



Doctorado en Estudios Interdisciplinarios
SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y SOCIEDAD

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO DOCTORADO EN ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y SOCIEDAD

Un Sur raro.
Materialismo gótico en las escritoras latinoamericanas actuales

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS SOBRE PENSAMIENTO, CULTURA Y SOCIEDAD

Fabián Videla Zavala
Tesista

Dr. Gustavo Celedón Bórquez
Director tesis

Valparaíso, marzo 2026

Agradecimientos

Esta tesis fue financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID),
Beca Doctorado Nacional, convocatoria 2021, folio 21211036.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	7
ABSTRACT	9
1 § PRECISIONES LIMINARES	11
1. UNABÓVEDA PANTANOSA	11
2. UN SUR RARO	20
3. LA EXTRAÑA INSTITUCIÓN LITERARIA (GÓTICA)	40
2 § MATERIALISMO GÓTICO	45
1. EXORDIO	45
2. MATERIALISMO GÓTICO	52
3. LAS RARAS	61
4. FICCIÓN Y TEORÍA	66
3 § CAPITALISMO AUTÓFAGO	75
1. BREVE HISTORIA DE LA DESTRUCCIÓN “SOSTENIBLE”	75
2. LO POSTHUMANO VACIADO	87
3. TRANSACCIONES PELIGROSAS	100
4 § CAPITALISMO ECOCIDA	109
1. SINIESTRO AMBIENTAL	109
2. MIASMA	116
3. TRIBUTOS Y ACCIDENTES EN LA FEROCIDAD DEL MAL	136
5 § CAPITALISMO GORE	144
1. LETRAS NEGRAS	144
2. ARDER	157
3. CACOFONÍAS, AULLIDOS Y DISTORSIONES	170

6 § CAPITALISMO ZOMBI	182
1. CHORREANDO SANGRE Y LODO, DESDE LA CABEZA HASTA LOS PIES	182
2. BRUJERÍA Y DESPOSESIÓN	199
3. ASTRAGALOMANCIA	205
7 § CONCLUSIONES	210

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Fotograma, <i>La sustancia</i> (Fargeat, 2024).	37
Ilustración 2 Agua fuerte <i>El sueño de la razón produce monstruos</i> (Goya, 1799)	56
Ilustración 3 Fotograma de <i>Parque Jurásico</i> (Spielberg, 1993).	63
Ilustración 4 Fotograma de <i>Soylent Green</i> (Fleischer, 1973).	77
Ilustración 5 Óleo sobre lienzo, <i>París desde mi ventana</i> (1913) de Marc Chagall	94
Ilustración 9 Fotograma de <i>Braindead</i> (Jackson, 1992).	106
Ilustración 6 Óleo sobre lienzo, <i>Glifosato</i> (2008) de Pedro Ruiz.	110
Ilustración 7 Fotograma de <i>El joven manos de tijera</i> (Burton, 1990)	111
Ilustración 8 <i>Wallpaper</i> del sistema operativo Windows XP, <i>Bliss</i>	113
Ilustración 10 Fotograma de <i>El amanecer de los muertos vivientes</i> (Romero, 1978)	188
Ilustración 11 Fotograma de <i>Cada uno por su lado y Dios contra todos</i> (Herzog, 1974)	193
Ilustración 13 Material promocional de <i>El proyecto de la Bruja de Blair</i> (Myrick & Sánchez, 1999).	204

“Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras.

Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

RESUMEN

La presente investigación se adentra en las escrituras de autoras latinoamericanas actuales que cultivan el *gótico*, en donde predominan registros como lo oscuro, lo espectral y lo monstruoso, configurando un singular espacio de crítica ante las crisis ecológica, política y epistémica de nuestro tiempo. Éste se caracteriza por la importancia de la *materialidad*, la cual se despliega al menos en dos niveles: en primer lugar, la *textura* de estas escrituras pone énfasis en la *experiencia* de la lectura, buscando generar sensaciones y afectos que modulan la generación de sentido. Por esto mismo, dichas escrituras insisten fuertemente en la corporalidad, entendiendo por ello tanto a la escritura como a la lectura de ésta, lo que tiene como implicancia que la escritura no busca exclusivamente transmitir mensajes o contenidos, sino generar una zona intersticial entre lo sensible y lo inteligible. En segundo lugar, lo anterior no impide que la escritura pueda referir e incluso intentar transformar lo que entendemos por realidad. Muy por el contrario, esta busca trabajar con la materialidad que constituye tanto las condiciones efectivas de existencia y la imaginación que de ella emana. El gótico es un modo estético –y no tanto un *género* entre otros– capaz de inscribir en la imaginación las huellas materiales de la devastación capitalista y de la precariedad social. La escritura, que en este caso limitaremos a la literatura latinoamericana, condensa experiencias históricas de violencia, enfermedad, despojo y ruina, activando una estética del disenso que fractura el orden de lo sensible al hacer comparecer restos que las narraciones dominantes pretenden ocultar, pues ella es fundamentalmente *situada*. Ella no busca estetizar la violencia del tiempo en que vivimos, sino que atravesarlo a través de un *extrañamiento* para devolver a la crítica la posibilidad de orientarse en medio de la crisis de historicidad dominante.

El análisis se organiza en torno a escenas que muestran la manera en que el *trabajo* funciona como lugar de alienación y explotación, en donde la *catástrofe ecológica* es expresión del metabolismo destructivo entre capital y naturaleza, como también de un

terror social que es producto de un capitalismo que ha permeado a través de la violencia las relaciones sociales.

Cada una de estas escenas se configura como un dispositivo interdisciplinario de lectura en el que teoría y ficción se contaminan mutuamente, intensificando la crítica y desplazando la reflexión hacia zonas periféricas del pensamiento. Las narraciones, figuras y atmósferas del imaginario gótico no funcionan entonces como meros ornamentos estéticos, sino que actúan como un *modo* que vuelve visible aquello que el orden social procura mantener fuera de escena. La persistencia de cuerpos recompuestos, monstruos, zombis, espectros, ruinas o criaturas anómalas señala la presencia de restos que atraviesan la superficie de la realidad histórica. En ese gesto, la ficción opera como un laboratorio sensible: allí donde la teoría tropieza con sus propios límites, la narración abre un campo de imágenes capaces de revelar las tensiones, violencias y desajustes que recorren la vida material.

Palabras claves: Materialismo gótico. Escritoras latinoamericanas. Imaginación gótica. Interdisciplina. Teoría y ficción.

ABSTRACT

This study examines the writings of contemporary Latin American women authors who engage with the Gothic, a mode in which registers of the dark, the spectral, and the monstrous prevail, configuring a distinctive space of critique in relation to the ecological, political, and epistemic crises of our time. This space is characterized by the centrality of materiality, which unfolds at least on two levels. First, the texture of these writings foregrounds the experience of reading, seeking to generate sensations and affects that modulate the production of meaning. For this reason, these texts insist strongly on corporeality, understood as involving both writing and its reading. Writing thus does not aim exclusively to transmit messages or contents; it produces an interstitial zone between the sensible and the intelligible. Second, this emphasis does not prevent writing from referring to, and even attempting to transform, what we understand as reality. On the contrary, it works with the materiality that constitutes both the effective conditions of existence and the imagination that emerges from them.

The Gothic functions here as an aesthetic mode—rather than simply a genre among others—capable of inscribing within the imagination the material traces of capitalist devastation and social precarity. Writing, which in this study is limited to Latin American literature, condenses historical experiences of violence, illness, dispossession, and ruin, activating an aesthetics of dissensus that fractures the order of the sensible by bringing forth remnants that dominant narratives seek to conceal, precisely because such writing is fundamentally situated. It does not seek to aestheticize the violence of the time in which we live; it seeks to traverse it through estrangement, restoring to critique the possibility of orientation amid the prevailing crisis of historicity.

The analysis is organized around scenes that reveal how labor operates as a site of alienation and exploitation, where ecological catastrophe appears as the expression of a destructive metabolism between capital and nature, as well as of a social terror produced by a capitalism that has permeated social relations through violence.

Each of these scenes is configured as an interdisciplinary device of reading in which theory and fiction contaminate one another, intensifying critique and displacing reflection toward peripheral zones of thought. The narratives, figures, and atmospheres of the Gothic imaginary therefore function not as mere aesthetic ornaments but as a mode that renders visible what the social order seeks to keep offstage. The persistence of reassembled bodies, monsters, zombies, specters, ruins, and anomalous creatures signals the presence of remnants that traverse the surface of historical reality. In this gesture, fiction operates as a sensitive laboratory: where theory encounters its own limits, narrative opens a field of images capable of revealing the tensions, violences, and disjunctions that run through material life.

Keywords: Gothic materialism; Latin American women writers; Gothic imagination; interdisciplinarity; theory and fiction.

1 § Precisiones liminares

¿Debería hablarse de una época de la tesis? ¿De una tesis que requeriría tiempo, mucho tiempo, o de una tesis a la que le habría pasado su tiempo...? En una palabra, ¿hay un tiempo de la tesis? E incluso, debería hablarse de una edad de la tesis, ¿o de una edad para la tesis? (...) Entre la juventud y la vejez, la una y la otra, ni la una ni la otra, una indecisión de la edad es como un malestar de la instalación, una inestabilidad, no diré un trastorno de la estabilidad, de la estancia, de la estación, de la tesis o de la postura, sino de la pausa en la vida más o menos bien ordenada de un universitario, un final y un comienzo que no coinciden, y en el que entra en juego, sin duda, además, una cierta separación alternativa entre el goce y la fecundidad (Derrida, 1997, p. 11).

1. Una bóveda pantanosa

Mariana Enriquez, en “Bajo las aguas negras”, nos sitúa frente al río Matanza-Riachuelo. Un corredor saturado de residuos urbanos y desechos industriales –de diversa procedencia: saladeros, mataderos, curtiembres, fábricas de sebo, frigoríficos, metalúrgicas, petroquímicas– donde la intensidad de la descomposición se espesa y coagula en las capas de una densa ciénaga, como si el tiempo, y los hechos en él, se convirtieran en aquel espacio que funciona como una catastrófica *memoria* que desde al menos el siglo XVIII viene acumulándose en la zona. En sus 64 km de longitud, la corriente no fluye, más bien permanece en un estado de estancamiento, densificado e impregnado por la propia historicidad tóxica de la Cuenca de la Plata, célebre por figurar como la extensión hídrica más contaminada de Sudamérica. La historia de Riachuelo se

expresa en términos visuales o pictóricos: este magma, esta anárquica mezcolanza atravesada por una serie de fuerzas heterogéneas que coexisten sin que un discurso, un concepto o un relato pueda fijarles un sentido. Es en esta inadecuación a toda síntesis donde Enriquez abre la posibilidad de “pensar” una historia al margen de la gramática de los estados nacionales y sus instituciones, los que sistemáticamente han obliterado las graves consecuencias materiales que el desarrollo industrial ha causado. Decimos “pensar”, ciertamente, pero a éste le es inherente una experiencia, un trabajo con la *sensibilidad*, pues este pantano es ante todo una desagradable imagen en donde las cosas comparecen como si lo hicieran en una *enciclopedia borgeana*¹ que recopila aquí, en la indistinción de una nación y sus faltas, toda una infinidad de “cosas muertas”. Será, justamente, a partir de su condición *liminal* —ese umbral donde lo vivo y lo muerto se

¹ Como breve nota aclaratoria, la referencia a una “enciclopedia borgeana” remite, de manera oblicua, al célebre ejemplo de la supuesta enciclopedia china citado por Borges en *El idioma analítico de John Wilkins*, retomado por Michel Foucault al inicio de *Las palabras y las cosas* (1968, pp. 1-4) como emblema de la fragilidad histórica de todo orden totalizante del saber. En dicha taxonomía no occidental, donde categorías heterogéneas se yuxtaponen sin jerarquía ni principio unificador estable, se pone en evidencia que todo sistema de saber se sostiene sobre convenciones precarias, siempre expuestas al colapso. El Riachuelo, leído en esta clave, no opera como archivo transparente ni como inventario de desechos, más bien como una enciclopedia oscura y material, donde restos industriales, residuos orgánicos, memorias de violencia estatal y temporalidades superpuestas coexisten sin posibilidad alguna de síntesis. De este modo, la lógica enciclopédica deja de ser garantía de conocimiento, tornándose del esquema ilustrado de las luces hacia una figura monstruosa, un espacio liminal que exhibe el carácter tóxico, residual y espectral de la historia nacional, en consonancia a lo que podemos afirmar como una dimensión teratológica del saber, entre la inteligibilidad y la no inteligibilidad, “Paradójicamente, el monstruo —pese a la posición límite que ocupa, aunque sea a la vez lo imposible y lo prohibido— es un principio de inteligibilidad. Y no obstante, ese principio de inteligibilidad es un principio verdaderamente tautológico, porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que pueden derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible” (Foucault, 2000, pp. 62-63). De este modo, así como el monstruo explica porque se afirma como monstruo, y en ese gesto clausura toda interrogación sobre su origen o su sentido, la enciclopedia explica porque se presenta como enciclopedia, legitimándose por el solo hecho de clasificar: “He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. “El mundo -escribe David Hume- es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (Dialogues Concerning Natural Religion, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios” (Borges, 1974, p. 708). El sentido de lo monstruoso opera como un retorno de lo reprimido que nos da a entender que la violencia ambiental en Riachuelo, no es más que un largo recorrido de historias de desposesión.

entremezclan en una zona turbia y desestabilizada— que Enriquez compone narrativamente la violencia insinuada de un crimen irresuelto, en el que la tortura y la desaparición producto de la represión estatal se imprimen en el espesor aceitoso del lodo fermentado de Riachuelo.

La escena en cuestión es breve y devastadora. Dos adolescentes de escasos recursos son golpeados brutalmente por dos policías ebrios, y luego arrojados inconscientes al cauce pantanoso del río. Según la declaración policial todo se trataba de un simple “accidente” producto de un control policial rutinario, al igual que tantos que han tenido lugar en la geografía inhóspita y despiada de Riachuelo. No obstante, para todo lector la indignación se acentúa cuando consideramos que Enriquez (2021) explica en una entrevista que el cuento encuentra su raíz en un episodio de represión estatal verídico: el asesinato de Ezequiel Demonty a manos de agentes de la Policía Federal durante la noche del 14 de septiembre de 2002, joven cuya muerte quedó inscrita en las aguas turbias de la memoria pública de Argentina.

Reanudando el relato, el cadáver hinchado y desfigurado de uno de los jóvenes es recuperado; el otro, Emanuel, permanece perdido —tal vez, sumergido— en la densidad tóxica del lecho. En ese sentido, a nivel narrativo la *bóveda pantanosa* del Riachuelo opera como foco la historia, revelando capas insólitas que, al igual que sus desechos, parecen poseer una complejidad que va más allá de la simple percepción y cognición humana. Enriquez da cuenta, poco a poco, que se hace necesario complejizar nuestra percepción y disputar marcos alternativos del sentido para, de este modo, desentrañarla. Marina, la fiscal encargada de la investigación, desconfía tempranamente del testimonio policial amparado por un sistema judicial que, frente al terror ejercido por sus propios agentes, investiga con tibieza y castiga con piedad. Hasta este punto el relato podría alimentar a la mirada morbosa de los consumidores del género de “crónica negra”, o bien suplir el desahogo de un “realismo sucio” hastiado de la injusticia estructural de un país; sin embargo, la narración se desplaza hacia una inquietud más profunda e insólita cuando

Emanuel “aparece” nuevamente entre los vivos. Estamos, entonces, en la textura de un relato *gótico*.

Se afirma que ha sido visto deambulando en las calles de Villa Moreno, barrio del sur devastado por la contaminación y precario escenario social producto del completo abandono estatal. Marina, incrédula ante estos rumores que hablan de un retorno de sugerencia espectral, decide internarse en los pasajes tortuosos de este territorio de sacrificio. Para su sorpresa, donde antes existía el ruido apabullante de cumbias villeras, encuentros de fútbol, asados en las calles y el sinfín de aquellas sonoridades carnavalescas que caracterizan los barrios populares, ahora sólo hay silencio. Quizás demasiado. Una calma inquietante, similar a los breves espasmos del río, que define sus contornos cenagosos. En ese punto del cuento la atmósfera se enrarece: los cuerpos de los habitantes, que antes pasaban desapercibidos, ahora se muestran marcados por la deformidad, como anatomías marcadas por la exposición continua a la contaminación del río, son figuras humanas transformadas por una toxicidad que ha reescrito la forma de la vida, alterando sus límites orgánicos hacia configuraciones aberrantes, o bien las marcas de una mutación genética producto del cáncer. Con toda extrañeza, la villa entera parece testimoniar que algo “inadmisible” está en curso, “algo” que con creces excede el lenguaje jurídico – representado por Marina– y atraviesa la frontera entre lo vivo y lo degradado, entre la historia social y la monstruosidad que, sinuosamente, emerge desde las aguas negras, como si el río custodiara un secreto demasiado bien guardado.

En su ensayo sobre la obra de H.P. Lovecraft, Michel Houellebecq (2006) hace énfasis en que ese lúgubre escritor recordado por la creación de Cthulhu, un colosal monstruo marino, padecía de una profunda *fobia* por el mar. Lo significativo de esto es que son los afectos del asco y el rechazo los cuales, en vez de paralizar al sujeto, dan fuerza y cauce a la creación de una obra. La imaginación fantástica, y en especial la del gótico, se adentra en aquellas zonas en donde el cobijo y certezas del sujeto racional tambalean. Por ello, el trabajo creativo tiende a distanciarse del predominio del *concepto*

en el nivel discursivo, optando en cambio por una atención a la materialidad y sensorialidad de aquello que se presenta ominosamente. No es extraño que Houellebecq rescate la siguiente frase de “La llamada de Cthulu” (Lovecraft, 2022), en donde justamente las grotescas *descripciones visuales* van sucediéndose, o mejor dicho, acumulándose una sobre otra, hasta formar una desagradable sustancia oleosa, que no deja de guardar cercanías con Riachuelo que mencionábamos: “El mundo apesta. Olor a cadáveres y a pescado, entremezclados. Sensación de fracaso, asquerosa degeneración. El mundo apesta. No hay fantasmas bajo la luna tumefacta; sólo cadáveres hinchados y ennegrecidos, a punto de estallar en un vómito pestilente” (p. 61). Procuremos, en lo que sigue, exponer aquella oscilación estremecida entre una realidad violentada e insostenible y un horror extraño e inverificable, a través de una experiencia literaria que se arriesga en aquel desesperante mar en donde las palabras y las ideas se inclinan hacia la zozobra.

Marina con desazón atraviesa la Villa Moreno y encuentra la iglesia profanada, sin crucifijos ni imágenes santas, como podría quizás esperarse. Toda su arquitectura está erosionada por el abandono, y recubierta de manera homogénea por un mismo e insistente grafiti, trazado en una lengua inaprensible. Se deja leer, en todos ellos, letras dispersas que no conforman palabras reconocibles, al menos, en ninguno de los más de siete mil idiomas existentes en nuestro mundo: “YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG” (Enriquez, 2016, p. 168). En esta secuencia ilegible se advierte que la escritura de Enriquez trabaja sutilmente la *sensibilidad material* por sobre el *dominio conceptual del lenguaje*: la inversión entre *significante* y *significado* convierte la palabra en una extraña onomatopeya visual y mental que –a pesar de intentarlo múltiples veces– no puede dejar de leerse sin ser escuchada, imponiendo una *sonoridad imaginaria* que irrumpe como el balbuceo inquietante de resonancias *diabólicas*². ¿Qué oído peligrosamente fino puede dar cuenta de éste? ¿No es

² En la entrevista anteriormente señalada, Enríquez (2021) explica que, en el proceso creativo del cuento, lo que buscaba era “imaginar un universo lovecraftiano en Buenos Aires” (p.311), para lo cual necesitaba una situación que contuviera “ciertos elementos que tienen que ver con Lovecraft: seres anfibios, un cura que se mata en un momento, en Lovecraft está la omnipresencia de las iglesias con los curas que se vuelven locos” (p. 311). Añade, además, que Lovecraft nunca se interesó por la cuestión política, algo que para ella resulta

un sonido tan irreal como el de un conjuro, tan contraintuitivo como discrepante a nuestro entendimiento cotidiano? ¿Acaso Enriquez remite –en su precisión narrativa– al desgarramiento de la certidumbre de un mundo que, en cada impresión, en cada sensación, desiste de “explicarse” abiertamente? Nietzsche decía que “el oído es el órgano del miedo” (1999, p. 211), y en concordancia con ello comprendemos que en esta sucesión de letras el lenguaje ha perdido por completo su función comunicativa y pasa, en cambio, a asumir un nivel performativo, es decir, en donde este *hace algo*, pues “YAING...” pareciera ser más una invocación o conjuro.

En el altar de la iglesia, la cabeza decapitada y ensangrentada de una vaca empalada “invoca” signos sacrificiales de algún un culto oscuro; prontamente, detrás de ésta aparece el párroco del lugar –un viejo amigo de la fiscal, conocido por su orientación política de izquierda y su entrega a lo que antes fue la comunidad del barrio Moreno– quien interpela a Marina y su presencia en la villa, afirmando que es mejor no escarbar en ciertos misterios. Advirtiéndolo con ello a Marina que la causa real de la contaminación del río no corresponde únicamente al deterioro ecológico derivado de la industrialización, sino que éste encubre un miedo aún más profundo y atávico: el impulso humano de enterrar a una presencia viva bajo las capas interminables de desechos y basura, algo que ha sido mantenido forzosamente en suspenso y anonimato, adormecido y encubierto por el desastre ecológico, pero, que ahora empieza a manifestarse. La idiotez del actuar policial al arrojar al río tantos otros cuerpos como el de Emanuel despertó de su sueño a la entidad que yacía en la profundidad de la tóxica cuenca, un despertar que explicaría la sucesión

ineludible, porque “hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro” (p. 311). En esa dirección identifica el Riachuelo como un punto de anclaje gótico, ya que ofrece “algo visualmente muy parecido a los mares oscuros lovecraftianos pero que además es una desgracia política” (p. 311). Asimismo sostiene que la mitología creada por Lovecraft “es de todos, ya no es de él” (p. 312), de modo que apropiarla y manipularla ideológicamente constituye, para los escritores contemporáneos, una operación legítima y necesaria. A partir de estas consideraciones, la presencia de grafías impronunciadas en el cuento puede leerse como continuidad con el linaje de balbuceos cósmicos que caracteriza *The Call of Cthulhu*. Lovecraft transcribía el nombre de su criatura como Khlûl’hloó y advertía que tal vocalización era apenas “lo más cercano” que el aparato fonador humano podía alcanzar, dado que se trataba de una sonoridad no perteneciente a ninguna lengua terrestre.

de hechos extraños en el barrio, reflejos de la profunda oscuridad proveniente de la bóveda pantanosa. Mientras Marina cavila sobre esto, de improviso y con una carga energética apabullante, como presión devoradora, una constelación de ruidos comienza a infiltrarse en el silencio incómodo de la villa. Tambores de murga, insistentes, cadenciosos, portando una vibración que perfora la tensión de la atmósfera. El cura, nervioso, en un gesto abrupto, arrebató el arma de Marina y se dispara en la boca, no sin antes confesar, en medio de los sonidos que saturan y ensordecen el chasquido de su muerte, lo siguiente:

Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables. Pero ahora pienso diferente, Marina. Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron zinc capas de aceite y barro! (...) No te hagas la *estúpida*. Nunca fuiste estúpida. Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema” (Enriquez, 2016, pp. 170-171).

La fiscal, aún descolocada por haber presenciado el suicidio del párroco frente a sus ojos, comienza a ceder ante la presión acústica que irrumpe desde el exterior. Aquello no es únicamente el ruido carvanlesco propio de una murga. Para Marina, de hecho, se trata de un ambiguo ritual colectivo entre lo sagrado y lo profano, tan ensordecedor que imanta el ambiente peligrosamente hasta el delirio. No obstante, el cuento rehúsa aclarar el origen de esa procesión, dejando en suspenso si éste consiste en un culto emergido como respuesta a la presencia ominosa señalada por el párroco, suerte de ritual purificador en contra de “la presencia oscura”, o bien a la inversa, una ceremonia en que busca servirla o adorarla, capaz de producir formas de degradación colectiva, en una especie de ritual autodestructivo en donde se afirmaría un odio por la vida, lo cual no deja de guardar resonancias de las autoflagelaciones cristianas. Independientemente de la opción por la

que nos inclinemos, no conocemos los límites de ese “mal”, pues éste no deja de presentarse sino como una *alteridad* inasimilable. Es en ese punto de indeterminación en donde la lectura de la escritora Elsa Drucaroff (2023) nos arroja una clave interpretativa decisiva, al afirmar: “La otredad no está teñida de pulsión utópica en este cuento, al contrario: lo que vive bajo el agua negra reúne a víctimas y a inconcebiblemente crueles victimarios en un sometimiento alienado y masivo a un nuevo amo demoníaco. Hay un mal sobrenatural pero no es ajeno al sistema social. No es humano y es al mismo tiempo demasiado humano. Es lo que creó el capitalismo a lo largo de la historia” (p. 209). A partir de aquí, interrogamos abiertamente, ¿por dónde comenzamos a examinar las vidas infinitamente dañadas por el capitalismo? ¿Qué vías de reflexión nos disparan estas sensaciones inusuales a partir de las cuales el relato se agudiza y, para ser más precisos, qué nos permite movilizar éticamente la figuración literaria entregada por Enriquez?

