omega
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. (Primera ed.) Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/41688>
- Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Ferrari, E. (2024). La naturaleza como casa encantada: la ecología al servicio del terror en Mariana Enríquez y Luciano Lamberti. *Lexis*, 48(1), 503-531. <https://doi.org/10.18800/lexis.202401.017>
- Fonseca Gómez, M. A. (2019). Aspectos de la novela gótica en las novelas de Ernesto Sábato. *Lingüística y Literatura*, 40(75), 139–159. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n75a07>

- Forttes Zalaquett, C. (2021). ¿Te cuento una historia de horror? Representación de la maternidad en la obra reciente de Mariana Enríquez y de Samanta Schweblin. *Atenea*, (523), 287-304. <https://doi.org/10.29393/AtAt523-422CFTC10422>
- García, M. (2020). Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz (eds.), *Latin American gothic in literature and culture*. Routledge, New York-London, 2018; 270 pp. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 68(2), 798-802. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v68i2.3664>
- García Rodríguez, M. (2020). Terror y denuncia sociopolítica en los cuentos de Samanta Schweblin. *Revista Úrsula*, (4), 47-60.
- Herrera Pardo, H. (2016). Transculturación narrativa: utopía programática modernizante. *Acta literaria*, (52), 81-101. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100005>
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Leandro-Hernández, L. (2018). Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos» de Mariana Enríquez. *Brumal*, 6(2), 145. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>
- Leonardo-Loayza, R. (2022). Lo gótico andino en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda. *Brumal*, 10(1), 0077-97. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.855>
- Leonardo-Loayza, R. (2024). Abyección, violencia de género y gótico andino en «Sangre coagulada», de Mónica Ojeda. *Acta Scientiarum Language And Culture*, 46(1), e67518. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v46i1.67518>
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, (36), 247–287. <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>

- Mavridis, S. (2017). La poética de Julio Cortázar: el universo neogótico en sus textos. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 5(1), p.331-352.
- Milenio. (24 de noviembre de 2018). Mariana Enríquez, Autora de «Las cosas que perdimos en el fuego» | En 15 [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JRyHKakEGZ0>
- Navarrete González, C., Saldías Rossel, G., y Leal Ulloa, F. (2024). Contra el excepcionalismo antropocéntrico: subjetividades posthumanas en *Las voladoras* de Mónica Ojeda. *Alea*, 26(1). <https://doi.org/10.1590/1517-106x/2024e62118>
- Negroni, M. (2009). *Galería fantástica*. México: Siglo XXI.
- Olmedo, N. (2022). Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Tesis (Lima)*, 15(20), 315-326. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23525>
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Páginas de Espuma.
- Ordiz, I. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 3(06). <https://doi.org/10.35305/b.v3i06.73>
- Ordiz, I. (2019). De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. En Álvarez, N; Abello, A (Eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1890-2018)*, Madrid: Visor, pp. 264-286. <https://public.digitaiapublishing.com/a/77320>
- Piñero Gil, E. (2013). Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (1), 73-90. <http://hdl.handle.net/10486/11850>

- Roas, D. (2014). El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito. En Javier Ordiz (Ed.), *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Peter Lang, pp. 9-29.
- Rodrigo-Mendizábal, I. F. (2022). Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. *Brumal: Revista de Investigación Sobre Lo Fantástico = Research Journal on the Fantastic*, 10(1), 53–75. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>
- Romano Hurtado, B (2023). Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica. En Romando Hurtado (coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres*. México: Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/neogotocola>
- San Román Sastre, A. (2023). Una lectura ecocrítica de dos cuentos de Mariana Enríquez: naturaleza, violencia ecológica y terror social en «Bajo el agua negra» y en «Tela de araña». *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (7), 376–396. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.016>
- Seifert, M. (2021). El país de la selva: la bruja y el gótico mesopotámico en «Tela de araña» de Mariana Enríquez. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-21. <https://doi.org/10.48162/rev.34.001>
- Schweblin, S. (2017). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Literatura Random House.
- Televisión Pública. (27 de abril de 2016). Otra trama - Mariana Enríquez, los cuentos y el terror [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qoQyoFhEnWw>
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.
- Yelovich, I. (2020). El terror social. Vindicación de un género «menor»: ecocrítica y ecofeminismo en «Bajo El Agua negra» y «Las Cosas Que Perdimos En El fuego» de Mariana Enríquez. *Tenso Diagonal*, 10, pp. 112-2. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/278>.