Mediante un *crescendo* aterrador el relato se orienta hacia una clara *saturación de la experiencia sensible*, donde la conciencia de Marina ya no organiza lo que ocurre, y en consecuencia su percepción queda sometida a una invasión de ruido e imágenes, en una escena que remite de manera tensa a la lógica de lo *sublime*³; no obstante, lejos de producir elevación o apertura hacia una zona reflexiva, el horror actúa –tomando la expresión de Julia Kristeva (2004)– en un *doble sublime*, una torsión sin *síntesis* entre lo sublime y lo abyecto:

Si lo abyecto ya es un esbozo de signo para un no-objeto en los límites de la represión primaria, podemos comprender que por un lado pueda bordear el síntoma somático, y por el otro la sublimación. El síntoma: un lenguaje, que al retirarse,

³ Conviene matizar esta remisión a lo sublime en clave gótica, a diferencia del sublime clásico –vinculado, desde Burke a Kant, a una conmoción que preserva aún una distancia reflexiva–, la tradición gótica desplaza dicha experiencia hacia una zona de saturación sensible-afectiva donde la percepción pierde su función organizadora y el sujeto queda expuesto a una violencia sensible sin mediación. Tal como sugiere María Beville (2009) el terror gótico no eleva la conciencia hacia una totalidad inteligible, más bien la suspende en la oscuridad de lo indeterminado, activando una imaginación forzada por el exceso y a partir de ésta indaga en el conjunto de afecciones y psicologismo que emanan de éste. En otras palabras, búsqueda de una especie de enervación del economía estética moderna y, en consecuencia, la interrupción del ordenamiento de los sentidos.

estructura en el cuerpo un extranjero inamisible, monstruo, tumor y cáncer, al cual los escuchas del inconsciente no oyen, ya que su sujeto extraviado se agazapa fuera de los senderos del deseo. La sublimación, en cambio, no es otra cosa que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetual, que en realidad sólo son un trans-nominal, trans-objetual. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de sublime. No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir (p. 20).

La escena final, como se puede constatar, ni concede reposo a la intriga ni resuelve la posición escéptica sobre lo que realmente se esconde al interior de la anoxia de Riachuelo. Más bien, nos deja una impresión opaca, ambigua, que infunde ante todo pavor:

(...) corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando terraplén, la orilla tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada, porque no podía estar agitada, porque esa agua no respiraba, el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada. Marina corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores (Enriquez, 2016, pp. 173-174).

El cuento queda suspendido, en el umbral sin retorno característico de los personajes de Lovecraft, donde la razón y cordura de Marina comienza a fracturarse de sus entendimientos, sin embargo, todos los hechos no se explican necesariamente en base del presunto delirio de la protagonista. En el exterior, lo contaminado se vuelve orgánico, lo muerto y oculto en Riachuelo “respira”, el malestar reprimido tanto psicológico como político de una serie de violencias históricas que tuvieron lugar en Riachuelo retorna en una difusa presencia espectral que gana terreno en su oleaje invadiendo la tierra. El lenguaje mismo se revela insuficiente ante aquello que, en este punto, ha comenzado a manifestarse en la abisal profundidad de las aguas negras —“algo” que no debería existir; pero a lo cual muchos han colaborado a punta de plomo y masacres. En tal sentido, de fondo a esa presencia incómoda, subrayamos la existencia de una zona de sacrificio

producto de la nueva norma ambiental que, en la actualidad, conlleva la aprensión de un horror metafísico reflejo de siglos de degradación ambiental y extractivismo. Una cuenca la cual bien podría ser la del Río Loa (Chile), Río Rímac (Perú), Río Masacre (Haití), Río Motagua (Guatemala) o Río Lerma (México). Cabría cuestionarse abiertamente, ¿qué miedos latentes por “despertar” o “criptas insondables” se esconden en las geografías heridas del Sur y en qué medida la literatura impulsa nuevas formas sensibles de percepción, estableciendo interrelaciones entre sus estrategias ficcionales y nuestro mundo herido? ¿No es acaso esta la impresión hacia la cual nos arrastra, sin retorno, el flujo entumecido de Riachuelo en su perplejidad?

2. Un Sur raro

Con lo anterior remitimos a un sentido “periférico” que se articula en la intersección entre la producción histórica de alteridades degradadas y las formas locales de reinscripción simbólica de esa violencia estructural a través del quehacer artístico. Se trata, para ser precisos, del despliegue de figuraciones y modos de pensamiento que vuelven a poner en escena modelos de subjetividad en los márgenes de las violencias históricas, coloniales y patriarcales, las cuales Occidente –a través de sus imperativos de modernización, progreso e ideología de mercado– las instituyó como resto anómalo, residual y desposeído. Esta conjetura encuentra una formulación particularmente esclarecedora en el pasaje que sigue, donde se identifica la –no menos conflictiva– dinámica estético-monstruosa como una operación relacional y situada al interior de la imaginación gótica, susceptible de ser localizada en las geografías heridas del Sur Global bajo una extraña y productiva forma de “especificidad” que, subterráneamente, ejerce su influencia al momento de abordar distintos conflictos sociales:

(...) el sentido de lo monstruoso en áreas periféricas, históricamente marcadas por la mirada exterior -luego interiorizada- que las construyó como lugar de exceso, anomalía y demonización. Tanto en América Latina como en África, aunque también, dentro de los espacios nacionales, las zonas ocupadas por sectores subalternizados por grupos dominantes en razón de su etnicidad, cultura, clase

social, preferencias sexuales, corporeidad, etc., fueron y siguen siendo monstrificadas como espacios residuales, cuyas epistemologías -cuya racionalidad- asumen formas irreconocibles desde perspectivas que se piensan a sí mismas como centros o núcleos epistémicos, éticos y hermenéuticos. Al mismo tiempo, el margen que producen sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos (Moraña, 2017, p. 11).

Mabel Moraña identifica esta inscripción, en los términos de la *negatividad*⁴ de Theodor W. Adorno (2005), como una *dialéctica sin síntesis*. Cabe, no obstante, matizar en ella el coeficiente de una *falla* “productiva” en el propio movimiento dialéctico que, en el marco de la imaginación gótica del Sur, impide la clausura de las tensiones históricas entre el tejido y untura del centro y la periferia, en tanto que el campo de interrogación que expanden nunca adquiere ni término ni simplificación, sino que permanece en una disolución de dichas determinaciones e implicancias. En ese sentido, más que un retorno a la operatividad de algunos conceptos centrales en los estudios culturales latinoamericanos –en donde particularmente la idea de *subalternidad* cobra significativa relevancia– nuestro interés decanta por establecer una distancia crítica con la preeminencia del lenguaje conceptual (“teórico”, “filosófico”, “sociológico”) por sobre otros tipos de lenguaje (“artístico”, “literario”). Esto no por un afán anti-intelectualista, ni mucho menos para impugnar a una disciplina en nombre de otra, sino por la sencilla

⁴ En Theodor W. Adorno (2005), la dialéctica negativa se define como una intervención crítica que interrumpe la herencia afirmativa de la dialéctica clásica y rehúsa conducir la negación hacia una síntesis reconciliadora; su apuesta consiste en liberar el pensamiento de la compulsión a fundar y cerrar, manteniendo la determinación sin convertirla en positividad, afirmando la primacía del contenido y la no-identidad entre concepto y objeto, de modo que el pensar adquiriera autoconciencia únicamente en su propio movimiento y en atención a aquello que la tradición filosófica relegó como secundario: “La formulación dialéctica negativa atenta contra la tradición. Ya en Platón, la dialéctica quiere obtener algo positivo mediante el instrumento intelectual de la negación; más tarde, la figura de una negación de la negación designó esto lacónicamente. Este libro querría liberar a la dialéctica de semejante esencia afirmativa, sin disminuir en nada la determinidad. Devanar su paradójico título es una de sus miras. Lo que, según la representación dominante de la filosofía, sería fundamento, el autor no lo desarrolla más que después de haber expuesto ampliamente mucho de lo que esa representación supone que se alza sobre un fundamento. Esto implica tanto una crítica del concepto de fundamento como la primacía de un pensar de contenidos. El movimiento de éste únicamente en la consumación adquiere su autoconciencia. Precisa de lo que, según las reglas de juego del espíritu que nunca han dejado de estar vigentes, sería secundario” (p. 9).

consecuencia de una sospecha: los modelos teóricos suelen perpetuar binarismos y exclusiones claves para el saber moderno y occidental.

Se trata de la insistencia de trabajar en torno a un conjunto de antagonismos “históricos” que, en la actualidad, bajo el peligro de diversas formas de la dispersión y desterritorialización del saber neoliberal, consideramos necesario resituar como coordenadas de comprensión e insistencia al momento de elaborar andamiajes teóricos geopolíticos. Bastaría, por ejemplo, considerar que el tan presente “problema ecológico” en la escena contemporánea es imposible de “reparar”, “concientizar” o “gestionar” –por emplear términos relevantes para cierto espectro de la discusión– sin una multidimensional “restitución” histórica que opere más allá de las mercantiles lógicas de costo-beneficio empeladas al momento de implementar “soluciones” al daño ecológico. Esto implica, evidentemente, hilvanar otra concepción política de la historia e incluso una nueva *filosofía de la historia* al margen, por su puesto, de su concepción modernista teleológica. Labor que la literatura –y las artes en general– han asumido ya no como simples interrupciones de la temporalidad impuesta por el reparto neoliberal, sino en tanto articulaciones y modos de acción concretos de sentir, conocer, imaginar y pensar en medio de un presente que, en su voluntad catastrofista, se nos presenta como una opción fatalista. Se vuelve pertinente interrogar las condiciones –precarias, ambivalentes, residuales– de emancipación que se anidan en el seno de dicha *figuración informe* que desarticula la tentativa de concebir la imaginación gótica como un simple género adscrito a un repertorio de recursos narrativos, todos, asociados a un conjunto de escrituras que, con fines en último término pedagógicos o divulgativos, tienen como función *sensibilizar* acerca de los problemas y las ansiedades sociales que signan nuestro presente. Como si la literatura fuera una forma auxiliar y degradada para transmitir otra clase más compleja de verdades.

Moraña agrega una definición más precisa del modo en que esta dinámica se encarna en la figura del monstruo, entendida como una instancia relacional que no resuelve ni estabiliza los intercambios simbólicos, más bien los mantiene abiertos en su

asimetría constitutiva, en su resto irreductible e intempestivo. Es, precisamente, esta imposibilidad de ser nombrado, unificado o fijado en la quietud de una idea lo que afirma una singularidad no verificable, aunque intensamente capaz de ser experimentada. ¿No es, acaso, la devaluación prolongada de la vida la que se refracta en las morfologías grotescas de Villa Moreno y que, de algún modo, irrumpe y descompone la imagen estática y clausurada de nuestro presente? Moraña concluirá, en tal dirección, que nos encontramos ante la *polivalencia monstruosa* de temporalidades yuxtapuestas que contaminan el discurso civilizatorio. Se trata, a nuestro entender, de un extraño *vitalismo negativo*, una reanimación –en el sentido del *zombi* (o *zonbi*, en creole haitiano)– cuya irrupción desgarrar el presente al tiempo que mantiene un lazo espectral con el pasado y una presión opaca sobre el futuro, bloqueando toda resolución o clausura fundacional, como ocurre en “Bajo las aguas negras” con la figura de Emanuel y los habitantes de Villa Moreno. Lo monstruoso opera entonces a nivel metafórico para horadar la estabilidad de la ideología capitalista, pero es él también ya un método, una forma monstruosa de producción de sentido, que *pone en obra* precisamente sus oscuridades y contradicciones más profundas. Por ello, en este nivel la escritura no busca funcionar dentro de un esquema representativo o mimético, en donde la palabra procura entregar un *mensaje*, sino que aquí justamente se trata de ocultar ese mensaje, de restarse –como sucede con el monstruo en el cuento de Enriquez– de la revelación de una verdad. La escritura gótica, entonces, teje una materialidad espectral, difícil de situar entre lo real y lo fantástico, y que hace imposible reducirla a una serie de fundamentos –al contrario de la novela burguesa moderna, por ejemplo, que sí se explica bajo las coordenadas del sujeto o la libertad como temas– y más bien insiste en perfilarse como un resto activo que contamina toda economía del sentido (Derrida, 2012). En esta dirección, Moraña sostiene:

La *monstrificación* es, así una calle de dos vías, una dialéctica sin síntesis, una forma de representar asimétricamente intercambios simbólicos que integran y conforman lo social (...) Eso no significa que el monstruo habite un el espacio movedizo del relativismo, sino más bien que su merodeo marca constantemente el territorio fértil de la polivalencia (2017, p.11).

Un vitalismo *zombi* que se ramifica como: antinatural, desviación, proliferación, multiplicación, perturbación, impureza, contagio, contranormatividad, reaparición, es decir, una insubordinación radical a la vida –o, mejor dicho, a las *formas de vida* instituidas por el capitalismo contemporáneo– y una declinación total de la muerte. Una figura literalmente informe y evasiva que, sin embargo, su operatividad es trazada en esa condición que puede transformar la mirada común a través de una experiencia radical, provocando en ella un desacomodo, y la apertura a una distancia crítica inédita. En cualquier variante, intentaremos mostrar que lo decisivo en la expresividad delineada como gótica estriba en la inflexión en torno a su percepción en cuanto género literario.

Antes de proseguir, resulta oportuno detenerse brevemente en un problema “estético” aquí clave, a saber, el estatuto de la ficción. Conviene advertir desde ya, que no se trata aquí de comprender la ficción tanto como un simple ejercicio de variación narrativa o un juego con las posibilidades de una trama a través la *imaginación*, sino más bien es una operación en donde intelecto y sensación trabajan de manera *liminal*, abriendo un espacio intersticial donde palabra, imagen, sonido y cuerpo se disponen en un régimen de copresencia, a nuestro entender, no jerárquico. En ese umbral, la ficción deja de actuar como mera instancia de representación –o simple oposición al realismo– para convertirse en una práctica de composición sensible que *produce mundo*. No resulta casual que este desplazamiento encuentre un eco temprano en el gesto cartesiano de las *Meditaciones metafísicas* (2011). Al suspender toda evidencia del mundo y depositar la certeza –o, tal vez, el horror– de la existencia en una imaginación radical atravesada por la hipótesis del engaño, Descartes inaugura la modernidad –o el pensamiento filosófico del *sujeto*– mediante una escena donde pensar equivale a habitar la inestabilidad del mundo. Por un momento la realidad, la evidencia de su ser, es suspendida, nihilizada, y lo que emerge es una extrañeza generalizada bajo la angustiante posibilidad de que todo lo que *es* puede en realidad corresponder a una *ilusión*. En concreto, lo importante es la inversión o desvío de la subjetividad cartesiana que, desplazada al terreno literario, nos da entender una

especificidad ficcional que puede ingresar en las *zonas grises de la razón* y la (sangrienta) historia de Occidente.

La ficción guarda un potencial suplementario –en términos derridianos– respecto al pensamiento, pues le permite abrirse paso hacia nuevos horizontes, pero introduciendo en él un elemento heteronómico, a saber, el de una sensibilidad que habita y contamina a la razón. Es en sentido que para la ficción, forma y contenido, sensación y razón, constituyen un mismo elemento, una expresión que debe ser “comprendida” en su propia experiencia. Lo que “da a pensar” una ficción es, en resumen, inseparable del modo en que ésta afecta a la sensibilidad, siendo este recorrido de efectos y afectos, el punto de partida que cierne la literatura gótica. Ahondar en el miedo y el horror abre la posibilidad de sondear los estratos silenciados de una sociedad, de eso que ella produce y a la vez rechaza. De aquí, justamente, se figura la apuesta política en donde “el pensamiento, en cambio, empieza más allá del principio de placer. Como dice Houellebecq con relación a Lovecraft, solo aquellos que están insatisfechos con la vida quieren leer y pensar” (Fisher, 2021, p. 52). Eugene Thacker, a propósito del *horror del pensamiento* y la ficción como vía de ingreso a éste, sostiene lo siguiente:

Sin embargo, esta relación entre filosofía y horror no debe entenderse como una “filosofía del horror”, en la que el horror como género literario o filmico se presenta en un sistema forma y riguroso. Si acaso, significa todo lo contrario, el horror de la filosofía: el aislamiento de aquellos momentos en los que la filosofía revela sus propias limitaciones y restricciones, momentos en los que misteriosamente el pensamiento se enfrenta a su propia posibilidad. Significa, pues, el pensamiento de lo impensable, que la filosofía no puede expresar más que por un lenguaje no filosófico; y es precisamente el género de terror sobrenatural uno de los lugares privilegiados donde encontrar ese pensamiento paradójico del impensable. Lo que en tiempos pasados habría sido descrito con el lenguaje de la mística de la oscuridad o el de la teología negativa, nuestra era contemporánea lo piensa en términos de terror sobrenatural (2015, pp. 11-12).

Ahora bien, la formulación de Thacker, aun siendo lúcida al situar el horror como límite del pensamiento y la ficción como vía adecuada para ingresar en sus límites, permanece insuficiente allí donde lo *impensable* no opera como mera abstracción

filosófica, sino que aparece como historia material de desposesión y violencia colonial que exige ser leída desde las condiciones concretas de enunciación que, en el marco de una *cultura literaria mundializada*, definen –polémicamente, para bien o mal– el lugar desde el cual la literatura latinoamericana afronta las fricciones entre globalización, catástrofe ecológica e injusticia territorial. En otras palabras, más que el reconocimiento de una *cifra estética* adscrita a un nivel regional, se trata de una subjetividad que debe lidiar con sus propias *condiciones de enunciación*, es decir, imaginaciones que problematizan estructuras dominantes a través de contrahegemonías de experiencias y escenas de materialidades en conflicto. El gótico, el miedo y el horror no son entonces entidades genéricas, e incluso equivalentes, sino que se perfilan como *diferencias* entre sí. Y es en este punto donde es fundamental establecer las coordenadas de aquello que define la especificidad latinoamericana dentro de esta literatura.

La imaginación –agenciada aquí en clave gótica– se instituye, siguiendo el horizonte crítico de Moraña (2024), como un operador de inteligibilidad que irrumpe en las percepciones dominantes de reconocimiento, desmontando los protocolos que jerarquizan qué vidas importan, qué territorios resultan desechables y qué memorias quedan condenadas al olvido mediante *repertorios materiales* que aún no son del todo visibles pero que esa *imaginación anómala* torna presentes. En estas escrituras, cabría indicar, que la deriva hacia *mundos ficcionales* no cumple una función “evasiva” de lo real, más bien configura una práctica de *refracción política* mediante la cual la literatura recompone, entre otras cosas, el campo de lo perceptible y reinscribe en él aquello que, para nuestro interés, el orden semiótico del capital fuerza hacia la opacidad. En cierta medida, la imaginación literaria se nos presenta como espacio de *invención disensual* que interviene activamente en la reorganización de nuestro campo perceptible mediante sus estrategias y procedimientos narrativos (Alloa, 2023), habilitando, por lo tanto, *sentidos comunes* en nuestro presente y formas de conocimiento que le son propias. A partir de esto, el gótico puede dejar considerarse como un género literario, siendo más bien un *modo de pensamiento*. Ante esto, la interrogante necesaria y delimitada para esta investigación

radica en friccionar la pregunta, ¿cómo aproximarse a dicho espacio, de manera interdisciplinaria, y sin reducir esos afectos a una experiencia del todo objetivable? Para responder parcialmente la anterior inquietud, resulta necesario precisar la distinción entre objeto literario y objeto de la literatura.

La distinción formulada por Louis Annick (2022) establece una diferencia conceptual entre dos planos que conviven dentro del campo literario. Por una parte, el objeto literatura alude a los textos mismos en cuanto creaciones artísticas que circulan en la cultura y suscitan experiencias estéticas, imaginarios y modos singulares de pensamiento; por otra parte, el objeto literario remite a la construcción elaborada por los estudios literarios, es decir, a la forma en que la disciplina organiza, interpreta y conceptualiza esas obras para producir conocimiento. Esta separación permite comprender que la literatura opera como práctica artística con potencia cognitiva propia, mientras que la crítica y la teoría constituyen un espacio de elaboración intelectual que transforma las obras en materia de saber, configurando así un campo donde creación y reflexión mantienen una relación de mutua implicación dentro de la epistemología de lo literario. Remite en esa escisión el núcleo del conocimiento artístico de corte literario, en palabras de Annick:

A partir de estas consideraciones, se pueden distinguir dos niveles, a menudo confundidos: el devenir de la literatura (en tanto práctica artística) y el de los estudios literarios (la disciplina especializada); sin duda vinculados, pero cuyo modo de articulación puede ser (constantemente) reinventado. En función de la necesidad de discriminar una práctica artística de una especializada, se puede establecer una distinción entre el estatuto de las producciones literarias y el de los estudios literarios: el “objeto literatura” y el “objeto literario”. El primero designa los textos mismos, en tanto artefactos artísticos; el segundo reenvía a las producciones disciplinarias; en términos más precisos: lo que los estudios literarios designan como su objeto. El “objeto literatura” da lugar a una recepción estética, y también a formas de saber; el “objeto literario” constituye esencialmente formas de saber sobre otros objetos, otros cuerpos (Ludmer, 1991). Sin embargo, no confundir su estatuto no significa que no se reconozcan los vínculos que los unen, los implican mutuamente e imbrican sus problemáticas.

Esta distinción constituye la base de una epistemología de lo literario (concepto que engloba aquí tanto las prácticas artísticas como las producciones disciplinarias), que responde menos a la voluntad de poner en evidencia el hecho de que la tendencia actual considera las producciones literarias como modos de generación de saberes, que a subrayar el hecho de que la disciplina es productora de formas de saber (p. 38).

Dicho esto, y como observaremos a lo largo de la investigación, se hará evidente de qué manera precisamente las escrituras góticas producen una “fricción” entre estos dos niveles de objetividad, pues las obras exigen una y otra vez replantear los saberes y metodologías con las que son leídas. En esta línea, “Bajo las aguas negras” nos permite plantear, en nuestra estrategia de lectura, el siguiente problema desde una necesaria consideración interdisciplinaria: ¿de qué manera cierta práctica ficcional gótica latinoamericana configura un dispositivo estético capaz de articular, en un mismo gesto, la denuncia social y la crítica al capitalismo global, mientras su dinámica de intensificación afectiva –tejida y sugestionada entre el terror y el horror– convoca formas de un *entendimiento oblicuo* que se desplaza por los márgenes de sus espantos más oscuros? ¿Bajo qué criterios resulta oportuno trazar una impronta política de las experiencias sublimadas en la ficción gótica?

El núcleo de estas interrogantes apuntan a una experiencia *rara* entendida como una relación material con lo que todavía no adquiere sentido, ese resto irreductible que rehúsa la codificación simbólica y que se vuelve perceptible mediante la imaginación gótica, allí donde la torsión del lenguaje y las estrategias ficcionales producen *extrañeza* en nuestro mundo. Tal pulsión, nos adentraremos en lo que sigue, exige plataformas de acercamiento interdisciplinarias en la medida que una *política de la estética*, en este caso literaria, nos direcciona hacia una necesaria *comprensión del presente* que ninguna disciplina aislada puede “producir”. En esta orientación se hace necesario, asentar las *herramientas culturales* que, en nuestro momento crítico de devastación capitalista, las prácticas literarias hilvana un tipo de escritura que acontece en tiempos convulsionados. ¿Cómo acoger tal responsabilidad desde la “teoría” sabiendo, con creces, que justamente

sus pertrechos categoriales –como por ejemplo lo sublime anteriormente señalado– se tambalean en retirada? Esto conduce a sostener que toda aproximación al fenómeno necesariamente debe tensionar a la interdisciplina hasta sus últimas consecuencias políticas, pues el propio estatuto ficcional del gótico, en su imbricación entre lo “sensible y lo inteligible” señala, visto de esta manera, que la interdisciplina está ya presupuesta en su abordaje. El gótico la exige, porque lo constituye la misma fuerza: atravesar y recorrer los límites.

De este modo, conviene subrayar –sin caer en la ingenuidad de explicar una obra por biografía de su autora– el valor testimonial de una confesión de Enríquez donde se hace visible la dimensión material y sensorial de la experiencia literaria. Su reflexión apunta a la especificidad del conocimiento que el dispositivo artístico produce, siendo irreductible a cualquier traducción plena en términos discursivos. La *dimensión afectiva* de la lectura permite comprender cómo ciertas prácticas literarias generan formas de saber previas a su elaboración conceptual —al menos, desde el modo concluyente en que se suele definir la estética occidental. Enríquez lo expresa con claridad al vincular experiencia, corporeidad y producción de sentido en el temblor literario:

En literatura creo que la teoría es posterior a la práctica (...) Ahora, que escribo sobre cómo escribo, me pregunto (...) Cuando tenía ocho a nueve años aprendí que la literatura podía provocar sensaciones físicas, como el cine podía hacer reír, o la música provocar bailar. Recuerdo haber arrojado lejos de mí, después de leer una frase terrible, Cementerio de animales de Stephen King. No recuerdo qué frase me provocó esa repulsión física, ese miedo sagrado, esa sensación de que, si seguía leyendo lo que estaba en palabras iba a ocurrir, era profecía. No quiero recordarlo porque es parte, creo, del misterio de la literatura (2020, p. 26).

Nuestro trabajo de tesis, por consiguiente, opera desde una desjerarquización de saberes. Nos interesan las zonas de fricción, inclinación, contaminación y enmarañamiento entre teoría y ficción. ¿Acaso no son estas las operaciones principales, orientadas a desbaratar y travestir identidades, certezas, hábitos y percepciones, en las que se edifica el enrarecimiento perseguido por la ficción gótica? La reflexión teórica no

egresa indemne, después de acoger las profanaciones que desfiguran los límites de las “ciencias humanas” y, en la actualidad, nos interpelan a nuevas formas de hacer teoría y significaciones del pensar, allí donde lo humano se rarifica. Allí donde aparecen los monstruos.

†

En consideración del epígrafe inicial de Jacques Derrida (1997) sobre el *tiempo singular de una tesis*, cabría iniciar con una pregunta simple e intuitiva, que, sin rodeos, nos adentra directamente en el *corazón* de nuestra investigación. ¿Por qué motivo nuestro mundo contemporáneo provoca tanto terror y de qué manera –y bajo qué condiciones– la ficción complejiza dicha experiencia? Tal como si esas sensaciones desmesuradas propias de nuestro tiempo desquiciado, *out of joint*, escondieran en sus lúgubres capas –en sus “bóvedas pantanosas”– la forma “desmantelada” de la violencia del *capital* y, de algún modo, cierta experiencia “literaria” nos permitiera desnaturalizarlo y arrojar coordenadas de intervención sobre el infierno al que llamamos realidad. Desde esta escena argumental, cuesta imaginar una respuesta a la pregunta inicial que excluya la trama subterránea donde se inscriben nuestros miedos y desasosiegos más hondos, pues tales afectos nunca emergen desde una interioridad aislada, sino que aparecen siempre ligados a estructuras sociales y formas de dominación históricas que se manifiestan con una intensidad casi “abstracta”, casi “metafísica”. El terror –insistimos en ello– no es una experiencia privada, sino colectiva. Su emergencia son malestares compartidos y, en consecuencia, capacidades latentes de reorganización de lo común, es decir, que pese a la dificultad implicada en su negatividad respecto a la realidad capitalista, éste aloja un componente emancipatorio, un extraño porvenir. Con independencia de ello, la pregunta no apunta a un señalamiento “utilitario” de la ficción o su subordinación a nuestras disciplinas de comprensión, sino a su vista singular de reflexión, lo que piensa en base a esas afecciones que, según se expondrá más adelante, suelen asociarse a la imaginación gótica. Es decir, la manera en que la ficción interviene de manera activa en estas inquietudes como un modo singular de

percepción, imaginar, sentir y conocer en esa *bóveda pantanosa* que organiza la vida en lo “incomprensible” de su violencia, es, precisamente, el corolario de esta tesis. La investigación se orienta a indagar la ficción y su *plasticidad sensible*, que permite escindirse al menos dentro de sus formas, de la realidad neoliberal globalizada y sus contornos tal como fueron introducidos en el comentario a “Bajo las aguas negras”. El gótico siempre ha sido una forma de intervenir en las ansiedades sociales.

Bajo esta clave, esta investigación doctoral comenzó como un trabajo en torno a las ficciones góticas latinoamericanas que, desde las últimas décadas, pueblan con notoria intensidad nuestro oscuro y enrarecido presente. Contexto el cual, bien podríamos describir a propósito de la introducción anterior con un abierto desagrado, transitando entre diversas experiencias para intentar dar cuenta del malestar trazado por éste: desamparo, asilamiento, indignación, angustia, melancolía, asco, zozobra, desasosiego, solastalgia. Con esto hacemos referencia lo “horrífico” de una serie de afectos que señalan, por una parte, la insensatez de un presente fermentado por violencias, y por otra, cierta subjetividad que se experimenta a sí misma como *resto* de un mundo que se deshace, sabiendo, con un abierto escepticismo, que no asistimos al final de “el” mundo, sino al colapso de un régimen particular, ese que hizo pasar su imagen de lo humano, de lo vivo y de lo real como horizonte único de posibilidad:

Son conocidos, pues, con un conocimiento más o menos seguro, más o menos teñidos de afectos depresivos, las pandemias, el agotamiento de los suelos, la escasez de las energías fósiles, el desarreglo climático, las extinciones masivas de especies animales y vegetales, los desechos de plástico, la acidificación de los océanos, la deforestación, los megaincendios, los refugiados climáticos que se añaden a los refugiados de guerra, los esclavos de las industrias de extracción, y más generalmente los disfuncionamientos cada vez más marcados de los servicios sociales básicos (...) Se ha vuelto corriente afirmar que todo esto indica una trayectoria de “derrumbe” de la civilización industrial (García, 2021, pp. 11-12).

En este enrarecido tiempo de escritura, la tesis rápidamente se vio obligada a calibrar sus formas de aproximación al fenómeno de la escritura gótica latinoamericana, pues la especificidad de *cada* obra exigió formas cada vez distintas para estudiarla. No se

trata en modo alguno de aplicar el mismo método, cual molde, a cada uno de los objetos, pues un acercamiento interdisciplinario a la ficción va acompañado de un modo de saber no disponible como programa. La lectura y sus resultados son más bien producidos en la *fricción* misma con su experimentación. En un sentido más estricto, en medio de la inquietante estrechez de una realidad asediada por las “fuerzas espeluznantes del capital” que gobiernan y neutralizan nuestras formas de vida en beneficio del espectáculo triunfante de la mercancía, la imaginería gótica traza los contornos de sus márgenes, urdiendo modos de desestabilización entre sus propios espantos y enrarecimientos. En este sentido, es fundamental *dejarse afectar*, contaminar, por las sensaciones que la escritura misma busca provocar, y no adelantar hipótesis y teorías ante una literatura que precisamente trabaja depurando y espaciando el tiempo. De lo contrario, se corre el riesgo de caer en un régimen extractivo en torno a la literatura, propio de ciertas tendencias académicas en donde rápida y mecánicamente son abstraídos únicamente los elementos que sirven para alimentar determinadas ideas, aglutinándolas indistintamente a pesar de su heterogeneidad, mientras que el resto es simplemente desechado.

Dicho esto, el lector podrá advertir algo que subrayamos en la lectura inicial de “Bajo el agua negra”: el hecho de que no resulta posible desligar aquella imaginería gótica de las formas con que el capital atormenta, restringe y *asedia* la vida. No se trata de una estructura anexa al reparto neoliberal, sino de una condición de base en un contexto del capitalismo global, en donde sus lógicas han colonizado todos los estratos de la existencia: “El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial” (Fisher, 2018, p. 13). El Capital es, entre la agencia y la ausencia, una *fuerza impersonal* que parece disponer de voluntad propia. Aunque carece efectivamente de rostro, configura sin problemas un régimen de efectos que opera sin sujeto identificable. En este horizonte, cierta imaginación gótica desactiva esa opacidad mediante una distancia crítica que vuelve visible aquello que el capital procura mantener en suspenso. Se trata de una extraña *negatividad* que, en su *factura* literaria, hoy en el Sur se enfoca e imposta en diversos

escenarios; y, de algún modo, surca una respuesta a la amonestación: ¿cómo vivimos y convivimos en un mundo signado por una carga emocional del desagrado y la materialización de una régimen de violencia cada vez más deshumanizante? Acá la imaginación gótica asume diversos campos de acción e intervención que, en el transcurso de esta investigación, nos proponemos abordar sin pretender elaborar una especie de “teoría del gótico latinoamericano” ni sistematizarlo, disecarlo y reducirlo como objeto de estudio delimitable. Se trata más bien de una aproximación interdisciplinaria a aquellas zonas donde la ficción que, desde su propia especificidad, abre vías de reflexión que interrogan nuestro presente. Entre dichas zonas se encuentran, entre otras múltiples escenas, el horror ecológico, en el que la alteración de la norma ambiental se presenta como anuncio de un final metafísico; los cuerpos deshechos y desposeídos que deambulan entre las ruinas de ciudades hostiles; la persistencia de la violencia patriarcal ejercida sobre las mujeres; la deshumanización del trabajo, entendida como prolongación del desgaste corporal; y la colonialidad que, inscrita en los cuerpos racializados, perpetúa su dominio bajo la máscara de una globalización inclemente.

Enunciado lo anterior, el lector se percatará que las intuiciones iniciales del análisis del cuento de Enriquez comportaba un carácter explícito y transparente. Porque mientras una heterogénea serie de *escrituras raras* se ha expandido, simultáneamente, la *catástrofe neoliberal* entre pandemias, guerras, ocupaciones, genocidios, ecocidios, crisis generalizadas, no ha cesado de exhibir y expandir sin escrúpulo su odio y hostilidad hacia la vida. Por ende, los contornos del gótico, lejos de una pasividad neoliberal, responde a una vía adecuada para reflexionar, en su propia especificidad, las distintas inflexiones de una crisis. Lo significativo en ello es que la escritura *acontece*, tiene lugar allí, casi de milagro, en el lugar donde debiera gobernar el silencio. Esta fuerza de inscripción de la literatura contiene de suyo un matiz propiamente político pues despliega, para sorpresa de ciertas desestimaciones del género, una imaginación que rehúye o resiente el *cliché* de los

simples “tiempos góticos”⁵ (Edwards et al., 2022), y que por lo tanto parece bifurcarse entre dos impulsos contradictorios: por un lado, la repetición de una sensibilidad saturada por el “realismo capitalista” (Fisher, 2016) que estetiza la catástrofe y el exceso de negatividad mediante la negociación neoliberal de lo ominoso, lo demoniaco no como construcción del mal sino pastiche de otredades (Jameson, 2005a) o el terror de un asesinato sangriento que deviene espectáculo, fascinación o morbo (Valencia, 2010); por otro lado, la tentativa de reactivar la imaginación crítica, de ensayar, a través lo *imaginale informe* (Keizman, 2022), un pensamiento que exceda y perturbe los límites de lo representable por el *simulacro gótico* anterior.

Entre ambas posibilidades, y sobrellevando el acontecer en esta contradicción, la proliferación del *gótico reciente* se vuelve síntoma y respuesta, reflejo y resistencia, bioescritura y necroescritura (Moraña, 2024) de un presente que ha clausurado su horizonte utópico, pero que conflictúa con lo asfixiante de una escena teórica neoliberalizada que habita en el desastre; mostrando abiertamente su insuficiencia para dar cuenta de la acumulación de violencias. Rentabilizando a través de esquemas de

⁵ Los editores del volumen *Dark Scenes from Damaged Earth* proponen, en la introducción, una caracterización del presente que vincula estrechamente la proliferación de imaginarios góticos con los procesos históricos de devastación planetaria, subrayando la capacidad de estas formas estéticas para desdibujar los límites entre ficción y realidad, para así ofrecer un modo de inteligibilidad crítico del mundo contemporáneo. En ese contexto, afirman: “Vivimos en tiempos góticos. Esta afirmación se ha convertido en un cliché dentro de la literatura crítica. Sin embargo, en una nueva época desbordada por narrativas de exceso, explotación, muerte, autodestrucción, puntos de inflexión y apocalipsis, resulta algo más que una mera banalidad. Las formas góticas son tan útiles como omnipresentes: pueden conjurar territorios oscuros estratificados por la esclavitud de plantación y las culturas petro-económicas, como en la serie televisiva *True Detective* (2014–2019); pueden imaginar paisajes apocalípticos devastados por la destrucción ambiental y consumidos por la zombificación, como en la novela *The Girl with All the Gifts* (2014); pueden reflejar los cuerpos torturados de animales no humanos dentro de las economías destructivas de la industria agropecuaria, como en la película *Raw* (2014); o representar los cuerpos brutalizados de animales humanos cuando los animales no humanos devuelven la violencia, como en el filme *Crawl* (2019). Las realidades de la destrucción planetaria se diseminan a través de las ficciones góticas. En el Antropoceno, en otras palabras, lo gótico posee el potencial de presentarnos una realidad “más real”, aunque más oscura, en la que podemos imaginar un mundo futuro a partir de aquello que hemos hecho en el pasado, ya sea el consumo excesivo, la explotación de recursos, el asesinato u otras formas de transgresión. Pues en lo gótico, al igual que en el Antropoceno, sostenemos que los límites entre ficción y realidad se desdibujan, hasta el punto de que ambas se interpenetran y se configuran mutuamente, desmantelando los patrones convencionales de diferenciación” (Edwards et al., 2022, p. ix).

compresión que se declaran abiertamente inhumanos y los cuales son aplicados con indulgencia al momento de interpretar las escrituras del Sur y el Tercer Mundo, vertederos de las operaciones occidentales que no pueden dar cuenta de una sumatoria de violencias irreversibles. La escritura gótica tiende a exhibir sus puntos ciegos. Es este encuentro con la imaginación *informe* y sus emociones fundantes “el terror, el asco, la perturbación, el desasosiego”, en la fisonomía que adquieren en la lectura de la teórica argentina Betina Keizman (2022), generan una “imposición” (p.12), una intervención o límite al pensamiento contemporáneo, que emerge periféricamente desde la literatura latinoamericana. Sostiene Keizman:

Muchas narraciones recientes en Latinoamérica, incluso aquellas ajenas al exnicho de los géneros más «ficionales», destilan sombras precoces, territorios acuáticos o rocosos poblados por siluetas informes, terrenos propicios para la travesía de corporalidades inciertas, vivencias difíciles de definir, experiencias lingüísticas que desfiguran el mundo, palabras rasposas y materiales, enunciados equívocos. Esta explosión de imaginaciones radicales avanza a contracorriente, hechizada por ese impulso de futuro que dirige toda escritura (...) su rasgo más relevante gravita entre la irresolución y el esbozo. Y a pesar de esta apuesta a la incertidud, solo de manera tangencial repiten las emociones fundamentales de lo informe: el terror, el asco, la perturbación, el desasosiego (p.106).

A lo que posteriormente concluirá:

Lo fundamental de estas nuevas ficciones de la imaginación es su apelación a lo indecible, su intención de guiar al lector hacia un camino en el que la última página falta a la cita (...) Menos que rechazo o terror, hoy estas imaginaciones recuperan fuerzas de potencialidad en la medida en que gana preeminencia lo indecible, un grado cero en la formulación del futuro, una tartamudez que se expresa. En cada caso -es lo que quiero subrayar- el tránsito no se concreta, y lo indecible se deshace en una otredad que ahora apenas causa repulsión, pero sí curiosidad, esperanza o deseo. Algo quisiera discernirse, un futuro que denomino inventivas potenciales, expandir la vida, a sabiendas de que estas inventivas serán promesas radicales, o no serán (pp. 111-12).

Desde lo inicialmente expuesto, y complementando ese sentido “tangencial” que describe la teórica argentina, las referidas (in)formas góticas no son *reproducciones* de

géneros o convenciones literarias más amplias, sino *producciones incómodas* que se infiltran en las (sub)tramas y especificidades de una región. Más exactamente, antes que una *composición* de un género gótico en América Latina asistimos a su *descomposición*, una búsqueda de un “punto de subdesarrollo literario” (Deleuze & Guattari, 1983), el cual, puede orientarse en esa inmediatez política que exige su acontecer y porvenir.

Sólo el menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de amos y maestros. Fascinación de Kafka por los criados y los empleados (igual que Proust por los criados, por su lenguaje). Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar *en* su propia lengua como un extranjero (1983, p. 43).

En este horizonte, las regiones culturalmente figuradas como zonas endemoniadas o marginadas elaboran una monstruosidad que impide clausurar cualquier idea de normalidad, tanto en el orden de la naturaleza como en el de la literatura. Lo monstruoso ya no comparece como anomalía derivada de un origen puro o de una forma estable, pues desde el inicio se manifiesta como un mundo atravesado por mezclas, accidentes y proliferaciones que desbaratan la pretensión de pureza formal o de equilibrio natural. De ahí que estas escrituras rehúsen la estabilidad genérica y trabajen desde la contaminación de registros, donde lo espectral, lo grotesco y lo fantástico irrumpen en la textura misma del relato. Ese desarreglo no se limita al plano temático: comparece también en la materialidad de la escritura, en un análisis de las formas donde irrumpen el ruido, lo pictórico y lo gráfico en la disposición de las palabras, haciendo de los aspectos formales de la literatura el lugar donde la monstruosidad queda inscrita como procedimiento.

El filme *La sustancia* (Fargeat, 2024) permite matizar esta diferencia en el modo en que el horror corporal se articula como crítica a los imperativos de la industria estética y la autoexplotación del cuerpo. En el cuento de Mariana Enriquez, por el contrario, todo el horror corporal –“Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (Enriquez, 2016, p. 159)– se organiza como una imagería grotesca que remite directamente a un grupo social determinado. Tal como

se ha señalado, “[Son] figuras grotescas, claramente las mujeres de este lugar —las madres de los niños mutados y deformes— son las primeras en pagar las consecuencias ambientales de la producción ganadera industrial, pero las últimas en cosechar las beneficios” (Mackey, 2022, p. 267).



Ilustración 1 Fotograma, *La sustancia* (Fargeat, 2024).

La protagonista sufre el colapso de su cuerpo tras experimentar con la sustancia que promete regenerarlo, núcleo del horror corporal del filme.

La inflexión entre ambos casos no radica únicamente en la representación del cuerpo deformado, tampoco en la intensidad del horror, que en ambos registros alcanza niveles extremos. La diferencia se sitúa en el régimen material y discursivo donde *esa* monstruosidad *se* produce. Mientras en el filme el cuerpo aparece como superficie de experimentación biotecnológica y fetiche de una economía de la imagen destinada a alterar el cuerpo femenino, en el relato literario el cuerpo monstruoso se inscribe en un territorio específico y en una cadena de violencias ecológicas y sociales. El horror corporal deja entonces de operar como espectáculo de transformación física para convertirse en síntoma de una distribución desigual del daño.

No se trata, en ningún caso, de reafirmar una modalidad gótica por sobre la otra, ni de establecer una jerarquía estética entre cine y literatura. El contraste permite simplemente ejemplificar las diferencias de los marcos discursivos, materiales e ideológicos sobre los cuales se agencia la imaginación gótica. Y, al mismo tiempo, sugiere la necesidad de atender al trabajo material distintivo que cada campo cultural imprime a esa imaginación. En un caso, la plasticidad visual del cuerpo cinematográfico; en el otro, la potencia figurativa y descriptiva de la escritura literaria. En este punto, la reflexión de Silvia Schwarzböck permite precisar el alcance crítico de estas operaciones. Si la estética moderna se constituye históricamente mediante una selección que preserva lo “bueno” y silencia lo “malo”, el ingreso de aquellas producciones consideradas defectuosas, *excesivas* o impuras introduce una perturbación en ese orden de clasificación. En esa zona limítrofe se sitúan muchas de las figuraciones góticas aquí consideradas: relatos, imágenes y formas que incorporan lo grotesco, lo repulsivo o lo vomitivo, y que por ello tensionan los criterios con que la cultura distingue entre valor y desecho. Nos dice Schwarzböck:

La estética, para autoconstituirse como disciplina, requiere de las obras malas. El supuesto sobre el que ella se sostiene, desde su nacimiento, es que todo lo que se produce como cultura tiene que ser evaluado. Pero su trabajo se presenta en sociedad, tanto en la sociedad burguesa como en la sociedad de masa, como si fuera lo contrario: una selección de lo bueno, en lugar de un apartamiento de lo malo. Mientras el silencio sobre el arte malo, como pacto constitutivo de la estética, no se rompe, la defensa del arte malo es, todavía, uno de los bordes de la disciplina. Pero cuando el arte malo ingresa, finalmente, a la estética, produce estética mala. Y la estética mala, como si fuera la revolución cultural dentro de la estética que no puede hacerse fuera de la estética, elimina la oposición entre lo repulsivo y lo amable, entre lo anómalo y lo hegemónico, entre lo cruel y lo naif, entre lo artístico y lo industrial, entre lo vanguardista y lo mainstream, entre lo clandestino y lo oficial (2022a, p. 14).

En ese sentido, la imaginación gótica se aproxima a lo que Schwarzböck denomina una “estética mala”, un espacio donde las oposiciones tradicionales del juicio estético se erosionan y donde lo monstruoso deja de ser un simple motivo narrativo para convertirse en una forma de crítica inscrita en los propios materiales de la obra. En esta zona de fricción, la escritura opera de un modo cercano a lo que Deleuze y Guattari identificaron

como una *literatura menor*. Una práctica donde el lenguaje es forzado, deformado y atravesado por intensidades colectivas, haciendo de sus anomalías formales el lugar desde el cual se articulan urgencias políticas y territoriales: “traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes” (1983, p. 24).

En suma, el gótico actual es tanto el sedimento como la declinación de las ansiedades modernas y posmodernas. En él coexiste sus insistencias de *enfant terrible* con el entretenimiento *mainstream*; el inframundo rulfiano y el Halloween; las experiencias de la violencia estructural capitalista y el sampleo *pop* de los fetiches culturales (*candy goth*). Entre la *disneysificación* del espanto y sus contrapartes, el gótico aparece como una aberración “perfecta”: una forma degenerada y regenerada del horror que, sin embargo, conserva intacta su potencia a la hora de perturbar nuestro presente materializando estética e ideológicamente los funcionamientos del conflicto social inscritos dentro del desierto neoliberal. Una imaginación que, por mucho que deseamos precisar, se mantiene evanescente. Sobre esto, en *The Encyclopedia of The Gothic*, Hughes, Punter y Smith, precisan:

La diversidad gótica no solo se representa en términos históricos, nacionales y autorales; también se manifiesta de forma muy clara (sin duda durante finales del siglo XX y principios del XXI) en la amplia gama de medios en los que el gótico ha llegado a estar presente. Mientras que nuestra percepción de lo que constituye el gótico en el siglo XVIII se centra en novelas, relatos cortos, poemas y obras de teatro (y, cada vez más, en formas populares como los chapbooks y los bluebooks), el gótico de los últimos veinte años se caracteriza por nuevas formas como las novelas gráficas, la música, los videojuegos, las revistas especializadas y la subcultura gótica. El gótico del siglo XX pasó a ocupar la tecnología de la modernidad, ya que a principios de siglo migró de la página y el escenario a la radio, el cine y la televisión. La característica más llamativa del gótico es su resistencia y capacidad para adaptarse a un mundo cambiante, quizás porque su capacidad para producir críticas radicales es históricamente (y nacionalmente) transferible (aunque, en términos más conservadores, esto también podría

considerarse como la consecuencia de una inversión sostenida del mercado en una forma popular) (2015, pp. 63-64).

En cualquier caso, no es objetivo de esta esta investigación reparar o salvaguardar intelectualmente las contradicciones de un género que, desde sus orígenes, ha hecho de la ambigüedad su forma de ser. No es de nuestro interés *normar* el gótico, vindicando ciertas inflexiones dentro de él y condenando otras, sino que lo fundamental aquí es entenderlo como un modo, como una forma de sentir, de pensar y de vivir.

3. La extraña institución literaria (gótica)

César Aira (2018), en su novela *Prins*, desmantela con ironía la maquinaria creativa que, en esa doble contradicción anteriormente señalada, sostiene cierta legitimidad y valor del gótico al precio de banalizarlo. La novela juega con el agotamiento estructural de la escritura en una época de saturación y repetición neoliberal cultural. El narrador, un consagrado escritor de novelas góticas y víctima de su propio oficio, expone la fatiga de un lenguaje que ha perdido su “aura”, un lugar en donde el horror ya no proviene de ni de los castillos ni de los espectros sobre los que escribe, sino que se deja leer en el vacío industrial que devora toda posibilidad de invención. Aira convierte esa extenuación en *materia literaria* dentro de un contexto de completa neoliberalización de la literatura por la industria editorial:

Condenado toda la vida a la laboriosa redacción de novelas góticas, encadenado al gusto decadente de un público inculto... La fatiga se apoderaba de mí. No podría ni siquiera terminar una oración. Quiero decir... Una sintaxis decente... No es que no pudiera escribir, siempre podría, era parte de los automatismos adquiridos por mi sistema nerviosos, pero hubo un momento en que las sombras se espesaron sobre mí... Los gustos refinados de mi juventud letrada quedaron sepultos bajos los imperativos de las apollilladas convenciones de la novela gótica. Y además sufrieron la devaluación de la cantidad. Ya había perdido la cuenta de mi producción, esa parva inicua. La literatura de género promueve, y hasta obliga a la cantidad (p.7).

La novela funciona como una metaficción gótica del proceso de clausura de la imaginación, en donde un género se contempla a sí mismo. Pero no se trata únicamente de caricaturizar a este nihilista escribano inmerso en la repetición de una forma sin contenido, sino que, en una especie de retorno fantasmal de un “verdadero” gótico, Aira produce un giro precisamente gótico en su trama. De improviso, la normalidad del narrador se ve atravesada por un consumo de opioides que lo llevan a adentrarse en las tinieblas de la ciudad, junto a sus enigmáticos personajes. Lo gótico comparece de este modo en dos niveles. Por una parte, se busca desnudar lo que de vacío y repetición tiene el *género*, mientras que, por otra, progresivamente se *exhibe* la lucidez y mecanismos representacionales que perduran en el gótico en cuanto *modo*:

Las novelas góticas no siempre habían estado en el rubro de la literatura de género. La primera que escribí era literatura propiamente dicha, integraba por derecho la Historia de la Literatura, al ser un producto inevitable de su época; llenaba las condiciones de alegoría que correspondían a la Argentina, y a la producción discursiva latinoamericana en general. Los castillos fortificados con su profundo foso representaban a las oligarquías explotadoras aliadas al capitalismo colonialista, el cruel señor feudal al dictador de turno, el espectro en el torreón al mártir obrero, y así todo lo demás. La repetición lo degradó: la alegoría se puede usar una sola vez (pp. 12-13)

Consciente de su cansancio y profunda sequedad de ideas para proseguir con la repetitiva escritura de novelas bajo la enmienda moderna de la autoría, nuestro protagonista decide cesar de escribir. Entran aquí los nunca bien ponderados *ghostwriters*, una serie de extraños escritores desempleados que, grupalmente, asumirán la tarea de escribir las novelas, pero que terminarán convirtiéndose en una fuerza clandestina que, de manera monstruosa, comenzarán a desviar las novelas de sus propósitos, encaminándolos hacia otros fines. Estos escritores fantasmas representan aquella dinámica de la creación que Jean-Luc Nancy ha definido como *desobra* o *inoperancia*, a saber, la articulación mediante la cual las distintas partes de una obra se resisten a fundirse en un todo, en una unidad de sentido que les dé cauce y significado. La inoperancia, aquí, al sustraerse del mandato de la producción, revela a la escritura como un gesto común, abierto e

imprevisible que evidencia una *guerrilla literaria* comportadora de *conflictos sociales*. En ese sentido, la *desobra* no anula la obra, la *expone*, desplazándola hacia una dimensión colectiva donde la literatura ya no pertenece a su autor, sino a la revuelta que engendra:

Había llegado la hora de volver a salir a la calle, a combatir a los advenedizos que hacían estragos con el instrumental del género gótico. Después de tanta vida mental, emergía a la realidad, no sólo a contemplar sino a restaurarla. Mirando atrás, empezaba a comprender la intensa simetría que adoptaban los hechos: todo había empezado con la desocupación, el tedio de una vida sin objeto después de dar por terminada mi carrera de autor de novelas góticas. Ese deplorable estado de ánimo y el vacío que se abría ante mí me llevaron al opio, a curar las melancolías de la Nada con las pagodas coloridas del Todo. Como ya no los necesitaba, despedí a mis escribas. Éstos, libres de mi tutela, crearon una organización clandestina para sabotear la realidad con los elementos de la novela gótica que habían escrito para mí (pp. 86-87).

Estos anárquicos escritores, entonces, son quienes rescatan la fuerza perturbadora que el gótico contemporáneo, dócil ante las lógicas de mercado, había transado sin tapujos, resignificando a este género, ya no tanto en una clave mercantil, sino como un dispositivo literario que permite exhibir, y que busca en ello transformar los modos de percepción de la conflictiva realidad social. *Prins* nos remite a reflexionar sobre el estatuto de la ficción gótica contemporánea como una crítica interna al realismo capitalista, donde el horror ya no se proyecta en lo sobrenatural, sino en la repetición exhausta de las formas, en la mercantilización de la imaginación y en la imposibilidad de escribir fuera de los límites que el propio sistema impone a la creación parodiando. Ahora bien, en lo que sigue especificaremos en qué consiste dicha modalidad.

Una revisión bibliográfica atenta y transversal permite constatar que el término gótico se define menos por una estabilidad semántica que por una mutabilidad constitutiva, por una permeabilidad formal y una plasticidad conceptual que responden a lógicas de dispersión, contaminación y rearticulación histórica. En este sentido, como advierte Alex Warwick, “se hace cada vez más difícil —si es que alguna vez fue posible— distinguir algo parecido a una única forma de gótico, a medida que las interacciones entre

éste y otras ficciones genéricas se vuelven más complejas y enmarañadas” (2007, p. 34). Esta observación no remite a una crisis definicional, sino a la propia productividad del gótico como forma cultural capaz de infiltrarse, desplazarse y reconfigurarse en contacto con otros modos narrativos, estéticos y mediales. Con todo, el estado del arte coincide en subrayar que el gótico se articula a partir de un conjunto reconocible de estrategias afectivas y perceptivas, entre las que destacan el horror, el terror, el psicologismo extremo y la apelación a lo sobrenatural como detonantes narrativos y dispositivos de intensificación sensible (Berthin, 2010; Beville, 2009; Botting, 2008; Halberstam, 1995; Hughes et al., 2015). No obstante, más que un repertorio temático o una gramática formal cerrada, estas recurrencias configuran una economía del malestar, un modo de intensificación que opera sobre la experiencia del lector o espectador. Desde esta perspectiva, resulta especialmente productiva la propuesta de Allison Mackey, quien sostiene que el gótico designa, en sentido estricto, *un modo antes que un género*, precisamente porque su potencia radica en la capacidad de camuflarse y reaparecer en múltiples formas, medios, geografías y contextos culturales (2022, p. 253). Lo gótico no remite así a un canon fijo, sino a una modalidad estética que atraviesa un conjunto heterogéneo de expresiones literarias y culturales, activando determinadas sensibilidades, afectos y disposiciones críticas. Esta concepción encuentra un antecedente temprano en la formulación de Angela Carter, quien ya en la década de 1970 proponía la noción de *Gothic Mode* para referirse a una función singular del gótico: “la de provocar malestar” (1975, p. 34). El gótico se define así menos por lo que representa que por lo que desestabiliza, menos por su contenido que por su capacidad de perturbar las economías simbólicas dominantes. En esta línea, diversos estudios latinoamericanos han insistido en pensar el gótico como un modo estético que procesa los malestares culturales de distintas épocas, especialmente aquellas marcadas por la decadencia, la crisis y el agotamiento de horizontes normativos (Goicochea, 2016).

Tal diagnóstico converge con la lectura clásica de David Punter y Glennis Byron, quienes sostienen que el gótico tiende a reaparecer con particular intensidad en períodos

de crisis cultural, funcionando como un dispositivo desplazado para negociar las ansiedades de una época: “a menudo se considera que el gótico resurge con especial fuerza en momentos de crisis cultural y que sirve para trabajar esas ansiedades de manera indirecta” (2004, p. 39). Desde esta clave, las grandes obras góticas de fines del siglo XIX pueden leerse como respuestas estéticas a un contexto de decadencia nacional, social y psíquica, del cual emergen figuras hoy canónicas como *El monje* (Lewis, 1796/2020), *Drácula* (Stoker, 1897/2025), *Frankenstein, o el moderno Prometeo* (Shelley, 1818/2021), *El retrato de Dorian Gray* (Wilde, 1918/2023) o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (Stevenson, 1886/2016). En términos generales, entonces, el gótico puede entenderse como un sistema de manifestaciones estéticas heterogéneas que, mediante recursos como el horror, la fantasía, el psicologismo y lo sobrenatural, no se limita a representar problemas históricos o existenciales, sino que los hace sensibles, los vuelve experimentables en el nivel de la percepción y el afecto. Como sugiere Eugene Thacker (2019), “hay algo en la literalidad del horror que fuerza al lenguaje y al pensamiento a detenerse” (p. 23), produciendo una suspensión crítica en la que nuestras categorías habituales de producción discursiva se han resquebrajado.

2 § Materialismo gótico

“El capital es trabajo muerto que, al igual que un vampiro, sólo se anima chupando trabajo vivo, y vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa. El tiempo durante el cual trabaja el obrero es el tiempo durante el cual el capitalista consume la fuerza de trabajo que ha comprado. Si el obrero consume para sí mismo el tiempo de que dispone, roba al capitalista” (Marx, 2008, p. 309).

1. Exordio

La presente investigación propone el concepto de *materialismo gótico* como vía de acceso para aproximarse a la “inusual” ficción escrita por mujeres latinoamericanas actuales. ¿A qué nos referimos con esta formulación? Advertamos que la noción de “actual” se emplea aquí con cautela, utilizándose como una forma para referirse no tanto a los hechos del presente –de la manera en que se habla de “novedades” literarias– sino más bien en la tensión de “lo contemporáneo”, noción que ha cobrado significativa relevancia en los últimos años a partir de las ideas de Giorgio Agamben (2010). Para el filósofo italiano, lo contemporáneo atañe a una relación crítica con el presente inmediato, una *distancia* que busca desnaturalizar las certezas y lugares comunes de éste al poner precisamente su atención en aquello que oculta u omite: en sus *tinieblas*. En este sentido, las novelas aquí recogidas tejen una relectura de su propio lugar de enunciación, constituyendo otras maneras de entender la *historia*. Para esto, el interés principal no reposa tanto en *qué es lo que dicen* estas escrituras –a qué refieren, qué hecho o verdad revelan– sino en *cómo* lo hacen, qué operaciones textuales utilizan para ello. Por lo que leer deviene leer *con* ellas, dejarse arrastrar por una forma específica de ficción, franqueando sus imaginarios, escenas y figuraciones *informes*. Ahora bien, por *ficción*

inusual entendemos un conjunto heterogéneo de expresiones narrativas que, entre otras complejidades, buscan restarse de una clasificación estrictamente genérica del gótico y se expande en cambio en la fagocitación o *contaminación* del género, conformando una multiplicidad de voces y complejidades de variaciones narrativas no del todo delimitables. A esto nos hemos referido con anterioridad al situar el gótico, a propósito de la expresión derridiana, en su pertenencia a esa *extraña institución* llamada literatura:

La etiqueta de «narrativa de lo inusual» nos permite amparar una literatura que se mueve en baremos no usuales, infrecuentes, pues no hay en sus ficciones una intencionalidad explícitamente fantástica, aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en la franja que oscila entre lo real y lo insólito. (...) Una forma de ficción en la que prima la incertidumbre, aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o lo delirante (...) analogías, metáforas, comparaciones, alegorías nos sirven para explicitar de otro modo lo real (Alemany, 2016, p. 114).

La categoría *inusual*, tal como la formula Alemany, junto con la de ficción *informe* descrita anteriormente por Keizman (2022), nos permiten agrupar una literatura que se desplaza por zonas poco habituales de la representación. Ficciones donde no opera una voluntad de construcción de mundo abiertamente fantástica –como serían Tolkien o epopeyas espaciales, por ejemplo–, aunque sí una necesidad de recurrir a otros parámetros narrativos situados en el umbral que separa lo real de lo insólito, lo plausible de lo perceptible, tal como hemos delimitado anteriormente a través de “Bajo las aguas negras”. Se trata de relatos atravesados por la incertidumbre, que oscilan entre el plano de lo real y lo onírico o inquietante; un espacio narrativo donde analogías, metáforas, comparaciones y alegorías funcionan como procedimientos capaces de provocar un “emboscamiento” de lo real desde un ángulo enrarecido. Abordar la arquitectura de lo fantástico exige, inevitablemente, remitirse a la cartografía trazada por Tzvetan Todorov en su formulación, clásica a estas alturas, en donde lo fantástico comparece como esa vacilación que asalta a quien, habituado a las leyes de la naturaleza, se ve confrontado por un suceso que parece desbordarlas:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, un producto de la imaginación, y las leyes del mundo continúan siendo lo que eran; o bien el acontecimiento ocurrió realmente y la realidad se encuentra regida por leyes que ignoramos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se abandona el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (1980, pp. 18-19).

Bajo esta mirada, el núcleo de la experiencia evita reducirse a la mera presencia de lo sobrenatural; se cifra, más bien, en el umbral de incertidumbre donde se suspenden los hábitos de comprensión tanto del mundo ficcional como del lector. Se asiste a una zona de indeterminación en donde la realidad pierde su consistencia y la interpretación permanece en vilo. Esta vacilación constituye, en esencia, el centro de gravedad de un relato que se sostiene, propiamente, sobre la fractura de lo verosímil. En este marco, más que un rasgo genérico estable, lo que interesa es el *modo* en que estas escrituras elaboran imaginarios del horror contemporáneo y permiten ingresar, desde la ficción, a las pesadillas más recurrentes de nuestro presente. En su conjunto de cuentos *El buen mal* de Samanta Schweblin (2025), son abordadas transmigraciones de almas y apariciones espectrales encarnadas en figuras animales, sin quedar claro ni el origen ni la explicación de estas presencias. En varios relatos, los animales operan como mediadores ambiguos entre el mundo humano y una dimensión opaca de la experiencia. Criaturas que, más que simples elementos simbólicos, funcionan como catalizadores de lo inquietante y lo inexplicable dentro de la vida cotidiana. Es el caso de “William en la ventana”, en donde una escritora, encontrándose en una residencia artística en otro continente, es visitada por el espíritu de su gato el mismo día en que este muere a miles de kilómetros de allí, no quedando claro ni la plausibilidad ni la condición de tal aparición: “Soy lo suficientemente racional y madura para entender que esto no puede estar pasando (...) Pero si estoy

volviéndome loca, necesito a alguien que se quede conmigo” (p. 61). Liliana Colanzi (2017) en *Nuestro mundo muerto*, de un modo distinto, explora la irrupción de lo extraordinario en la experiencia infantil de la muerte. En el cuento “Alfredito”, el velorio de un niño se transforma en una escena de revelación donde lo real se desajusta súbitamente ante los ojos de los protagonistas: “En ese momento la cruz de neón centelleó sobre nosotros con la intensidad de un diamante. El salón, el ataúd, las flores, nuestros propios cuerpos asombrados: todo levitó en un solo haz de luz iridiscente” (p. 29).

Ahora bien, cabría aclarar preliminarmente que, la estética, en su autonomía disciplinaria, se postula como una *gnoseología de lo sensible*, un modo de habitar la fractura del mundo que excede, con mucho, la clausura de la abstracción conceptual. Desde la herencia de Baumgarten, el arte comparece como una forma de pensamiento que se despliega en el espesor de los afectos y las imágenes. En el tejido de estas ficciones, sin embargo, se enturbian los alcances de este *conocimiento sensible*, adquiriendo en cambio la tonalidad de una *sensibilidad maldita*. Se trata de una apertura del sentido que acontece, digámoslo así, justo en el umbral de lo intolerable, allí donde la transparencia de lo cotidiano deja traslucir aquello que el orden social se empeña en invisibilizar. La literatura de lo inusual activa esta modalidad de la percepción y acoge, a diferencia de la entusiasta estética dieciochesca, el conocimiento de algo que *no* es una verdad que confirme ni al ser ni a su racionalidad –a la manera del juicio kantiano–, sino que es *algo*, una especie de fuego negro, en donde la verdad se retira, quedando el sujeto expuesto frente a la oscuridad, a la “verdad” de la oscuridad. Sus imágenes deformadas y sus atmósferas enrarecidas operan como dispositivos de intensificación; buscan, fundamentalmente, restituir la *facultad de sentir*; aquello que la realidad mantiene bajo el signo de la anestesia.

La sombra se convierte en espectro cuando un muerto todavía no ha agotado su historia en su vida, cuando, por lo tanto, está todavía involucrado en el pragmatismo de la sucesión temporal. Por prudencia nos hemos servido aquí de una determinación más general para no excluir aquellas apariciones que no son directamente suscitadas por el mal. Del mal como algo inherente a éste, pues el mismo Banco, por ejemplo, no es malo ni delictivo y, sin embargo, lo parece.

Hemos subrayado la inquietud del muerto, pues todavía un importante asunto de interés lo devuelve al más acá. Cuando lo espectral se convierte en fantasma, no por ello entra en el ámbito del mal, sino más bien en aquella región del absurdo que ya habíamos tomado en consideración. Lo espectral como reflejo de la desarmonía interior puede devenir estéticamente bello precisamente porque suscita el horror e incluso, como atinadamente dice Lessing, compasión. En cuanto conectado a la idea de muerte, de corrupción, de culpa, de mal, suscita en nosotros horror, es repelente; pero en cuanto ligado a los intereses éticos y en cuanto representa la dignidad de la justicia que continúa reclamando sus derechos más allá de la muerte, es liberado al mismo tiempo lo feo, como muestra de modo incomparable la tenebrosa figura del Comendatore en el *Don Giovanni* de Mozart. Indiscutiblemente la locura tiene en sí, en su descarrío, algo espectral dentro de sí. A la inversa del muerto, el loco está enajenado por una idea; el fantasma vuelve del más allá al más acá, realizando un enorme salto de un mundo a otro, mientras que el loco vive todavía, pero la locura lo sustrae de la realidad: está patológicamente muerto a los intereses vitales de la realidad positiva (Rosenkranz, 1992, p. 163).

Desde la óptica de Rosenkranz, lo monstruoso, lo demoniaco, y lo perturbador constituyen los signos sensibles de una “historia” que carece de resolución. Funcionan como el retorno de lo que exige ser nombrado nuevamente. Esta *sensibilidad maldita* radica en la capacidad de discernir, en las formas degradadas de la ficción, la persistencia de una violencia que continúa horadando la superficie de lo real. Donde el orden de la vida social intenta clausurar los conflictos, la literatura vuelve sensible lo que insiste en no desaparecer. La experiencia estética deviene, por consiguiente, un modo de *conocimiento negativo* que disputa espacios de resolución e inculca un *disenso político*. Mediante cuerpos atravesados por la corrupción del mal o paisajes heridos, la ficción inscribe el horror contemporáneo en el registro de los afectos, trastornándolos, seduciéndolos, haciendo de éstos una demonología inquietante y no vocera de la conciencia tranquilizante (Yépez, 2019). El lector se expone a una inflexión en la percepción habitual que desestabiliza los marcos ordinarios del juicio y sus construcciones hegemónicas. En esa fisura se activa la dimensión “ética” de la estética, la cual no guarda registro alguno con una labor moralizante o fabuladora del arte. La *sensibilidad maldita* nombra, en el pánico de sus efectos, una percepción incómoda, monstruosa, una

disposición a dejarse afectar por lo que reclama, desde su propia anomalía, un reconocimiento pendiente: una *justicia literaria*.

†

Retomando la idea principal, en concreto, la noción que proponemos – *materialismo gótico*– designa un trabajo deliberadamente interdisciplinario entre teoría y ficción, articulado en cuanto líneas de problematización que permiten reconocer, en ambos registros, formas equivalentes de hilvanar un pensamiento político. La ficción gótica, leída desde esta perspectiva, conduce necesariamente a interrogar la relación entre representación estética y violencia histórica, entre figuración imaginaria y experiencia. Esta intuición halla su genealogía en la crítica de la economía política de Karl Marx. En un pasaje fundamental de *El capital*, se señala que la dinámica del valor se despliega bajo una figuración que remite, por lo demás, a las profundidades del gótico victoriano. Marx (2008) nos señala:

Al transformar el dinero en mercancías que sirven como materias formadoras de un nuevo producto o como factores del proceso laboral, al incorporar fuerza viva de trabajo a la objetividad muerta de los mismos, el capitalista transforma valor, trabajo pretérito, objetivado, muerto, en capital, en valor que se valoriza a sí mismo, en un monstruo animado que comienza a ‘trabajar’ cual si tuviera dentro del cuerpo el amor (p. 208).

Esta imagen resulta, en definitiva, esclarecedora: el capital comparece como una sustancialidad monstruosa que cobra vigencia mediante la captura de la fuerza viva en el espesor de la materia inerte. El proceso económico asume, de suyo, la forma de una animación espectral; un escenario donde lo muerto adquiere una voluntad autónoma, instaurando la soberanía de lo pretérito sobre la inmediatez de la existencia. Conectando esto con lo anterior, aquí la oscuridad como alegoría del capitalismo nos permite entonces desentrañar lo que vertebra *Nuestra parte de noche*. En la arquitectura narrativa de Mariana Enriquez, la Oscuridad opera de manera análoga a ese proceso de animación espectral: una fuerza que se nutre de la materialidad de los cuerpos y que, al hacerlo,

transmuta la vida en materia disponible para la reproducción de un poder que excede, con mucho, la escala de lo individual. La Orden articula esta economía sacrificial a través del linaje y la transmisión hereditaria; los cuerpos de los descendientes quedan inscritos, acaso inevitablemente, en una cadena de explotación que espeja el funcionamiento de un sistema capaz de sostenerse únicamente mediante la expropiación de la vitalidad ajena. De este modo, la monstruosidad que atraviesa la novela elude la clausura de lo sobrenatural para exponer una estructura donde la vida es capturada en favor de un poder que emana de lo muerto y se perpetúa, digámoslo así, en la duración del tiempo. En este marco, la violencia estatal y la dictadura militar que surcan la historia argentina reciente intensifica esa gramática: los cuerpos desaparecidos, el terror y la impunidad configuran una oscuridad histórica que continúa operando sobre las subjetividades. Se refuerza, por lo demás, la noción de una herencia misteriosa por la dominación, donde el pasado preserva su soberanía sobre la experiencia del presente, tal como se manifiesta en la confesión de Juan sobre el futuro de su hijo, Gaspar, en manos de la Orden:

Lo sé, pero no puedo enfrentarme a ellos. Amenazaron con romper el pacto y quedarse con Gaspar, ciar a Gaspar en los ritos, formarlo destruirlo. Creen en lo que la Oscuridad les dice. Escuchan, obedecen. Y no tienen a nadie más que pueda convocarla. Mercedes siempre está en busca de otros médiums. Es sacerdotisa de un dios que la ignora igual que todos los sacerdotes de cualquier denominación son y han sido ignorados por sus dioses. Su dios habla conmigo. Para ella siempre fue una especie de maldición tener un oráculo tan poco confiable. Yo creo en la Oscuridad pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si le pasa a mi cuerpo. Pasa en mi cuerpo. Lo que la Oscuridad les dice no puede ser interpretado en este plano. La Oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco (Enriquez, 2019, p. 55).

En ese sentido, al desenrollar los conflictos de una escena familiar imbricada en las artes oscuras durante tres décadas, Enriquez da recorrido al encuentro entre el orden de la explotación corporal y los sacrificios humanos, cultos oscuros secretos y la estructura capitalista “invisible”, la condensación del poder social y la acumulación primitiva del capital, si cabe decirlo así, un materialidad literaria que transita desde el orden de la imaginación oscura hasta las lógicas del capital.

2. Materialismo gótico

El bricolaje teórico que aquí denominamos materialismo gótico se instituye, propiamente, como un territorio de convergencia para una constelación de teoría crítica que, desde vertientes marxistas y postmarxistas heterogéneas, ha desplazado lo monstruoso y lo espectral desde el margen de la “superstición” hacia el centro mismo de la disección del capital y la *imaginación política* (Cohen, 1993; Derrida, 2012; Fisher, 2018; Gelder, 1994; Gooch, 2025; Halberstam, 1995; Harman, 2010; MacNally, 2011; Stengers & Pignarre, 2018). Nuestra propuesta articula, en sustancia, una sumatoria de legados de izquierdas no ortodoxas que formula una suerte de “estética residual”. Se trata, en definitiva, de abandonar cualquier repliegue idealista para volcarse a una práctica materialista que trabaje con los desechos del progreso, recuperando esa *mirada anárquica* que Benjamin (2016) cernía sobre los bulevares y sus objetos, convirtiendo el brillo de sus encantos en una imagen de ruina y fragmentos que delatan el carácter propiamente fantasmagórico de la mercancía. Como señalan en *La Brujería capitalista*: “Somos herederos de Marx porque para nosotros el capitalismo existe” (Stengers & Pignarre, 2018, p. 50) y, podríamos agregar, en tanto modo de subsistencia del capital a través del odio estructural, la exclusión y la disparidad, todos nos vemos involucrados en la disputa tanto imaginativa como política de este problema.

Margaret Cohen (1993) emplea –por primera vez– el término *marxismo gótico* como una corriente subterránea dentro de la tradición marxista que, más allá de la racionalidad ilustrada y del economicismo de la modernidad, explora el costado oscuro, espectral e irracional de los procesos sociales. Se trata de una arqueología crítica que no sólo rescata textos marginales u oscurecidos incluso para el mismo repertorio marxista, sino que atiende también a las dimensiones ocultas de los tópicos más conocidos de Marx, revelando en ellos fuerzas fantasmales, residuales o inconscientes que se desvían del “régimen escópico” racional e ilustrado, surcando en sus pliegues otras *escenas* y sensibilidades posibles:

(...) 1) la valorización del ámbito de los fantasmas y fantasías de una cultura como un campo significativo y fértil de producción social, más que como un espejismo destinado a disiparse; 2) la puesta en valor de los desechos, las trivialidades y las prácticas extrañas o marginales de una cultura; 3) una noción de crítica que se desplaza más allá del argumento lógico y de la oposición binaria hacia una puesta en escena fantasmagórica, más cercana a la terapia psicoanalítica, que privilegia formas no racionales de elaboración y se rige por la sobredeterminación antes que por la dialéctica; 4) una desjerarquización del privilegio epistemológico otorgado a lo visual, orientada hacia la integración de los sentidos soñada por Marx en los *Manuscritos de 1844* —“la completa emancipación de todos los sentidos y cualidades humanas... los sentidos, por tanto, se han convertido directamente, en su práctica, en teóricos”—, acompañada de una práctica crítica que atraviesa medios y géneros tradicionalmente separados, atenta a cómo y por qué surgieron esas divisiones; 5) y, finalmente, una valoración concomitante de la sensualidad de lo visual, donde el ámbito de la experiencia óptica se abre a otras posibilidades distintas del logro o la figuración de una demostración racional (pp. 11-12).

En ese sentido, si tomamos como precedente el desplazamiento epistemológico en que se sitúa Cohen la *imaginación gótica* cumple una función que bien podríamos definir como abiertamente “revolucionaria”, como dispone Jameson (2013), ella “enrarece” nuestra experiencia sensible. Un inicio metodológico que, como señala Benjamin, se nutre de las zonas subterráneas de la historia:

Pequeña propuesta metodológica para la dialéctica histórico-cultural. Es muy fácil establecer en cada época dicotomías en distintos “terrenos” según determinados puntos de vista, de modo que de un lado quede la parte “fructífera”. “preñada de futuro”, “viva”, “positiva” de esa época, y otro la inútil, atrasada y muerta. Incluso únicamente podrá perfilarse con claridad el contorno de esa parte positiva si se la contrasta con la negativa. Pero toda negación, que tenga decisiva importancia volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de ante mano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión (¡pero no la escala de medida!) salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así in infinitum, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (2016, pp. 461-462).

¿Cómo profundizar hoy en los procesos estratégicos de construcción de imaginarios cuando éstos se manifiestan con tanta intensidad en nuestras formas de percibir, sentir y pensar? La interrogación exige desplazar la mirada hacia aquellas zonas donde la cultura ha depositado sus residuos, sus espectros y sus violencias latentes. Tal

como sugiere la dialéctica histórico-cultural de Benjamin, cada operación crítica demanda volver sobre aquello que una época ha considerado improductivo o marginal, descomponiendo ese campo negativo para revelar las fuerzas aún activas que lo atraviesan. En ese movimiento, las violencias alojadas en las “zonas grises” de la imaginación dejan de aparecer como anomalías periféricas y se revelan como dispositivos sensibles que reorganizan la experiencia histórica. Explorar su función, su modo de operación y su espesor material permite dramatizar esas fuerzas en el plano de la representación, restituyendo en la percepción contemporánea aquello que la historia había relegado a sus subsuelos. En esta línea, nos indica Christine Berthita (2010) la literatura gótica maneja una fascinación por las fisuras en el sistema de lo simbólico, pues su legibilidad desafía las convenciones sociales y en cómo éstas redistribuyen el reparto de identidades de lo común:

Para Jacques Rancière, la literatura en el sentido moderno del término surgió en el punto de inflexión entre la Era de la Razón y la Era Romántica. La «literatura», en contraposición a las «bellas letras» clásicas, pasa a definir el modo de cuestionamiento de sí mismo en el corazón del texto y del lenguaje. La literatura es el movimiento por el cual la escritura reflexiona sobre su propia posibilidad. Es «el lugar inquietante por excelencia» porque, por naturaleza, incluye a sus propios otros sombríos. El cambio histórico de las bellas letras a la literatura es el núcleo del gótico, concebido tanto como el género histórico en el que se da espacio al «lado nocturno de la vida», como un tipo de escritura en la que el lenguaje explora sus propios límites, su «lado nocturno». Veremos cómo es inherente al gótico romper los límites textuales para incluir lo oculto y lo insinuado. El gótico también cuestiona la posibilidad misma de la representación y desubstancializa el orden simbólico como inherentemente fantasmal o perseguido por sus propios fallos (p.2).

En suma, la relación entre materialismo, “marxismo” y literatura, en un sentido general, habilita un campo de investigación que no renuncia al trabajo material de ficción en áreas “ideológicas” que exponen los efectos corrosivos del capital; pero, también, cumple una función de *profanación teórica* (Agamben, 2005). Mark Fisher emplea el término *materialismo gótico* como un trabajo interdisciplinario en que se busca “acercarse a los textos ficcionales, no simplemente como textos literarios a la espera de “lecturas”

teóricas, sino como textos ya *intensamente teóricos* en sí mismos” (2022, p. 42). En esta dirección, la ficción se desplaza de su rol tradicional como objeto pasivo de escrutinio para instituirse, propiamente, en un espacio donde las categorías críticas se inscriben en el corazón de la narración. El relato comparece, visto así, como una instancia de pensamiento que dramatiza conceptos, transmutando procesos abstractos –sean estos económicos, sociales o ideológicos– en experiencias plenamente sensibles. La escritura literaria deviene, en rigor, una forma de experimentación conceptual. Las fuerzas históricas renuncian a la explicación puramente argumentativa para adquirir fisonomía en escenas, atmósferas y configuraciones imaginarias que permiten percibir las en su espesor material. De este modo, la ficción se integra en una práctica teórica indisciplinada, un territorio donde el análisis y la invención se entrelazan para producir un conocimiento que emerge, acaso necesariamente, en el límite impreciso entre la crítica y la imaginación narrativa. Se asiste, en definitiva, a una metodología en la que el texto no ilustra la teoría, sino que la encarna, permitiendo que la "objetividad muerta" del concepto recupere, si se quiere, una vitalidad inquietante a través del artificio literario. Profundizaremos ampliamente sobre este punto hacia el final de este capítulo.



Ilustración 2 Agua fuerte *El sueño de la razón produce monstruos* (Goya, 1799)

Aguafuerte donde figuras monstruosas emergen del sueño del artista, imagen que vincula la irrupción de lo monstruoso con la suspensión de la razón.

El escritor de ciencia ficción y guionista de cómics China Miéville, en su intervención “Marxismo y Halloween” (2013) evoca la célebre estampa “El sueño de la razón produce monstruos” de Francisco de Goya (1799) para auscultar, en rigor, la tensa relación entre la racionalidad moderna, imaginación y monstruosidad. A partir de esta imagen, Miéville sostiene que lo monstruoso no comparece únicamente cuando la razón se eclipsa; por el contrario, estas criaturas permanecen acechando, acaso necesariamente, en los bordes mismos de la racionalidad ilustrada. Esta lectura se articula, visto así, con el núcleo de su argumentación: la urgencia de una defensa marxista de lo imaginario y lo fantástico. En la tradición que él denomina como "marxismo gótico", los espectros y las criaturas monstruosas son comprendidos como formas simbólicas donde se condensan, digámoslo así, las tensiones sociales e históricas más profundas. Lejos de constituir un

residuo irracional que la claridad burguesa debería disipar, estas figuras revelan una dimensión constitutiva de la sensibilidad moderna. Allí donde el pensamiento materialista se ve asediado por el miedo y la conciencia de lo desconocido, lo gótico emerge, propiamente, como el lenguaje capaz de dar cuenta del espesor traumático de lo real. Se asiste, en definitiva, a una valorización de lo imaginario como el archivo donde el capital oculta sus violencias más arcaicas y persistentes.

Retomando la proposición inicial, el *materialismo gótico* permite matizar cuatro enclaves analíticos que abordaremos brevemente. Cada aspecto intenta dar cuenta de las operaciones e intuiciones que influenciaron la trayectoria del concepto.

El primero remite la anteriormente mencionada *arqueología marxiana* de la imaginación gótica. Marx, en sus análisis fuertemente influenciados por conceptos artísticos y estéticos, no dudó en contaminar el lenguaje de la crítica económica con las imágenes del horror: vampirismo, licantropía, espectros. Allí donde el capital se pretendía pura “racionalidad” económica, revela la dimensión de su *violencia metafísica* en clave monstruosa, zombificada, larvaria, espectral o de hechicería pura. En ese sentido, el vampiro antes que un recurso ilustrativo, encarna las dinámicas centrales de la producción capitalista: la extracción insaciable de plusvalía y la naturaleza parasitaria y deshumanizante del capital.

El segundo enclave se apoya en la hipótesis de Pierre Macherey que, en continuidad al análisis estético de Althusser, entiende a la *literatura como un trabajo material*. Esto implica concebir lo literario no como espejo pasivo del mundo ni como transcripción de la experiencia en conflicto, sino como un dispositivo activo que interviene en las condiciones de representación a través de las cuales el mundo, el alma humana o la vida social se hacen pensables. En palabras del propio Macherey haciendo referencia a su trabajo como producción inscrita entre la relación de marxismo y literatura:

Lo que la literatura daría a ver no es el mundo, el alma humana o la vida social en cuanto tales, en su realidad inmediatamente dada, sino el cuerpo de representaciones a través de las cuales esas ‘realidades’ son aprehendidas, siempre de manera parcial y sesgada, deformada por el hecho de que dichas representaciones están al servicio de intereses particulares y expuestas al juego de los conflictos sociales. La literatura no es una representación más, sino una cierta manera de poner en escena las representaciones ya impuestas por la historia, siendo el resultado de esa exhibición aflojar, y en algunos casos descomponer, el orden supuesto gracias al cual, en un momento dado, logran imponerse como evidencias indiscutibles (2014, p. 280).

Desde esta perspectiva, la literatura no actúa como un *suplemento superestructural*, sino que en sus intrigas narrativas acontece un *procedimiento de desmontaje*, una forma de interrumpir el flujo naturalizado de la “ideología” dominante. Sus operaciones transcurren en la materia al exponer los regímenes de visibilidad que estructuran lo social. Se trata, para Macherey, de un “espejo roto” que nos exige poner atención a sus *esquirlas*. La escritura, entonces, no representa el mundo sino que *dramatiza* las mediaciones históricas que constituyen la realidad, desplegando una escena de desmontaje donde lo sensible se redistribuye y la ideología se tornan visibles. Tal como lo sugiere la metáfora del “espejo roto” con la que Macherey ilustra este proceso, el texto literario no devuelve una imagen íntegra del mundo sino una multiplicidad de fragmentos que interrogan la unidad supuesta de la realidad, abriendo grietas para el proceder de la intervención teórico crítica.

El tercer enclave, y como consecuencia directa de los anteriores, apunta a la revitalización de una crítica literaria marxista a través del trabajo con géneros considerados “menores” o marginales, como lo gótico, lo fantástico o lo distópico y la posibilidad patente en éstos de recobrar una función utópica (Jameson, 2005b). Este desplazamiento hacia zonas de la literatura históricamente desestimadas por el canon revela su potencia cognitiva para pensar lo impensado: lo invisible del capital, la opacidad de la totalidad histórica, las mutaciones sensibles de la ideología. Aquí recuperamos el gesto teórico de Fredric Jameson, quien plantea que: “Nadie ha visto nunca esa totalidad, ni el capitalismo es jamás visible como tal, sino que solo son visibles sus síntomas” (2013,

p. 17). Frente a esta invisibilidad estructural, la literatura –y en particular, estos géneros menores– se perfilan como una forma de elaboración estética de lo que Jameson define como *mapas cognitivos*: relatos que no reproducen la realidad, sino que orientan al sujeto en una historicidad cada vez más fragmentaria, heterogénea y dislocada. La imaginación gótica, al tensionar lo visible y lo invisible, la evidencia y la alucinación, se convierte en una escena narrativa capaz de dramatizar las lógicas abstractas del capital, dando forma a sus residuos, síntomas y fracturas. Desde esta perspectiva, la operación crítica que activa el *materialismo gótico* no consiste simplemente en señalar la presencia de lo ominoso, sino en indagar cómo estas escrituras permiten mapear las contradicciones de la totalidad capitalista a partir de sus desechos, anomalías y horrores. Se deja leer hacia el final de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*:

Una estética de la confección de mapas cognitivos tendría que tener necesariamente en cuenta esta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuenta de ella. Así, pues, no se trata de ningún modo, de una invitación para retornar a una mecánica distinta o más antigua, al viejo espacio nacional más transparente o a enclaves que supongan perspectivas y formas de representación más tradicionales y seguras. Un nuevo arte político -si tal cosa fuera posible- tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental -el espacio mundial del capital multinacional- y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacio al y social. Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial (1991a, pp. 121-122).

Bajo esta premisa, cualquier estética –entendida como reflexión y praxis– que pretenda fracturar la ilusión ideológica del realismo capitalista o el repliegue posmoderno debe apuntar, en rigor, hacia ese remanente de sentir utópico. La ficción, visto así, asume la tarea que Deleuze y Guattari (1983) asignaban a la *literatura menor*: el gesto de “escribir para el pueblo que falta”. No resulta azaroso, por lo demás, que esta voluntad

política encuentre su refugio en los géneros tradicionalmente considerados menores, allí donde la anomalía y el horror permiten imaginar otros repartos de lo sensible.

Finalmente, como cuarto enclave, a partir de esta conjunción entre espectro gótico e ideas materialistas, se abre también un frente de disputa con lo que Maurizio Lazzarato (2020) ha llamado las “regresiones teóricas”: desplazamientos conceptuales que, frente al fracaso político de la izquierda, traducen las derrotas históricas *en victorias ontológicas*. Tal conversión ha dado lugar, en los últimos años, a una hegemonía de ciertas categorías analíticas del Norte Global –como el Antropoceno, el posthumanismo o el pensamiento de redes– que, si bien nacen de una legítima urgencia por pensar el colapso, a menudo terminan clausurando los antagonismos y el conflicto en nombre de una reconciliación cosmopolítica o una cohabitación generalizada con el desastre. Bien podríamos leer en estos marcos epistemológicos una neoliberalización del saber académico que no vindica, justamente, el modo en que las ficciones intervienen activamente el presente: los saberes, los sentires y contextos propios de cada lugar. La insistencia en modelos teóricos omniabarcantes, entonces, termina funcionando como una máquina extractiva en donde las *diferencias* son omitidas en virtud de una explicación *general*. Los materiales que nos ofrece la literatura, por el contrario, son fundamentalmente *situados y encarnados*, nos hablan siempre de regiones, historias, de cuerpos.

Este desplazamiento se vuelve particularmente inteligible en el contexto actual. La proliferación de crisis –económicas, ecológicas, políticas y afectivas– ha erosionado la capacidad explicativa de muchos marcos teóricos heredados. En este escenario, la ficción emerge como un dispositivo privilegiado para explorar aquello que desborda los lenguajes analíticos tradicionales. La conocida observación de Fredric Jameson, según la cual resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, condensa con precisión esta paradoja: mientras la imaginación cultural se muestra extraordinariamente activa, la imaginación política aparece bloqueada o fragmentada. La ficción se vuelve entonces un laboratorio donde se ensayan formas de comprensión capaces de abordar un

presente experimentado como opaco, intrincado y, en muchos casos, catastrófico. Desde esta perspectiva, el renovado interés contemporáneo por la ficción (Fisher, 2022; Haraway, 2019; Nieva, 2024) responde a transformaciones más profundas que una simple moda académica o un “giro” disciplinar. En las artes y las humanidades proliferan prácticas que entrelazan teoría y narración, proyectando futuros especulativos o elaborando escrituras híbridas. Tales derivas –interdisciplinarias, transdisciplinarias e incluso adisciplinarias– sugieren que el pensamiento contemporáneo atraviesa un proceso de reconfiguración metodológica.

3. *Las raras*

En su ensayo “La vida se abre camino la muerte, también” Elsa Drucaroff aborda el conjunto de escritoras recientes en América Latina que, entre sus lenguajes, constituyen una escena literaria que procura alterar las nociones de lo posible y lo existente, en relación a la monstruosidad propuesta como una *amorfosis* no lineal ni arquetípica. Para introducir este repertorio de escritoras, ingeniosamente, Drucaroff recurre a la célebre novela *Parque Jurásico*, de 1990, y el singular hecho de que el diseño del parque jurásico contemplaba que todos los animales fueran hembras en un intento por elaborar científicamente la abolición de lo imprevisto, en otras palabras, la cancelación de lo inusual:

Bueno, como se podrán imaginar, es importante que no puedan reproducirse y, cada vez que enfrentábamos una cuestión crítica como ésta, diseñábamos sistemas redundantes, es decir, que siempre disponíamos de dos procedimientos de control, por lo menos. En este caso, hay dos razones independientes por las que los animales no pueden procrear: antes que nada, son estériles porque los irradiamos con rayos X.

—¿Y la segunda razón?

—Todos los animales del Parque Jurásico son hembras —respondió Wu, con una sonrisa de satisfacción (Crichton, 2023, p. 101).

La pretensión de clausurar el azar mediante un diseño biotecnológico esterilizado representa, en rigor, nos dice Drucaroff, una fantasía de soberanía masculina que colapsa ante la persistencia de una vida que se rehúsa a ser domesticada por la arquitectura del capital, la cual, a lo largo de la historia colapsará ante la monstruosidad de los “dinosaurios” dispersos en el parque de atracciones:

En esta ficción especulativa, la biotecnología logró resucitar a los dinosaurios, que existieron mucho antes que la humanidad pero fueron exterminados por el azar implacable, el devenir de lo real. No obstante ahora la Razón Humana ha logrado diseñar un espacio donde moran las especies de la Era Jurásica. En cruce con el capitalismo, el lugar se propone como el parque de diversiones más fascinante de todos los tiempos. Omnipotente, incluso divina, la ciencia racional muestra que pueden hacer posible lo imposible y aniquilar el azar. He aquí una trampa, una ilusión profundamente masculina: que la razón va a someter final y totalmente a los cuerpos, la naturaleza (2023, p. 183).

Bajo esta perspectiva, la puesta en escena de Spielberg en *Jurassic Park* materializa esta intuición mediante una secuencia que ha quedado fijada, a decir verdad, en la expresividad cinematográfica del desastre. La irrupción nocturna del tiranosaurio bajo la lluvia. La vibración rítmica del agua en el vaso anuncia, de algún modo, la inminencia de una presencia que desborda cualquier cálculo previo. Segundos después, la criatura quiebra la cerca electrificada y vuelca los vehículos, transformando el recinto de exhibición en un descarnado teatro de la catástrofe. El parque, que se presentaba como el triunfo definitivo de la técnica sobre el tiempo biológico, se revela, en sustancia, como el escenario de un colapso. La infraestructura cede y la vida reconstruida para el consumo retorna, propiamente, como una monstruosidad que desgarrar la red del capital. En este punto, la técnica retrocede ante la vitalidad indómita de aquello que pretendía domesticar, dejando al descubierto, sin más, la fragilidad de un orden que confunde el cercamiento con el dominio de lo vivo.



Ilustración 3 Fotograma de *Parque Jurásico* (Spielberg, 1993).

Escena en que tiranosaurio rompe la cerca electrificada

En 1965, Susan Sontag observa que muchas películas de ciencia ficción –*King Kong* (1933), *The Thing from Another World* (1951), *When Worlds Collide* (1951), *Conquest of Space* (1955), *The World, the Flesh and the Devil* (1957), *Rodan* (1957), *The Fly* (1958), *The Day the Earth Caught Fire* (1962), *The Day Mars Invaded Earth* (1963), entre otras– funcionan más como catálogos de imágenes del desastre que como relatos estructurados. La ciencia ficción, nos dice en “La imaginación del desastre” muestra vehementemente un nivel desmesurado de destrucción. Son una galería de figuras – hongos atómicos, mutantes, alienígenas, monstruos colosales, ciudades devastadas, vestigios tecnológicos en forma de chatarra– que no se explican, se contemplan pasivamente en la anestesia de una mirada que alucina con su propia destrucción:

En las películas, participamos en la fantasía de vivir la propia muerte y, lo que es más, la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma, por medio de imágenes y sonidos, y no de palabras que se deben ser traducidas por la imaginación. Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. En las películas de ciencia ficción, la catástrofe rara vez es concebida intensivamente; lo es siempre extensivamente. Es cuestión de cantidad y habilidad. Si se prefiere, es cuestión de escala (2008, p. 273).

Sobre esta idea agregaré que las películas de ciencia ficción carecen de crítica social al promover la impersonalidad y la deshumanización que borran el sentido de alteridad: “No hay crítica alguna, por ejemplo, de las condiciones de nuestra sociedad que crean la impersonalidad y la deshumanización que las fantasías de ciencia ficción desplazan a la influencia de un aquello extraño ” (Sontag, 2008, pp. 286-287). En este camino, podemos afirmar que, por el contrario, ciertas escrituras contemporáneas abren otras brechas respecto a este diagnóstico. En ellas emerge una concepción *intensiva* de la monstruosidad en donde el terror adquiere la forma de una fuerza que altera las nociones recibidas de lo existente y de lo posible, introduciendo una perturbación en los regímenes de inteligibilidad que organizan la experiencia. Lo monstruoso funciona así como una torsión de la mirada y del relato que desplaza las formas lineales de representación y conduce al texto hacia configuraciones inestables, fragmentarias o aberrantes. En este proceso se produce una continuidad entre criatura y escritura, ya que la figura monstruosa trastoca el mundo narrado al mismo tiempo que la propia estructura narrativa asume una condición deformada al intentar figurar aquello que desborda el orden discursivo.

Ahora bien, si el llamado “nuevo gótico latinoamericano” permite cartografiar la irrupción contemporánea del horror como una *poética crítica del presente*, resulta igualmente necesario advertir que ciertas escrituras recientes desplazan y expanden ese marco genérico. En particular, en un escenario marcado por las inquietudes del colapso ambiental, la precarización de la vida y la proliferación de imaginarios apocalípticos, la imbricación entre ansiedades ecológicas y horrores metafísicos adquiere una densidad singular en un conjunto de narrativas latinoamericanas de la última década que proponemos pensar bajo la noción de “escrituras raras”.

Más allá de la cuestión de la “escritura de mujeres”, las obras de estas autoras cristalizan alrededor de otro campo gravitatorio decisivo en la creciente presencia de novelas y relatos latinoamericanos en los mercados globales: el “nuevo gótico latinoamericano”. Se trata de un término paraguas para textos con estrategias narrativas provenientes de géneros populares especulativos, como la literatura gótica, la ciencia ficción distópica y el terror, así como de otros géneros arraigados

en la cultura popular. Durante mucho tiempo despreciados por su supuesta inferioridad literaria, estos códigos han migrado al ámbito literario y han sido transformados de manera innovadora para articular realidades sociales y políticas del subcontinente en obras que abordan misoginia, neocolonialismo, destrucción de la naturaleza, crimen organizado vinculado a las drogas, exclusión y pobreza. Este “nuevo gótico” flexible e híbrido actúa como un discurso poderoso respecto del cual las autoras descritas aquí se posicionan de modos diversos. Opera como una configuración simultáneamente global y local, percibida y amplificada como tal en la crítica literaria. Esto conduce a que la escritura latinoamericana sea cada vez más enmarcada como “nuevo gótico”, volviéndose así una profecía autocumplida (Logie, 2023, p. 302).

En ellas, lo inusual se inscribe en el relato como un territorio de anomalía: lo extraño, lo insólito, lo supersticioso, lo aberrante o incluso lo teratológico se convierten en principios organizadores de la experiencia narrativa. Estas escrituras recuperan y reconfiguran formas provenientes de la distopía, el horror sobrenatural y el terror social, pero lo hacen desde una sensibilidad que desplaza el espectáculo del miedo hacia una zona de inquietud ontológica y política. Lejos de reproducir la lógica de la cultura *pop* o del entretenimiento del horror, estas narrativas producen una discursividad singular que permite leer en ellas los síntomas de una época atravesada por imaginarios del fin.

Se produce así una anomalía que irrumpe *en* la ficción. En este horizonte se inscribe una constelación amplia de autoras latinoamericanas –Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Agustina Bazterrica y Fernanda García Lao en Argentina; Fernanda Melchor y Amparo Dávila en México; Giovanna Rivero y Liliana Colanzi en Bolivia; Jenifer Thorndike en Perú; María Fernanda Ampuero, Gabriela Ponce Padilla y Mónica Ojeda en Ecuador; y Fernanda Trías en Uruguay– cuyas obras muestran que, desde sus orígenes, las literaturas del terror y de lo fantástico reaparecen con particular intensidad en momentos de crisis histórica y de profunda inestabilidad cultural. En ellas, el triunfo contemporáneo de los monstruos no señala únicamente un auge de la ficción especulativa, sino la emergencia de un lenguaje literario capaz de pensar las formas actuales de la catástrofe.

4. Ficción y teoría

En el interior de sus límites, cada disciplina construye un espacio de legitimidad que le permite distinguir entre lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil respecto a los criterios de objetividad que ella define. No obstante, esa operación de demarcación implica expulsar hacia los márgenes del saber todo aquello que no puede ser asimilado por sus normas de verificación. Foucault denomina a esa zona de exclusión “la teratología del saber”, un territorio marginado donde habitan los discursos monstruosos, híbridos o inasimilables, que perturban la organización racional del conocimiento. Esta idea muestra que el poder de una disciplina no reside sólo en lo que enuncia, sino también en lo que rechaza, censura o vuelve impensable. En consecuencia, las fronteras del saber no son neutras: funcionan como dispositivos de control que garantizan la coherencia interna de un campo, al tiempo que relegan al afuera las *formas indisciplinadas* del pensamiento. Lo visible supone y se construye por lo invisible. En ese “otro lado de los márgenes”, allí donde lo monstruoso se manifiesta, emergen los discursos capaces de cuestionar la autoridad epistemológica de las disciplinas y de abrir la posibilidad de nuevos modos de conocimiento.

En su reconocido *Manifiesto Cyborg* (1985), Donna Haraway menciona que este ser –al que leemos aquí como una reversión de un monstruo gótico como Frankenstein– encarna de manera metafórica el porvenir al que se enfrenta el mundo. Su hibridez no reconoce límites entre lo humano y lo no humano, lo orgánico y lo maquínico, e incluso, considerando el desarrollo de los *softwares*, entre lo digital y lo físico. A los ojos de Haraway, el potencial disruptivo del *cyborg*, en su capacidad de deshacer binarismos, habilita nuevas figuras y herramientas para la imaginación y la acción política. Ahora bien, a cuarenta años de este diagnóstico, su tono optimista se muestra algo ingenuo. La industria informática y armamentística ha utilizado este mismo potencial para crear prótesis, robots-soldados, y drones de todo tipo, por no mencionar el abrumador desarrollo de la Inteligencia Artificial. Más que impugnar el tono de Haraway, se trata de revisar a

la luz de los hechos la posibilidad de establecer “alianzas y mundos” con lo *cyborg*. Habría que buscar, por así decir, a los *buenos monstruos*: aquellos que aún conservan la potencia indócil de corromper el orden, de hacer visible lo que el progreso ha vuelto invisible. En esta clave, y al contrario de los monstruos de Silicon Valley financiados por la industria armamentística, la irrupción del monstruo está ligada profundamente a la acogida de la otredad y el porvenir:

(...) el futuro es necesariamente monstruoso: la figura del futuro, es decir, lo que solo puede sorprender, aquello para lo que no estamos preparados, ¿no es así?, se anuncia bajo la apariencia del monstruo. Un futuro que no fuera monstruoso no sería un futuro, sería ya un mañana previsible, calculable y programable. Toda experiencia abierta al futuro está preparada o se prepara para acoger lo monstruoso que llega, para acogerlo, es decir, para dar hospitalidad a lo que es absolutamente ajeno, pero también, hay que decirlo, a intentar domesticarlo, es decir, a hacerlo entrar en casa y a hacer que adquiera hábitos, a hacernos adquirir nuevos hábitos (Derrida, 1992, p. 400).

En el imaginario popular se dice que a los vampiros se les debe “invitar a entrar a casa”, gesto ambiguo que Derrida habría reconocido como la escena originaria de toda hospitalidad: acoger lo absolutamente Otro supone siempre alterar la casa, contaminar el orden, abrirse a lo que no puede preverse. El monstruo, en ese sentido, y aquí podríamos rebatir a Haraway, no promete alianzas ni funda comunidad; más bien irrumpe, descoloca, fuerza al pensamiento a exponerse a lo que excede su marco de comprensión. Lo que Derrida subraya es la negatividad inmanente al monstruo, esa fuerza inaprensible que Haraway pasa por alto. Pero, más allá de las diferencias, el horizonte al que apuntan en común es lo que nos interesa, ¿de qué manera lo monstruoso, hoy, puede subvertir las lógicas del *realismo capitalista*?

Expuesto el recorrido conceptual de la intuición que dio génesis a esa tesis, necesariamente transdisciplinaria, ésta demanda un trabajo que articule saberes, prácticas y modos de conocer que sean capaces de *leer en la sombras*: de adentrarse tanto en los horrorosos desperdicios del capitalismo, así como de identificar de qué manera el capitalismo ha colonizado la imaginación. El auge de lo gótico podría entenderse, de esta

manera, como una respuesta estética ante un sistema que no sólo domina la vida, sino que la odia, como afirma Lazzarato (2020). Una máquina que se alimenta de la vida mientras la desprecia, que transforma la existencia y la sensibilidad en materia de explotación. En esa hostilidad estructural, y dado que aún se le permite existir, la imaginación oscura encuentra su campo de acción: traducir en afectos –asco, miedo, repulsión– la violencia abstracta del valor, y devolverle a la experiencia humana un resto de intensidad allí donde el capital ha pretendido vaciarla.

Regresando a la configuración del proyecto de investigación, es importante mencionar que, no obstante, lo que pudo comenzar con el entusiasmo y afán por reconstruir una *escena ficcional* de escrituras latinoamericanas, se encontró con dos “obstrucciones” que, lejos de interrumpir, estimularon y torcieron dicha génesis en cuanto “estudio literario” para dejarse contaminar en cambio por ese *tiempo de la tesis* que le signaba, y que le obligaba a ir más allá, y más acá, del campo “literario”. En primer lugar, el contexto institucional-académico en que ésta se desarrolla: el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de Universidad de Valparaíso (DEI-UV) y los roces formativos con el campo de análisis. Desde esta perspectiva de trabajo interdisciplinario y lugar geográfico, fue trabajándose como eje la problematización de las relaciones entre disciplinas, entendida no sólo como un ejercicio teórico, sino como una interrogación sobre las implicancias políticas de introducir “fisuras” en el orden epistemológico tradicional de los saberes para comprender las complejidades de nuestro presente. Es necesario acentuar que por dichas fisuras no promovemos una “cancelación del saber”, y mucho menos un anti-intelectualismo o anti-academicismo, sino más bien arremeter contra el actual contexto en crisis del conocimiento, de la universidad y la mercantilización que conlleva. Lo que acá entendemos por interdisciplina imbrica la posibilidad, siempre en construcción, de concretar formas de intervenir –modestamente– en la regresión neoliberal del conocimiento universitario. ¿Cuáles son los límites que existen entre las disciplinas intelectuales, la política y la literatura o entre la investigación artística y su recepción estética?

En segundo lugar, la antes mencionada coyuntura global se inclina hacia un retorno del imaginario apocalíptico o el culto al desastre. Esto no tiene lugar únicamente en la apabullante proliferación de obras de en aquel tono, como tampoco solamente en las derivas mesiánicas de ciertos grupos políticos, o incluso de cierta “vuelta a lo religioso” como fenómeno social. Este clima apocalíptico ha permeado en la escena del “pensamiento contemporáneo”, el cual no está exento de encontrarse *neoliberalizado*. Con una narrativa alarmante, nos dice Eugene Thacker (2015), el mundo ya no es simplemente un “entorno” en crisis; se ha convertido en una entidad autónoma, opaca, hostil, que no responde a nuestras lógicas ni a nuestras demandas más bien nos impone una salvaje y caótica incoherencia:

EL MUNDO es cada vez más impensable: un mundo de desastres planetarios, de pandemias emergentes, de movimientos tectónicos y extrañas variaciones climáticas, de paisajes marinos inundados por el petróleo, y sobre el que asoma la furtiva pero creciente amenaza de la extinción. A pesar de nuestros deseos, necesidades y preocupaciones cotidianas es cada vez más difícil comprender el mundo en el que vivimos y del que formamos parte. Enfrentarse a esta idea es enfrentarse a un límite absoluto de nuestra capacidad de entender el mundo, una idea que de hecho ha sido el tema central del género de horror durante mucho tiempo (p. 12).

No sorprende que la ficción anclada al horror sea para diversos exponentes de la escena teórica contemporánea un ejercicio capaz de ensayar diagnósticos y comprensiones “más amplias” de la realidad allí donde los acontecimientos desbordan los marcos teóricos disponibles (Rojas, 2023), porque justamente estos acontecimientos tienden a ocurrir en los límites de nuestros esquemas racionales y, en consecuencia, la ficción nos permite experimentar en torno a ellos. Se trata de un modo de pensamiento desencadenado por la experiencia del horror en tanto que el derrumbe de nuestras certezas expone una crisis existencial y, en consecuencia, se trata de afrontar dicho *impasse* no a partir de un conjunto de teorías o plan programático, sino desde nuestro lugar el mundo, desde *lo sensible*, y en tal sentido, nos interesa ahondar en qué nos dicen las formas de comprensión estéticas “cuando la inteligibilidad y la legibilidad de la crisis’ se ve amenazada por una

crisis de la inteligibilidad y la legibilidad del mundo?” (Toscano & Kinkle, 2019, p. 87). ¿Cómo pensar la crisis entonces cuando justamente las categorías que nos permitían pensar la crisis –sujeto, comunidad, política, progreso, igualdad, autonomía– se encuentran en retirada? ¿Pero se trata de una retirada o de una insuficiencia? La cita de Thacker es ilustrativa porque da cuenta de una distancia entre Primer Mundo y los lugares de enunciación del Tercer mundo al momento de reflexionar lo “impensable”, porque mientras Thacker busca en la ficción gótica modelos de comprensión ontológica no humanos, nuestra realidad nace de la precariedad de una vida “matable”.

Roland Barthes plantea que los *desplazamientos epistemológicos* –y, como agregamos aquí, con sus implicancias políticas– se manifiestan en la forma en que ensayamos la lectura y, en consecuencia, también en cómo *imaginamos* la escritura. Su propuesta no apunta a sustituir antiguos marcos interpretativos por nuevas normativas científicas, sino a instaurar un principio de *lectura libre* como espíritu dentro de los estudios literarios. Barthes sostiene a partir de la importancia del “Texto” en cuanto materialidad que se muestra pero a su vez se resiste a la mirada:

Renovar la lectura: no se trata de sustituir con nuevas reglas científicas los antiguos estreñimientos de la interpretación, sino que más bien se trata de imaginar que una lectura *libre* sea finalmente la norma en los “estudios literarios” (...) La interdisciplinariedad, de la que tanto se habla, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (de las que ninguna, de hecho, consiente en *abandonarse*). Para conseguir una interdisciplinariedad no basta con tomar un asunto (un tema) y convocar en torno a él dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. A mi entender, el Texto es uno de esos objetos (2021, p. 125).

Desde esta perspectiva, la renovación de la lectura no sólo abre una vía crítica hacia la interdisciplina, sino que redefine el estatuto del texto literario como objeto de producción de sentido. Para Barthes, el texto es el resultado de una *imaginación significativa* que se despliega en la lectura y no un simple contenido a ser descifrado. Esto implica una concepción de la crítica no como “traducción” clarificadora, sino como acto generativo: “La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma.

Imposible para la crítica pretender ‘traducir’ la obra, principalmente con mayor claridad, porque no hay nada más claro que la obra. Lo que puede es ‘engendrar’ cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra” (Barthes, 2019, p. 66). En esta clave, renovar la lectura significa desestabilizar las categorías disciplinarias que intentan fijar el sentido, y exceder la literatura como objeto previamente constituido. Implica, además, repensar las relaciones entre teoría y ficción desde una lógica de subversión del lenguaje académico, que no busque domesticar el objeto literario, sino acoger su potencia radical. Esta operación constituye el principio teórico de la propuesta barthesiana: reubicar la literatura más allá de su condición de objeto delimitado por saberes disciplinares, y concebirla como una instancia que requiere de nuevos lenguajes para pensar de forma diferente *eso* que se reconoce como *ontológicamente retenido*:

En efecto, se podría decir que la *interdisciplinariedad*, que se ha convertido hoy en un sólido valor en la investigación, no puede llevarse a cabo por la simple confrontación de saberes especiales; la interdisciplinariedad no es una cosa reposada: comienza *efectivamente* (y no solamente como emisión de un piadoso deseo) cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente, gracias a los envites de la moda, en provecho de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que el uno ni el otro pertenecen al dominio de las ciencias que se pretendían confrontar apaciblemente (Barthes, 2021, p. 85).

En consecuencia, trasladar la interdisciplina al campo literario exige romper con su estatuto contrafactual –esto es, con su mera función decorativa o complementaria dentro de paradigmas disciplinarios específicos– para convertirse en una práctica de lectura y pensamiento. Abordando a la lectura desde lo que Barthes denomina el *placer del texto*, éste guarda sintonía con lo que Susan Sontag reivindicaba precisamente en contra de las formas hermenéuticas de análisis literario: el *erotismo* de la lectura (Sontag, 2008). La interdisciplina, entonces, no solo articula saberes, sino que exige un aprendizaje de nuevos lenguajes, capaces de ampliar las perspectivas, responder a la crisis del conocimiento y renovar críticamente las formas de entender el objeto literario y sus vínculos con la sociedad.

Las intenciones que orientan esta investigación no buscan simplemente resolver un *impasse* metodológico heredado de las dicotomías modernas entre sujeto y objeto, eje estructurante de muchas disciplinas tradicionales. Por el contrario, se propone reflexionar sobre la inserción del arte y la ficción en el campo del saber, no como un retorno a un esencialismo estético ni como una nostalgia por formas superadas, sino como una apuesta por un pensamiento que aloje las tensiones y crisis del presente desde una narrativa que tiene lugar en un tiempo y un espacio delimitado: América Latina. Se trata, en este sentido, de disputar el *sentido de lo común*, entendiendo que este ha sido significado por el capitalismo como una sumatoria de individualidades en permanente guerra entre sí: el infierno. Para disputar las figuraciones de lo común, entonces, no desde una estética que aspire a imponer sus términos de manera absoluta, se hace necesario la apertura hacia una “racionalidad sensible” capaz de alojar lo múltiple y lo inestable que caracteriza a nuestro espacio de enunciación.

Barthes ya advertía sobre la capacidad de la ficción para asumir lenguajes “serios” y, con ello, transformar su vínculo con el conocimiento, tal como en algún momento el gótico permitió al narrador de Aira representar los conflictos sociales. En esta línea, teoría y ficción no se presentan como polos opuestos, sino como formas de intensificar la percepción, de habilitar zonas de pensamiento sensibles frente a los escenarios de crisis actuales —climáticas, sociales, políticas y subjetivas. Se trata de desviar la teoría, asumir su impronta ficcional, instalando prácticas de lecturas y escrituras que teatralicen las fricciones entre deseo, razón e imaginación:

Si se extiende el razonamiento, la escritura es lo único que puede asumir el carácter ficcional de las hablas más series, o sea, de las más violentas, y retornarlas a su distancia teatral; por ejemplo, yo puedo adoptar el lenguaje psicoanalítico con toda su riqueza y su extensión pero para usarlo, *in petto*, como si fuera un lenguaje de novela (...) y construir así lo que se llama una *heterología del saber*, darle al lenguaje una dimensión carnaval (...) Por último, la escritura es lo único que puede desarrollarse sin lugar de origen tan sólo ella puede permitirse burlar las reglas, anticipa un estado de prácticas de lectura y escrituras en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando (Barthes, 2021, p. 164).

Pensar la interdisciplina en esta *heterología del saber* implica algo más que “corregir” o “complementar” los saberes existentes; supone priorizar la politicidad del conocimiento, es decir, su capacidad de intervenir en las condiciones mismas de la producción del sentido. Ello requiere una transformación en el modo de sentir de la crítica, en su disposición a relacionarse con las formas significantes que la literatura “habilita”. Hacer circular los saberes, y hacer circular la crítica como una fuerza política, exige repensar la relación entre teoría y ficción más allá de la mera colaboración entre disciplinas, más allá del reparto académico de tareas entre las artes y las humanidades. Como señala Alain Badiou, lo que se reclama en este gesto no es oponer un saber total a un saber fragmentado, sino de garantizar *la libertad de circulación entre los saberes* que subrayamos anteriormente: “Ustedes comprenden bien que lo que lo reclamamos aquí no consiste en oponer un saber total a un saber dividido; lo que exigimos, más bien, es la libertad de circulación entre los saberes” (Badiou, 2007, p. 51). Su campo de acción se define por la creación de trayectorias diagonales que cruzan las fronteras institucionales y conceptuales, explorando los puntos ciegos, las zonas de opacidad y los problemas no formulados que subsisten en el interior de cada saber. Este gesto no se orienta a una síntesis totalizante ni a una sumatoria de competencias, sino a la invención de operaciones críticas capaces de articular modos de pensamiento que emerjan “por otras razones” de las que impone la división académica del trabajo intelectual.

En estas condiciones, nuestra aproximación metodológica se funda en la decisión de no separar teoría y ficción como territorios estancos, sino de pensar su entrelazamiento como una práctica que desordena las jerarquías epistémicas y subvierte toda distribución estable entre saber y no-saber. Se trata, más bien, de sostener que el pensamiento acontece allí donde ambas fuerzas se contaminan, se espejan, se perturban mutuamente. Como advierte Jacques Rancière: “La literatura no dice lo que las cosas son. Dice lo que las cosas pueden ser o lo que puede estar escondido en el fondo de su ser, mostrando así que no hay realidad más que en una multiplicidad de realidades posibles. De esta forma,

cuestiona, por el mismo hecho, toda jerarquía de los discursos, toda distribución del saber y del no-saber" (Rancière, 2007, p. 53).

†

Nadie se vuelve marxista porque haya leído una novela. Esa es la intuición, casi escéptica, con la que Raymond Williams inicia su libro *Marxismo y literatura*: "Raramente alguien se hace marxista por razones primordialmente culturales o literarias, sino más por razones de compulsión política y económicos" (2009, p. 10). Esta afirmación, que reconoce el lugar "secundario" de la cultura en los procesos de politización subjetiva, puede leerse hoy no como una limitación, sino como un punto de partida en torno al cual debemos precisar y reconocer abiertamente una *potencia imaginal* que se desprender periféricamente. En efecto, lo provocativo del enunciado está en que da cuenta de la distancia que existe habitualmente entre cierta literatura (pensemos, por ejemplo, en la llamada literatura social o "comprometida) que aborda problemáticas sociales, y sus nulos efectos sobre aquella materialidad. Lo que abre esta crítica es justamente averiguar cómo otras escrituras e imaginaciones pueden, por el contrario, provocar otra clase de efectos. La literatura, lejos de ofrecer una imagen complaciente de un mundo monstruoso y en colapso, debe ser comprendida como un gesto de disolución de nuestra imagen del mundo, un mundo que aparece herido en su propia esencia. Y es en ese espacio, en ese hiato entre la catástrofe y lo que está porvenir, donde la idea de colectividad cobra un nuevo sentido, el de un pueblo por venir, tal como resuena en la sombra de un espectro del marxismo o en la promesa de un mesianismo sin mesías: la posibilidad de habitar lo inhabitable, de afrontar lo destruido sin capitular ante la catástrofe o, como dirá Alain Badiou, "mantenerse en el marxismo es ocupar un lugar destruido y por lo tanto, inhabitable. Yo planteo que hay una subjetividad marxista que habita lo inhabitable. En relación con el marxismo, en tanto destruido, esa subjetividad está en una situación de adentro/afuera" (1990, p. 38).

3 § Capitalismo autófago

“Un fantasma recorre la crítica social: el de su destrucción programada, al igual que la del mundo que se esforzó por comprender desde hace dos siglos. Porque eso hacia lo cual tiende en adelante la dinámica patológica del capitalismo industrial, obsesionado por el crecimiento, cada vez más voraz en energías naturales y en carburante humano, es la producción final de un planeta enfermo” (García, 2021, p. 11).

“Examinemos ahora el residuo de los productos del trabajo. Nada ha quedado de ellos salvo una misma objetividad espectral, una mera gelatina [*Gallerte*] de trabajo humano indiferenciado, esto es, de gasto de fuerza de trabajo humana sin consideración a la forma en que se gastó la misma. Esas cosas tan sólo nos hacen presente que en su producción se empleó fuerza humana de trabajo, se acumuló trabajo humano. En cuanto cristalizaciones de esa sustancia social común a ellas, son valores” (Marx, 2008, p. 47).

1. Breve historia de la destrucción “sostenible”

En los años setenta, cuando a la imaginación cinematográfica aún le era posible advertirnos sobre la catástrofe medioambiental sin estar “públicamente” comprometida por el *imperativo ecológico*, se estrenó *Soylent Green* (Fleischer, 1973). La película, anclada a todos los clichés de la *ficción especulativa*, proyecta un distópico 2022 sofocado por la sobrepoblación, la polución abrasiva y una crisis tanto hídrica como alimentaria. El agua potable se vuelve un privilegio de la élite social y la proteína animal queda reservada para quienes, en sus estancias corporativas, aún acumulan los últimos remanentes del confort de una sociedad en colapso. Como cabría de esperar, para el resto de la humanidad, la mayoría exhausta y marginada, se destina un alimento procesado “verde”, una mezcla sintética y aparentemente elaborada a partir de plancton y algas. Fórmula –homónima al

film– que se promociona como la solución alimentaria ante un porvenir incierto. En términos simples, “Soylent Green” representa la tan ansiada conquista de la racionalidad humana por sobre los límites del desarrollo material.

Soylent Green señala el tránsito incipiente desde una ciencia ficción encantada por la supertecnología, los viajes interestelares y la vida alienígena, hacia una ciencia ficción del *desencanto*⁶, una que ya no indaga en lo “posible” de un avance tecnológico deslumbrante, sino que registra, acaso nihilistamente, el derrumbe moral de una humanidad atrapada en unas condiciones materiales que la fagocitan lentamente. Un conjunto de necesidades insatisfechas que tornan la *vida en común* en una facticidad irrealizable. La trama del filme –adaptación de la novela *Make Room! Make Room!* (Harrison, 1966)– sigue los pasos del detective Thorn y su pesquisa acerca del asesinato de un ejecutivo de la corporación Soylent que, luego de un giro inesperado, lo conduce hacia una revelación tan obscena como repulsiva, a saber, que la galleta “vegana” que salva a millones de seres humanos de la hambruna procede de cuerpos humanos procesados. La imagen aberrante de una humanidad convertida en caníbal, el de una sociedad devorándose a sí misma, esconde una alegoría del capitalismo en su fase terminal más abyecta y psicopática: un sistema que, tras agotar los recursos del planeta, empieza a consumir *literalmente* la vida humana como último eslabón de su cadena de producción. Todo ello administrado por una incontrolada lógica de repetición y desgaste material que, antes de habilitar posibilidades de emancipación política, coopera abiertamente con la

⁶ Geraghty (2009, p. 51) señala que, a partir de *THX-1138* (1971), la ciencia ficción audiovisual adopta un clima de negatividad que ya no puede entenderse solo como un simple reflejo de la cultura estadounidense, porque “anticipa” las ansiedades un imaginario global del futuro. Películas como *Soylent Green* (1973), *Logan’s Run* (1976) y *Silent Running* (1972) muestran escenarios marcados por el hambre, la sobrepoblación, la guerra nuclear y el deterioro ecológico, configurando un sentimiento amplio de desgaste histórico. En ese sentido, cabría destacar que la ausencia de viajes espaciales o de contacto con otras formas de vida señala la percepción de que no existe un “afuera” disponible: el futuro se piensa dentro de los límites de una Tierra agotada, y la amenaza que se proyecta afecta a la humanidad en su conjunto, no solo a un país o a una región. Estas ficciones no proponen ya una vía de escape, sino que exhiben una clausura imaginaria donde el futuro se convierte en una extensión estéril del presente, en un gesto profundamente vinculado al *presentismo* que, posteriormente, Fredric Jameson (1991b) identifica como una de las condiciones centrales del *posmodernismo*, entendido, como la lógica cultural de capitalismo tardío.

gran infraestructura de un espacio social devenido matadero —en donde la humanidad, ya no es un “proyecto” a cumplir bajo la forma utópica del “progreso” moderno, sino un recurso a gestionar, y finalmente a destruir, en favor de los intereses de las grandes compañías. No es de extrañar, en ese sentido, que el personaje central del relato sea un detective que busca desentrañar una conspiración autodestructiva que, en su terco afán por sobrevivir, ya no puede sostener su propia mentira. En la célebre escena final del filme, Thorn, herido y exhausto luego de ser atacado por los guardias de la corporación Soylent, llega a una iglesia utilizada ahora como refugio por la gran masa social “sobrante”. Allí, mientras su cuerpo se desangra, intenta comunicar al “pueblo”, con tonos de profecía paranoide, la verdad material de la cadena alimentaria en un mundo colapsado al gritar, con su último aliento, “¡Soylent Green está hecho de personas!”.



Ilustración 4 Fotograma de *Soylent Green* (Fleischer, 1973).

Escena en que el detective Thorn destapa la inhumana verdad sobre la Corporación Soylent.

La deshumanización radical del *otro* y la *necropolítica* del capitalismo a través de la figura del canibalismo son un motivo recurrente de la expresión del disenso político de las alteridades. En 1729, Jonathan Swift en su ensayo *Una propuesta modesta* sostenía irónicamente: “Un americano muy entendido, conocido mío de Londres, me ha asegurado que un niño sano y bien nutrido es, al año de edad, manjar delicioso, nutritivo y completo,

ya se lo haga estofado, asado, al horno o hervido; y no me cabe duda de que igualmente servirá para *fricasé* o como guisado” (2002, p. 9). El texto aborda la penuria endémica de la población subalterna en el erial irlandés, cuyos núcleos familiares sucumben ante la imposibilidad de sustento debido a la usura inflexible de la clase terrateniente sobre el tributo de la tierra. Tras un análisis “modesto” del dilema sobrepoblacional, Swift articula una *propuesta de naturaleza escandalosa*: la transmutación de la población infantil irlandesa en un activo alimenticio, destinado a ser negociado con la opulenta aristocracia como medida extrema para el alivio fiscal, y de paso explotar una fuente de una gran delicadeza culinaria. Swift satiriza a la clase social dominante igualando el “buen gusto” burgués con el canibalismo: “(...) los taberneros tendrán sin duda la prudencia de obtener las mejores recetas para aderezarlos a la perfección; y en consecuencia, verán sus casas frecuentadas por todos los finos caballeros que con justicia se valoran según su conocimiento del buen comer” (p. 15). Se trata de una observación sutil que desentraña, entre una sofisticada receta de cocina y la miseria generada por la escasez alimentaria, la íntima relación entre capitalismo y barbarie.

Ambos casos parecen constatar una tendencia que hoy, conscientes de la realidad climática y la creciente escasez de recursos naturales, genera ruido social al momento de evidenciar cómo los miembros de la estirpe más selecta de la cadena neoliberal –Peter Thiel (PayPal/Palantir), Sam Altman (OpenAI/Y Combinator), Reid Hoffman (LinkedIn/Greylock), Mark Zuckerberg (Meta), Larry Ellison (Oracle), Jeff Bezos (Amazon/Blue Origin), Bill Gates (Microsoft/Gates Foundation), Elon Musk (Tesla/SpaceX/Neuralink) o Michael Dell (Dell Technologies)– han llegado a crear sus propios hábitats, blindados y autosuficientes, en caso del “día del juicio final”⁷. La crisis

⁷ Cabría matizar esta afirmación atendiendo a la tesis andersiana según la cual el día del juicio final ingresa en una fase radicalmente mundana, técnica y administrada, donde el apocalipsis deja de remitir a un horizonte teológico para volverse una condición permanente del presente. *El tiempo del fin* designa, para Anders, un régimen histórico en que la técnica humana adquiere tal potencia que rebasa la imaginación moral de quienes la producen, instaurando una brecha ontológica entre el hacer y el poder-representar. De ahí que el tránsito del apocalipsis cristiano al nuclear implique un desplazamiento decisivo: ya no esperamos la catástrofe como destino exterior al mundo, puesto que la hemos inscrito en el tejido mismo de nuestra

ecológica y su reverso apocalíptico convergen, de este modo, en un desplazamiento de la construcción común-social por parte de la pulsión privatizadora de conglomerados corporativos. No resulta necesario caer en el juego de las narrativas “conspirativas” para comprender que estos búnkeres de sobrevivencia declaran, de manera psicopática y bajo el enclave de una imaginación (política) profundamente ecofascista, que “desde una perspectiva capitalista, la crisis ecológica solo demuestra que el capitalismo no funciona con seis mil millones de seres humanos” (Alizart citado por Taibo, 2023, p. 81). Cabría preguntarse, al igual que el detective Thorn, ¿acaso *no hay alternativa* para quienes conforman esa parte excluida del mundo encaminada hacia el gran matadero social que es Occidente?

Tanto la solución alimentaria propuesta por las corporaciones en *Soylent Green* como las fantasías tecnoutópicas de Silicon Valley son solidarias con una forma de *pensar políticamente* que bien podríamos definir a partir de “sus matices mesiánicos-apocalípticos y sus ambiciones masculinistas-solucionistas” (Zylinska, 2022, p. 32). Con una forma de pensar, de *pensar políticamente*, referimos a la afirmación de una totalidad ficticia, estetizada e imaginada a partir de una concepción eventualmente construida en la “oscilación bipolar” mediante la cual Mark Fisher (2016) fija su concepto de *realismo capitalista*. Esta idea refiere a la contradicción de que, por un lado, existe “la esperanza de un “mesianismo débil”, de que hay algo nuevo por venir que, por otro lado, habita con la convicción de que “no hay nada nuevo que pueda ocurrir nunca más” (p. 24). Porque, precisamente, casi toda “solución” al desarreglo climático decanta en un entusiasmo estéril o una proyección narcisista condenada al suicidio, a partir de la cual no podría haber cambios radicales sino solo gestiones ingenieriles:

En todos los discursos el catastrofismo científico se percibe nítidamente una misma delectación a la hora de detallarnos las imposiciones *implacables* que pensar a partir de ahora sobre nuestra supervivencia. Los técnicos de la

cotidianidad. El 6 de agosto de 1945 comienza, según Anders, el tiempo del fin. “Todos los humanos somos, desde ese día, “*pilotos de Hiroshima*”” (Schwarzböck, 2025, p. 15).

administración de las cosas hacen cola para anunciar con aire triunfal la mala nueva, esa que vuelve por fin superflua cualquier disputa sobre el gobierno de los hombres. El catastrofismo de Estado no es sino una abierta e incansable propaganda en pro de la supervivencia planificada (Semprun & Riesel, 2020, p. 15)

Badiou (2019), en una conversación con el artista medial Giovanbattista Tusa, a propósito de cierto “pathos del fin del mundo” al momento de pensar la política, sostiene la figura del *desastre* como la de una cancelación de la imaginación, entendiendo la importancia que tiene ésta para la generación de *potencias* que permitan abrir brechas dentro de la hegemonía capitalista:

Esto significa realmente admitir la dictadura del crimen por sobre el pensamiento (...) como algo que se nos impone (...) Lo que me conduce a examinar de cerca cuáles son las funciones del concepto de fin en su doble sentido de acabamiento y clausura (...) He aquí el camino, de alguna manera personal, de mi relación con la finitud, con el fin, y con la metodología que consiste en aprehender el acto por el que el desastre ocurrió como si fuera punto de partida obligado del pensamiento nuevo, mientras que, precisamente si es eso, este pensamiento no es nuevo. Este pensamiento es él mismo el despliegue inmanente de una desgracia que tendríamos que rechazar (p. 40).

Se trata, en el fondo, de revisar de manera concomitante nuestra comprensión política del presente y la proyección misma de cualquier horizonte utópico de emancipación, puesto que la figura del fin –ya tecnificada, ya administrada, ya estetizada por los discursos de la catástrofe– exige un replanteamiento radical de aquello que entendemos por porvenir. Porque, a la vista de *Soylent Green*, ¿qué sucederá cuando nuestras condiciones materiales de existencia se encuentren aún más erosionadas, cuando la supervivencia deje de ser cálculo estatal y se convierta en experiencia inmediata de desposesión?

En ese sentido, *Soylent Green* transparenta un núcleo de horror menos “alegórico” que “estructural” al sistema neoliberal, y deja al descubierto la interrogación que, en última instancia, estructura el problema general de este apartado, ¿acaso la arquitectura

canibalesca del capitalismo está sostenida por una pulsión de hambre inagotable, una entidad abstracta destinada a devorar los restos de su propia creación para prolongar su existencia material, incluso cuando ya no queda nada más que consumir? Y, sin perjuicio de lo anterior, cabría añadir a partir del caso que nos convoca, ¿cómo y bajo qué condiciones las ficciones contemporáneas enfrentan este terror que se desplaza desde lo social hacia lo ecológico, articulado mediante una *operatividad narrativa* —que no se limita al gesto de “denuncia” de la violencia neoliberal— que exhibe la necesaria politización inmediata de la catástrofe, en la medida en que su lógica destructiva no aparece como un “accidente” ajeno al sistema, sino que constituye su propia *modalidad expresiva*, su *performance* y, en última instancia, su *reverso estructural*? En otras palabras, en algunas ficciones se “tematiza” la cuestión de la destrucción de la naturaleza y la humanidad, pero no desde lo que sería una consecuencia producto de la acumulación capitalista o una rearticulación estética de su narrativa espectacular, sino identificándola como su condición absoluta en la forma de un horror escabroso el cual asume la figura del canibalismo. Si continuamos con la idea de Badiou, entonces, sería necesario apostar por un trabajo interdisciplinario que, en sus diferentes registros “metodológicos”, busque marcarle un *límite absoluto* a la *ecología metafísica-neoliberal*. Retomaremos esta última idea más adelante.

La tesis principal que Anselm Jappe (2019) despliega en *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción* sostiene que la crisis ecológica contemporánea —en su vasta pluralidad de devastaciones materiales, simbólicas y psíquicas— no constituye un “accidente” o una patología externa al sistema, sino que es la consecuencia necesaria y el desenlace lógico de un desenfreno consumado en torno al fetichismo de la mercancía. Cabría aclarar brevemente que este fetichismo no se limita a una ilusión simplemente ideológica; se sustenta en una estructura material compuesta por tres elementos que organizan la vida social en el régimen del capital, a saber, el trabajo abstracto, el dinero y la valorización ilimitada. El trabajo abstracto transforma la actividad humana en tiempo homogéneo y medible, borrando la singularidad de los oficios y prácticas; lo que se valora

es la duración contable, no el contenido vivo de la acción. El dinero actúa como forma universal de equivalencia, capaz de traducir cualquier realidad a un lenguaje cuantitativo que regula el intercambio y define tanto lo que cuenta como lo que queda excluido. Finalmente, la valorización ilimitada orienta la producción hacia la expansión perpetua del valor, subordinando la satisfacción de necesidades concretas al movimiento incesante del capital. En esta triada, el fetichismo de la mercancía, tal como Marx y Engels lo consignaban en el *Manifiesto comunista*, se define a partir de una revelación espeluznante y desalmada propia del capital:

Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal (...) La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las redujo a simples relaciones de dinero (2004, p. 22).

Para Jappe, esta fetichización configura un terreno *metafísico* propio del capitalismo autófago. La metafísica, en este sentido, deja de referirse a los antiguos sistemas filosóficos y se manifiesta como una operación histórica en la que una abstracción social adquiere primacía sobre lo sensible. En palabras de Jappe: “En muchos sentidos, el famoso desencantamiento del mundo se ha revelado como un reencantamiento del mundo. La metafísica ya no se limita al mundo más allá, sino que se ha infiltrado aquí abajo. Como consecuencia ha dejado de ser reconocible como tal (...) se ha mezclado con las relaciones cotidianas de los hombres, con la producción y la reproducción de sus vidas” (2019, p. 36). El capitalismo, en su ideología metafísica, ha clausurado así toda relación concreta con el mundo, y su dinámica expansiva se sostiene en la negación de los límites y en la desmesura (*hybris*) de su propio movimiento infinitamente autovalorizador. Bajo esta lectura, el deterioro ecológico aparece como la expresión directa de una estructura social regida por una abstracción voraz que avanza consumiendo sus propias condiciones

de existencia. Para elucidar esta economía de la autodestrucción, Jappe recuerda el mito griego de Erisictón, el rey condenado a un hambre sin medida que lo fuerza a devorarse a sí mismo. Escribe Jappe sobre la abyecta imagen de Erisictón:

El aspecto más notable de la historia de Erisictón es tal vez su final: la rabia abstracta, que ni siquiera calma la devastación del mundo, concluye con la autodestrucción, con la autoconsumición. Este mito no nos habla solo de la devastación de la naturaleza y de la injusticia social, sino también del carácter abstracto y fetichista de la lógica mercantil y de sus efectos destructivos y autodestructivos. Se revela pues como una ilustración de la crítica contemporánea del fetichismo de la mercancía, según la cual “el capitalismo es como un brujo que se viera forzado a arrojar todo el mundo concreto al caldero de la mercantilización para evitar que todo se pare. La crisis ecológica no puede encontrar su solución en el marco del sistema capitalista, que tiene necesidad de crecer permanentemente, de consumir cada vez más materiales, solo para compensar la disminución de su masa de valor”, o cuando esta crítica compara la situación del capitalismo contemporáneo con un barco de vapor que sigue navegando mientras quema poco a poco las tablas de su puente, su casco, etc. Morir de hambre en medio de la abundancia: esa es sin duda la situación a la que nos conduce el capitalismo (p. 13).

Según Jappe el mito de Erisictón “anticipa” de manera extraordinaria la estructura abstracta de la lógica del valor, la mercancía y el dinero, ilustrando el modo en que, en términos psicoanalíticos, la “pulsión de muerte del capitalismo” precipita al mundo narcisistamente hacia su propia destrucción patológica. Dicho de otra manera, la insaciabilidad de Erisictón funge como signo de la estructura del capital: un apetito que se intensifica al comer y que nada puede saciar, una fuerza abstracta que transforma la vida y la materia en equivalencias cuantificables, repitiendo su ciclo ampliado de valoración incesante, incluso cuando el cuerpo concreto que lo sostiene se disuelve:

De esta suerte, el mito anticipa de forma extraordinaria la lógica del valor, de la mercancía y del dinero: mientras que toda producción con vistas a la satisfacción de necesidades concretas encuentra sus límites en la naturaleza misma de dichas necesidades y recomienza su ciclo esencialmente al mismo nivel, la producción de valor mercantil, que se representa en el dinero, es ilimitada. La sed de dinero no puede apagarse jamás porque el dinero no tiene como función colmar una necesidad precisa. La acumulación del valor, y en consecuencia del dinero, no se

agota cuando el “hambre” ha quedado saciada, sino que vuelve a ponerse en marcha de inmediato en un nuevo ciclo ampliado. El hambre de dinero es abstracta, está vacía de contenido. El goce es para ella un medio, no un fin. Pero esta hambre abstracta no tiene lugar, sin embargo, solo en el reino de las abstracciones (p. 12).

Ahora bien, para hacer más evidente el alcance de esta abstracción, conviene señalar que ella no actúa únicamente en la superficie económica de los intercambios, opera también como *inconsciente social*. Es decir, se inscribe en los imaginarios, orienta la percepción, modela los deseos y los gestos cotidianos, configurando un modo de estar en el mundo en el que la expansión del valor se experimenta como necesidad íntima. La “pulsión de muerte del capitalismo” para Jappe no se limita a devastar la materialidad exterior, se vuelve forma de subjetividad: un modo afectivo que impulsa a perseverar en aquello que desgasta, a insistir en un hambre que retorna y se amplifica al intentar ser colmada. La abstracción adquiere entonces consistencia psíquica, impregnando la sensibilidad hasta volver ordinaria la descomposición y hacer familiar el agotamiento. De ahí que Jappe enfatice que narcisismo y fetichismo constituyen las dos caras de una misma forma social, por lo que la forma-valor y la forma-sujeto son isomórficas. No se trata de analogías casuales, sino de un mismo principio estructural que se manifiesta simultáneamente en la economía política y en la economía psíquica del sujeto contemporáneo. Por una parte, el narcisismo encarna la forma subjetiva de la abstracción, es decir, la interiorización del fetichismo en la vida interior, la incapacidad de reconocer en el otro –sea persona, objeto o mundo natural– una existencia autónoma. El fetichismo de la mercancía, por otra parte, es la forma objetiva de ese mismo proceso: la proyección patológica de la subjetividad narcisista sobre un mundo material que deja de aparecer como realidad exterior del sujeto para devenir espejo de la abstracción social.

Volviendo a la pregunta incómoda que Jappe formula –¿cómo es posible morir de hambre en medio de la abundancia?– se adquiere una perspectiva que descompone las formas habituales con que imaginamos la relación entre exceso y necesidad, plenitud y despojo, sobreacumulación y precarización, revelando una estructura donde lo que se presenta como disponibilidad ilimitada convive con la producción sistemática de cuerpos

exhaustos, territorios erosionados y vidas precarias. En este punto, retomamos la cuestión del régimen de la *imaginación política* y las formas en que el capitalismo administra, restringe y privatiza la capacidad de proyectar un futuro emancipador. Sobre esto último, el escritor de ciencia ficción argentino, Michel Nieva, afirma lo siguiente:

La ciencia ficción capitalista es la fantástica narración de una “humanidad sin mundo”, de turistas que viven mil años y viajan por el cosmos sacándose selfis mientras la Tierra se prende fuego, y que permite al establishment corporativo aferrarse a la capacidad hegemónica de pensar futuros cuando ha sepultado a las sociedades en la incapacidad de proyectar los suyos propios (...) Mientras el capitalismo condena a los trabajadores del mundo a un presente perpetuo de inestabilidad, incertidumbre y endeudamiento, son los multimillonarios los únicos capaces de avizorar y monetizar ese porvenir. Así, la ciencia ficción capitalista es la violencia que restringe el monopolio de imaginar nuestro futuro a las corporaciones (...) asistimos a una era en la que el capitalismo enmienda el escepticismo de su catastrófico funcionamiento mediante estética y utopías hiperfuturistas (2024, pp. 22-23).

En este contexto, tal como mencionamos con anterioridad, la literatura adquiere una *función crítica* decisiva al hacer visible la pulsión de muerte del capitalismo y su correlato ecológico, politizando con ello el ecocidio en curso al acusarlo como una expresión del destructivo fetichismo de la mercancía. Las escrituras contemporáneas que se detienen en las imágenes de la fagocitación, la desmesura y la violencia ecológica no describen únicamente una catástrofe ambiental. Revelan además la lógica abstracta del valor que devora al mundo sensible. Al establecer una fractura entre aquello que se percibe en los cuerpos y aquello que opera en el plano económico-metafísico del capital, la literatura produce *disensualmente* una distancia crítica. Es decir, desnaturaliza lo que aparece como dado, torna visible el artificio de una realidad organizada bajo la equivalencia general del valor. Lo que para Jappe son las implicancias ideológicas del mito de Erisictón, en la literatura se convierte en las escenas simbólicas y materiales de la autodevoración capitalista. Por ello, las novelas que abordaremos visibilizan una estructura desequilibrada que organiza la gestión continua del desastre allí donde la devastación ambiental se vuelve atmósfera y condición de vida.

Bajo esta premura, las escenas que examinaremos a continuación insisten en pensar la relación entre fagocitación y violencia en la clave de la mercancía, donde la carne –animal y humana– aparece como la superficie vulnerable de inscripción del valor. Estas narrativas no despliegan futuros hipertecnologizados ni exhiben la estética elitista de las sociedades desarrolladas; se sitúan en paisajes distópicos atravesados por el subdesarrollo cultural, territorios donde la catástrofe no llega como ruptura extraordinaria sino como continuidad histórica de un abandono colonial sedimentado en la tierra y los cuerpos. Lo que orienta nuestra clave de lectura es identificar, en el filo de la distopía, un punto de aparición de una sensibilidad colectiva emergente: el llamado hacia un pueblo que aún no existe. Tal como se ha formulado, “hablar del *fin* del mundo es hablar de la necesidad de imaginar, antes que un *nuevo mundo* en el lugar de este mundo presente nuestro, un *nuevo pueblo*; el pueblo que falta. Un pueblo que crea en el mundo que deberá crear con lo que le dejamos de mundo” (Danowski & Viveiros De Castro, 2019, p. 219). Se trata, entonces, de leer en el dispositivo ficcional las posibilidades colectivas de enunciación que se alojan en su *plasticidad sensible*, entendida como potencia de rehacer los modos de percibir, expresar y organizar lo vivible.

Esta *plasticidad* abre la escena hacia temporalidades que disputan la administración del desastre propia de la relación “Hombre-Capital” ya descrita –en donde la idea de *hombre* subraya el poder viril y dominante del ilustrado y colonialista sujeto moderno–, inaugurando ritmos y respiraciones que no obedecen al tiempo extractivo contemporáneo. Porque el plegamiento entre imaginación y política nos obliga a volver a pensar la misma práctica teórica y nuestras formas de comprensión heredadas de Occidente. En esta dirección, la propuesta de Franco “Bifo” Berardi permite afinar la comprensión de la temporalidad implicada. Bifo distingue entre lo que llama la historia-de-él –una historia patriarcal sostenida en la acumulación, el dominio y la linealidad progresiva– y la historia-de-ella, concebida como otro modo de relación con el despliegue del tiempo. Dice Bifo:

La historia-de-ella no debe entenderse como una compensación por la violencia pasada, o un reconocimiento al papel desempeñado por las mujeres en la historia-de-él (la historia patriarcal basada en la obsesión por el poder que las mujeres han sostenido con su explotación y sometimiento), sino como una concepción diferente de nuestra relación con el despliegue del tiempo: disipación en vez de acumulación, circularidad en vez de linealidad, volverse-otro en vez de identidad y, por último pero no menos importante, frugalidad en vez de crecimiento ilimitado (2021a, p. 6) .

Esta lectura se sostiene en la *plasticidad sensible* de las ficciones, su capacidad de reorganizar los modos de percepción y experiencia más allá del régimen extractivo del Hombre-Capital. Aquí resulta crucial el desplazamiento que plantea Joanna Zylińska para pensar las condiciones de un tiempo contraapocalíptico y su relación con cierto corte de escritura que no apela a esencialismos. La institución literaria ha estado históricamente configurada por voces masculinas, y en ese proceso se han jerarquizado y excluido ciertos modos de sentir, narrar y figurar el mundo. La escritura de estas autoras no funciona como herencia de una esencia femenina, sino como espacio de enunciación capaz de perturbar el *reparto sensible* del mundo y abrir fisuras para el surgimiento de ese pueblo que aún no ha llegado, pero que pulsa bajo las ruinas del presente.

2. Lo posthumano vaciado

Filosofía y literatura, política y religión, tienen como denominador el ofrecer narraciones sobre la “realidad” de la existencia. Imágenes, digamos, que permiten fijar sentidos, otorgar significados en un terreno donde estos no son evidentes, ya sea explicando, exhibiendo, remendando o redimiendo el caos inherente a la realidad humana. Dicho esto, lo que esta sencilla fórmula indica es que las narraciones no tienen un valor ornamental, sino que son parte fundamental de la constitución humana. En un modelo que busca explicar tanto los comportamientos individuales como sociales, Jacques Lacan (2009) estableció una separación decisiva: el mundo se muestra como una exterioridad inaprensible conceptualmente para el sujeto, constituyéndose como *lo Real*, inescrutable, respecto del cual este mismo sujeto produce narraciones e imágenes que intentan

ordenarlo, y en ello hacerlo devenir *realidad*. La relación de la realidad como imagen o relato de lo Real es posible por el espacio de *lo simbólico*, que refiere a las construcciones sociales –el lenguaje, la cultura y sus códigos– sobre las que el sujeto toma cuerpo, y *lo imaginario*, que es un tipo de representación primario emparentado con las *imágenes*, en donde a partir de los sentidos el sujeto construye una imagen de sí y de los otros. Así, entre lo simbólico, lo imaginario y lo real emerge un hiato que les hace irreductibles, una ausencia de transmisión que tiene como corolario que la *ficción* se encuentra en la base de la estructuración del sentido del sujeto, desplegando entonces una relación fantasmal entre ambas.

Las nociones de verdad o falsedad, tan solemnes para la filosofía, tienen entonces lugar únicamente en la narratividad. Narratividad que, sin embargo, tiene la capacidad de encubrir su origen, y hacerse pasar como traducción impoluta de lo Real, tal como sucede en los mitos, ya sean estos religiosos o políticos. Ahora bien, respecto a lo que aquí nos convoca –aquellas narraciones a las que denominamos *literarias*–, quisiéramos abordar la complicidad que éstas guardan no sólo con el terreno simbólico del capitalismo, sino de qué manera, en sus formas de imaginación, abren o no realmente fugas frente a su dominio. Para esto desplegaremos, someramente, una crítica a ciertos lugares comunes de las estéticas posthumanas, para luego trabajar con la novela *Cadáver Exquisito* y buscar la posibilidad de encontrar un afuera del capitalismo.

La *Poética* (2018) de Aristóteles nos ofrece uno de los modelos tradicionales para entender la narración, en donde se prescribe que ésta debe tratar con personajes, acciones e ideas, obedeciendo a una teleología que –en el arco que va desde un principio a un final, pasando por un clímax– funciona según el esquema actancial de las partes y el todo: la organicidad de una trama en donde todos los elementos contribuyen a la correcta representación de un significado. Por ello, la narración puede tener una función salvífica, en cuanto dispositivo de ordenación del caos de lo Real, que en su posibilidad de articular la dispersión de las contradicciones del espacio de lo Real, consigue llegar a *justificar* una

serie de hechos heterogéneos y heteronómicos si es que logra hacerlos entrar en la trama de una realidad. Consigue brindar significado a la violencia, al sacrificio, y sucede entonces que, en cuanto fijación de un *marco de inteligibilidad*, las ficciones tienen la capacidad de ser críticas o cómplices del mundo que buscan representar.



Los imaginarios ficcionales han insistido en proyectar a la humanidad hacia un horizonte poblado por *otras* especies no-humanas, como si el encuentro con una alteridad cósmica o *alien* otorgara cierto grado de sentido a nuestra “solitaria” existencia y, en consecuencia, garantizara la narrativa *teleológica* adscrita al desarrollo tecnocientífico garante del sentido de ésta, enmarcado en la modernidad técnica —a pesar de sus tercerizados costos y sacrificios humanos. Desde las ficciones del viaje interestelar —o el contacto alienígena— hasta las especulaciones transhumanistas que conciben lo humano como entidad perfectible mediante la ingeniería biológica, la inteligencia artificial y la cibernética, una matriz técnica comienza a definir nuestra relación con el mundo a partir de la optimización permanente de nuestro momento histórico.

Dicha metafísica del *meta-futuro* ha heredado el esquema de las “revoluciones científicas” de Thomas Kuhn (2004), respecto a las cuales —tomando la expresión de la novela *Las partículas elementales*— equivalen a *mutaciones metafísicas*⁸ del marco de inteligibilidad que busca definir a la humanidad moderna. Matriz de un origen profundamente capitalista en la medida que, para cimentar y justificar su existencia,

⁸ En *Las partículas elementales* (1998), Michel Houellebecq no tematiza la mutación únicamente en un registro biológico o tecnológico, más bien la novela articula una *mutación metafísica*. Es decir, una transformación en las condiciones ontológicas que determinan qué cuenta como “humano” y qué formas de vida resultan aún pensables. La llamada “nueva especie” no representa una mejora evolutiva en el sentido darwiniano, expresa el agotamiento histórico del humanismo liberal, de la sexualidad como matriz de subjetivación y del individuo como forma antropológica dominante. El pasaje hacia una humanidad post-afectiva y post-reproductiva no implica una utopía científica, instala la cancelación melancólica del mundo tal como fue conocido, inscribiéndose en la larga tradición de narrativas modernas del fin del hombre, desde Nietzsche hasta Foucault.

extiende la fantasmiosa ideología que pregona una “neutralidad” de la técnica. Por lo tanto, en cuanto no exista una reflexión en torno a la complicidad entre técnica y capitalismo, el pensamiento y la acción se mantienen circunscritos a la estructura *extractiva* que les es común. Frente a tal circularidad, la siguiente frase del aceleracionista Armen Avanessian pareciera buscar una “salida” ante el punto ciego de un pensamiento y una política de “izquierda” que, pese a que sostenga un deseo de “superar” al capitalismo, en los hechos no se aboca a pensar *fuera de sí*, sino que *reproduce* los modos capitalistas del pensar, traduciendo así sus propias derrotas políticas en una victoria ontológica del capital:

Especular también significa siempre (re)producir nuestra relación con el mundo en general (lo que Badiou llama «procesos de verdad»). Lo nuevo emerge no mediante al recurso reflexivo hacia lo que ya existe o lo que ya ha sido pensando, sino sólo a través de una mayor alienación. La especulación metafísica del futuro nos enseña que debemos poner fin a nuestro miedo de lo alien y lo irreductible, y eso vale asimismo para el reino del pensamiento o *noesis*. Lo que puede denominarse una especulación poética o *poiética* (en el sentido de *poiesis*, o creación de lo nuevo) apunta no a la mente desplegándose en sí misma, sino siempre volviéndose otra cosa, siempre en un proceso de alienación de sí misma. El pensamiento especulativo apunta a un futuro diferente, así como una alteridad o alter-egoización del ego. Incesante transformación del mundo y el ser: *Xenoesis* (2021, p. 140).

De manera que para quebrar con la metafísica capitalista –expresada en una ausencia de crítica frente a la historicidad de la técnica– es necesario generar puntos de fuga sobre los cuales la especulación, y ella como transformación del ser que piensa y *que* piensa porque se aliena, abre la posibilidad de generar un pensamiento diferente. Ahora bien, podría objetarse a Avanessian que no toda forma de alienación posee un potencial productivo en términos políticos de emancipación. El capitalismo contemporáneo, más bien, *ha convertido la desposesión subjetiva en una condición estructural de la existencia*, y la experiencia de extrañamiento, capturada por una sociedad construida por y para el espectáculo, lejos de garantizar un despertar emancipador opera con frecuencia como un dispositivo de anestesia afectiva y neutralización política. Al sostener que solo la alienación inaugura lo nuevo, su planteamiento clausura *otras genealogías* de

transformación que no pasan por la celebración de la ruptura. Más bien, al margen de una ciega vindicación por lo nuevo –que no oculta sus resonancias hegelianas–, al explorar *otros lugares*, encontramos en cambio que en la sedimentación histórica, la memoria conflictiva y las prácticas de reapropiación crítica del pasado, se han creado y continúan creándose horizontes narrativos desde los cuales puede situarse una praxis y un pensamiento *multilaterales* que horaden la estructura de pensamiento capitalistas, como los que propone Suely Rolnik (2019) en su reflexión sobre los procesos de subjetivación y resistencia micropolítica. Distanciándose entonces tanto de la inocencia de la técnica como del entusiasmo por lo nuevo, lo anterior guarda relación con un punto sobre el cual la deconstrucción derridiana ha insistido en reiteradas ocasiones, a saber, que no existe algo así como una creación *ex nihilo*. Toda irrupción dentro del presente se encuentra atravesada por huellas, por *restos* que, en su duelo fantasmagórico, marcan la antedecencia de aquello que se resiste a ser ontologizados por una narrativa totalizante.

En este sentido, nos enfrentamos al fenómeno de que, cuando el pensamiento político se reduce y justifica en su capacidad de *devenir-otro*, éste resulta en apariencia emancipador; sin embargo, cuando esta alteridad emergente carece de mediaciones históricas, materiales y económicas, se convierte en un operador conceptual vacío, fácilmente capturable, como advirtió Deleuze, por el régimen inmanente del capital del cual buscaba escapar. El capitalismo, en dicha dirección, no sólo tolera subjetividades “mutantes”⁹, las exige: identidades flexibles, afectividades modulables y una disponibilidad constante para la reinención de sí. De este modo, un pensamiento teórico

⁹ El término “mutantes” no remite aquí a una metáfora biológica ni a un imaginario de ciencia ficción en sentido estricto, sino a un régimen cultural de producción de subjetividades coherente con la racionalidad neoliberal: cuerpos convertidos en plataformas de intervención continua, identidades tratadas como *prototipos en beta* perpetuo y afectividades ajustadas a ciclos de actualización incesantes. En este marco se inscriben prácticas de modificación corporal extrema –escisión quirúrgica voluntaria (amputaciones electivas), implantes subcutáneos, bifurcaciones linguales, tatuaje total, prótesis performativas– junto con identificaciones ficcionales o post-orgánicas (autodefiniciones como “reptiliano”, “ciborg”, “superhéroe”), así como la economía del *record* y el *stunt* corporal que convierte la singularización somática en espectáculo corporal cuantificable.

del devenir sin anclaje crítico corre el riesgo de plegarse a dicha demanda bajo la retórica de una rebeldía ontológica que apenas disimula su función adaptativa.

Ahora bien, más que detenernos extensamente en los argumentos de Avanesian, conviene retomar una formulación de su autoría donde arriba a un diagnóstico certero por una vía conceptual discutible: “La ideología de la inmaterialidad o desmaterialización es la filosofía de moda al servicio de quienes gobiernan actualmente. Aquí, como en otras partes, se da una conexión entre lo que es metafísicamente incorrecto y lo que es políticamente malo. La mala metafísica siempre está al servicio de la mala política” (Avanesian, 2021, p. 56). A partir de esta afirmación, que identifica una metafísica que rehúye de su pertenencia a la materialidad, nos interesa expandir no una refutación frontal, sino una zona de fricción productiva, un punto de subdesarrollo a partir de la idea *de especulación poética* en cuanto impronta ficcional que permita interrogar sus supuestos ontológicos desde una crítica materialista atenta a las condiciones históricas de producción de la subjetividad contemporánea.

Frente a tales proyecciones del *meta-futuro*, se impone una conjetura menos grandilocuente, ¿acaso la vida humana podría ser un error cósmico en un universo indiferente y silencioso, un accidente sin interlocutores posibles? Aceptar esta hipótesis no conduce necesariamente a una epopeya astronómica del estilo *Star Trek*, desplaza más bien la mirada hacia una *soledad radical* que obliga a repensar ese “resto” impensable que irrumpe y desbarata al presente. Reversionando la expresión de Avanesian de “especulación poética”, es decir, de una posible conjunción interdisciplinaria entre teoría y ficción, en lo que sigue abordaremos una pregunta hipotética: ¿qué sucederá cuando la humanidad sea la única especie viva y el capitalismo el único modo de organización pensable? ¿Qué metafísica del meta-futuro comenzará a redefinir lo humano y lo no humano, en un mundo que ya no inventa ni sacraliza trascendencias alternativas? ¿Qué sociedad distópica cargará dicho orden político despolitizado, sin disenso ni conflictos? Respondamos dichas interrogantes en lo que sigue de este apartado a partir de las nociones

de cinismo (Rojas, 2014; Žižek, 2009), ecofascismo (Taibo, 2023) y perspectivismo literario (Alloa, 2023).

En un futuro –quizás *demasiado próximo*, si consideramos el extenso historial de acontecimientos biológicos que han sacudido a la humanidad– un virus vuelve incomedible la carne animal en cualquiera de sus procedencias, dado que su ingesta –e incluso, la mera exposición al agente viral– provoca la muerte instantánea en todo ser humano. Tal estado de amenaza sanitaria permanente e irreversible conduce a una rápida transición del simple rechazo animal, motivado por el temor al contagio, hacia el sacrificio sistemático de los especímenes tanto domésticos como salvajes. Prontamente, en los supermercados se comercializan *kits* de eutanasia destinados a las mascotas domésticas. Los cielos, por su parte, vaciados pájaros y trinos dan cuenta de un paisaje sonoro drásticamente reducido. En las calles ni ladridos ni maullidos acompañan los murmullos y ajetreos del estrés citadino, recordando que las especies de compañía son una forma relacionada al pasado. El repudio por la animalidad llega a tal grado que incluso adquiere una dimensión “iconoclasta”, y todas las figuras e imágenes con isomorfismo animal son prohibidas y vandalizadas: “Ya no se venden productos con animales tiernos, inocentes. Se reemplazaron por barquitos, florecitas, hadas, duendes” (Bazterrica, 2020, p. 41); “Hubo ataques aislados en museos. Alguien tajeó la obra *Gato y pájaro* de Klee (...) Otra persona, en el Museo del Prado, intentó romper *Riña de gatos* de Goya con sus propias manos” (p. 149).

Sin embargo, lo que pudo quedar como un decidido odio a lo animal, rápidamente fue dibujando un nuevo “encuadre” desquiciado, que, nos insinúa la novela, reproduce la locura patente en el cuadro *París desde mi ventana* (1913) de Marc Chagall: “hay un gato con cara de humano, un hombre volando con un paracaídas triangular, una ventana colorida, una pareja oscura y un hombre con dos caras y un corazón en la mano. Hay algo que habla de la locura del mundo, una locura que puede ser sonriente, despiadada, aunque todo estén serios” (Bazterrica, 2020, p. 59).



Ilustración 5 Óleo sobre lienzo, *París desde mi ventana* (1913) de Marc Chagall

A consecuencia de esta pandemia sin precedentes, la sociedad, enfrentada a la escasez alimentaria y al colapso ambiental, opta por legalizar la cría, el sacrificio y el consumo de seres humanos. En este sórdido escenario de canibalismo institucionalizado, Marcos –empleado de un matadero especializado en carne humana y figura central de la narración– atraviesa la rutina del horror cotidiano mientras experimenta una erosión moral que lo convierte, a un mismo tiempo, en cómplice y en víctima de un sistema donde la deshumanización radical y la lógica de castas sociales aparecen como formas en que – como argumentaremos a continuación– el *ecofascismo* manifiesta su expresión social más oscura:

Media res. Aturdidor. Línea de sacrificio. Baño de aspersión. Esas palabras aparecen en su cabeza y lo golpean. Lo destrozan. Pero no son sólo palabras. Son la sangre, el olor denso, la automatización, el no pensar. Se despierta con una capa de sudor que le cubre el cuerpo porque saber que le espera otro día de faenar humanos. Nadie los llama así, piensa, mientras prende un cigarrillo. Él no los llama así cuando tiene que explicarle a un empleado nuevo cómo es el ciclo de la carne (Bazterrica, 2020, p. 15).

Lo anteriormente descrito corresponde a la novela *Cadáver exquisito* de la escritora argentina Agustina Bazterrica, publicada originalmente en 2018. Ésta puede leerse como una siniestra alegoría del devenir *posthumano* de la humanidad, y en donde la técnica, al servicio del sistema social, muestra su “racionalidad”. El libro exhibe el punto en donde las estructuras que sostienen la vida en nombre de un bien común se desfiguran hasta revelar el reverso sacrificial del orden social, allí donde la humanidad encontrada, como única especie soberana, expone su forma de sentido común más abyecta: “Él no le dice carne especial. Él usa las palabras técnicas para referirse a eso que es un humano, pero nunca va a llegar a ser una persona, a eso que siempre es productor. Se refiere al número de cabezas a procesar, al lote que espera en el patio de descarga, a la línea de sacrificio” (p. 20). Bazterrica edifica un mundo ficcional impregnado de desesperanza, un paisaje narrativo que ostenta con frialdad quirúrgica la erosión ética de una época sometida a la lógica depredadora del capital y a la banalización de la muerte: “Hay una tele prendida, sin sonido. Pasan un programa viejo donde los participantes tienen que matar gatos con palos. Se arriesgan a morir para ganar un auto. La gente aplaude” (p. 62). En este contexto, la trayectoria de Marcos resulta paradigmática, pues trabaja como experto aturdidor de “res humana”, viéndose atrapado en la paradoja de quien reconoce el horror estructural del que es cómplice activo, aunque permanece entregado a su funcionamiento cotidiano. Su biografía da cuenta de las cicatrices de una transición producto de la pandemia, desde el viejo sueño de llegar a ser veterinario en el frigorífico familiar hasta un presente regido por el imperativo de una sobrevivencia cínica que exige continuar actuando en un sistema abiertamente insoportable:

El paisaje desolado lo obliga a recordar y a preguntarse, una vez más, por qué sigue en esta línea de trabajo (...) decidió ir a estudiar veterinaria con aprobación y alegría de su padre. Pero la epidemia del virus animal surgió al poco tiempo. Volvió a su casa porque su padre había enloquecido. Lo médicos le diagnosticaron demencia senil, pero él sabe que su padre no soportó la Transición. Muchas personas se dejaron morir bajo la forma de una depresión aguda, otras se disociaron de la realidad, otras simplemente se mataron (p. 22).

Slavoj Žižek, al examinar la lógica del cinismo contemporáneo, plantea que el problema de la subjetividad neoliberal ya no se inscribe sobre la dialéctica entre falsedad y verdad del engaño ideológico, pues la operación fundamental emerge desde una *distancia imaginaria* mediante la cual el sujeto renuncia de manera consciente a la creencia explícita de la *realidad* que habita mientras preserva intacta su *obediencia práctica* hacia ella. En cierta medida, se debe hablar de un voluntarismo, una *sobrevivencia cínica de subjetividad*:

En realidad, resultaría más apropiado describir el cinismo contemporáneo como una inversión exacta de la fórmula de Marx: hoy únicamente imaginamos que no “creemos realmente” en nuestra ideología; pese a esta distancia imaginaria, continuamos practicándola. Creemos no menos, sino mucho más de lo que imaginamos creer. Benjamin fue, en este sentido, verdaderamente previsor al afirmar que “todo depende de cómo se cree en la propia creencia (2009, p. 3).

La novela de Bazterrica, en este sentido, se convierte en una confesión amarga del cinismo contemporáneo, una mirada que revela la íntima complicidad entre violencia institucionalizada y deseo de normalidad, mientras el lector presencia cómo el metarrelato que alguna vez ordenó al mundo —el de *lo humano* como su medida— se desintegra: “Nadie puede llamarlos humanos porque sería darles entidad, los llaman producto, o carne, o alimento” (Bazterrica, 2020, p. 20). Si anteriormente, con *Soylent Green*, aludíamos a una arquitectura caníbal inscrita en el desarrollo neoliberal, en *Cadáver exquisito* emerge la total subordinación de la vida a la lógica autofágica de la soberanía del capital. Allí, la administración técnica de la existencia y la organización sacrificial de la pena de muerte configuran una misma trama. Ambas expresan un nihilismo técnico que se vuelve inmanente a la vida y que arrastra consigo una deshumanización estructural. Y, justamente, un punto importante a destacar es que, para que se efectúe correctamente la relación entre sobrevivencia y cinismo, que se radicaliza progresivamente en la novela, es necesario el elemento de una *mínima conciencia*. Marcos está “condenado” a ejercer su labor sin aparente alternativa, y de alguna manera es un “funcionario” de la estructura cínica que

permite la regresión y la deshumanización promovidas por el imperativo de sobrevivencia cínica:

Esa misma resignación, que relega al individuo hacia una especie de «fuera» de lo social, es al mismo tiempo un elemento fundamental en su iniciación social. La subjetividad individual deviene así funcionaria de lo Real, porque esta es la única posibilidad de hacerse un lugar en medio de un pre-potente campo de fuerzas que actúa en la absoluta intercambiabilidad la sobrevivencia cínica de los individuos en el mercado. Nada ni nadie es imprescindible (Rojas, 2014, pp. 12-13).

Marcos es testigo, un sujeto atormentado, al cual sus propios pensamientos “lo devoran”, habitando una contradicción mediante la cual la maquinaria capitalista se rearticula. Ahora bien, en la figura de Marcos leemos aquello que Emmanuel Alloa (2023) elabora en su noción de *punto de vista*, entendiéndola como la compartición de sensibilidades y significados comunes, y no bajo el sesgo moderna que la define a partir de la proyección cartesiana de un único individuo. Es decir, tanto nuestra experiencia como lo sensible se encuentran sostenidas por una *estructura común* y repartida de perspectivas que distribuyen y organizan lo posible. Por este motivo, para Alloa, las artes contribuyen a hacer visible estos marcos comunes, estas perspectivas colectivas dentro de las cuales la literatura “siempre ha sido un dispositivo privilegiado para forzar al sujeto a adoptar el punto de vista de otro” (p. 32), estando asociada de este modo al principio de un mundo común atravesado por una pluralidad de verdades. El cinismo de Marcos es clave para entrever el reparto de las perspectiva, pues en él no encontramos ninguna clase de héroe que, por su inteligencia y valentía, logre “resolver” la tragedia que le sobreviene; más bien, exhibe el *pathos* de las contradicciones del mundo que habita, mostrando el horror de una cotidianidad imposible de subvertir.

La novela, entonces, invierte la idealización metafísica del posthumanismo tecnófilo, mostrando no una superación de lo humano hacia formas más éticas o expansivas de vida, sino su vía más “humana” y probable de efectuación: la inhumanización devenida exclusión y sacrificio, materializada por el progreso técnico de una sociedad industrial, y la pérdida de las condiciones de conciencia en medio de ese

cinismo, tal como lo hemos dispuesto con Žižek. Con esta última idea nos interesa destacar un doble movimiento. En primer lugar, cierta capacidad de la perspectiva literaria. En segundo lugar, cómo ella permite, en cierta forma, tensionar cierta idea de posthumanismo entendiendo que justamente es lo humano lo que posibilita cierto entendimiento. Fredric Jameson advierte, en *Arqueologías del futuro* (Jameson, 2005) que las representaciones del porvenir no pueden desprenderse de las coordenadas ideológicas del presente:

Además, nos hemos visto acosados por la perpetua reabsorción de la diferencia y la otredad en lo mismo, y por el descubrimiento de que nuestros más enérgicos saltos imaginarios hacia alternativas radicales no eran mucho más que proyecciones de nuestro propio momento social y de nuestra situación histórica o subjetiva; en consecuencia, ¡lo posthumano parece más distante e imposible que nunca! (p. 211).

Esta afirmación desnuda el límite estructural de la imaginación moderna: el capitalismo tardío ha colonizado incluso la facultad de imaginar lo distinto. La diferencia y la alteridad, en lugar de abrir horizontes emancipatorios, retornan como simulacros dentro de la misma lógica de producción simbólica, tal como sucede con ciertas formas del imaginario del posthumanismo. En consecuencia, el futuro o la utopía dejan de ser espacios de proyección liberadora para convertirse en cambio en figuras que sintetizan y exponen la *clausura* de lo posible. Desde esta perspectiva, lo “posthumano” que Jameson menciona no designa tanto un avanzado futuro biotecnológico como sí la imposibilidad contemporánea de concebir una alteridad que no reproduzca las formas de dominación del presente. El siguiente pasaje es esclarecedor respecto a esta circularidad:

Tener esclavos está prohibido. Recuerda el caso de una familia que fue denunciada y procesada por tener a diez hembras trabajando en un taller clandestino. Estaban marcadas. Las había comprado en un criadero y las habían entrenado. Los sacrificaron a todos en el Matadero Municipal. Hembras y familia se convirtieron en carne especial. La prensa cubrió el caso durante semanas. Recuerda la frase que todos respondían escandalizados: «La esclavitud es barbarie» (Bazterrica, 2020, p. 56).

Se muestra aquí no sólo el agotamiento, sino la repetición farsesca, de los otrora valores rectores de una sociedad, y de la imposibilidad de deshacerse de ellos, justamente, porque en su sobrevida funcionan de manera invertida, operando a favor de la máquina que en algún momento buscaron combatir: el oponerse a la *esclavitud*, a la *barbarie*, muy bien podrían haber estado relacionados a viejas causas emancipatorias humanistas, pero en el mundo de Bazterrica ellas alimentan –literalmente– lo inhumano. La sociedad se volvió caníbal y, enfatizamos, no vegana, precisamente porque concibió a los seres bajo esquemas de superación o redefinición de lo humano –aquella colectividad por la cual es necesario estar dispuestos a realizar sacrificios– a través del discurso ecológico del colapso y la supervivencia. El resultado que Bazterrica escenifica puede pensarse, en los términos de Taibo, como la materialización de una sociedad *ecofascista*. En esta clausura imaginaria resuena lo que Jameson advierte: la dificultad contemporánea para concebir lo verdaderamente otro, pues incluso los intentos de imaginar un afuera –lo posthumano, lo radicalmente distinto, como esperaría Avanesian– terminan proyectando las mismas estructuras del presente:

Algunos –solo algunos– de los supuestos que permitieron el despliegue del nacionalisocialismo alemán, y que en un grado u otro se revelan también hoy, bien pueden ofrecer el escenario de manifestación de un proyecto ecofascista. Pienso, en particular, en una situación de crisis acompañada de carestía material y zozobra existencial, de la certeza que no hay para todos, de la conveniencia que descarta las respuestas de carácter humanista, o del ascendiente de un grupo dominante que prescinde orgullosamente de consideraciones relacionadas a la dignidad humana (Taibo, 2023, pp. 61-62).

En este sentido, la ficción de Bazterrica converge con la advertencia de Taibo: la crisis ecológica, cuando se piensa desde la lógica de la escasez y la competencia, abre el camino a un orden político que justifica la violencia en nombre de la vida misma. Su ficción desnuda así la deriva autoritaria del discurso de la supervivencia, donde la gestión de lo vivo se confunde con la administración de la muerte:

Hubo grupos que empezaron a matar personas y a comerlas de manera clandestina. La prensa registró el caso de dos bolivianos desempleados que fueron atacados,

descuartizados y asados por un grupo de vecinos. Cuando leyó la noticia sintió escalofríos. Fue el primer escándalo público y el que instaló la idea en la sociedad de que, después de todo, la carne es carne, no importa de dónde venga (...) En algunos países los inmigrantes empezaron a desaparecer en masa. Inmigrantes, marginales, pobres. Fueron perseguidos y, eventualmente, sacrificados. La legalización se llevó a cabo cuando los gobiernos fueron presionados por una industria millonaria que estaba parada. Se adaptaron los frigoríficos y las regulaciones. Al poco tiempo los empezaron a criar como turista para abastecer la demanda masiva de carne (Bazterrica, 2020, p.18)

Sostiene Taibo: “Más allá de lo anterior, y de nuevo tal como sucedió en la Alemania hitleriana, hay motivos para concluir que en defensa de sus intereses las grandes empresas, o muchas de ellas, podrían establecer una alianza con un poder político él mismo ecofascistizado” (2023, p. 62). Esto se condice con la descripción que el personaje principal hace de las transformaciones de la industria alimentaria: “Con la transición las carnicerías cerraron y sólo después, con la legitimación del canibalismo, algunas volvieron a abrir. Pero son exclusivas y están atendidas por dueños que exigen calidad extrema (...) La carne especial de las carnicerías no es accesible y por eso surgió un mercado clandestino donde se vende carne más barata porque no necesita de los controles” (Bazterrica, 2020, p. 47).

3. Transacciones peligrosas

En la novela *Mugre rosa* (2020), que analizaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo, se nos presenta una distopía ecológica en que una extraña neblina tóxica invade una ciudad. Dentro de la compleja trama de la novela nos encontramos con Mauricio. Un niño anómalo, enfermo, que en su monstruosidad devela el entramado simbólico de una sociedad capitalista en un contexto de apremiante escasez, contaminación y desarreglo climático. Mauricio es afectado por la enfermedad de Prader-Willi, un trastorno genético caracterizado, entre otras cosas, por el padecimiento de un hambre insaciable. Él encarna las contradicciones inherentes a los procesos de acumulación y expansión económica, funcionando como una manifestación de la lógica

autófaga del capital descrita en la introducción de este apartado. Mauricio concentra en el umbral de lo doméstico la *hybris* del capital: una apetencia abstracta que se intensifica en el mismo acto de consumir, sin posibilidad de saciedad ni detención. En dicha premura, *Mugre rosa* explora ese terror detonado por una voracidad sin fin mediante la figura de la *infancia* como, en su hiperfagia, la clausura del porvenir. Por otro lado, la “mugre rosa” extiende esa misma lógica al plano de la industria alimentaria, presentándose como residuo gestionado y alimento sustitutivo similar a la fórmula alimentaria presente en la distopía de *Soylent Green* que, este contexto pandémico, se nos presenta como solución alimentaria a la crisis, arrojando una industria que, en la heredades del colapso económico, se niega a cesar su vorágine de producción. Leídos a través de la figura de Erisición según Jappe, ambos configuran una economía autófaga que se despliega negando todo límite coherente, devorándose a ellos mismos en el proceso. En lo que sigue, profundizaremos dichos vectores de análisis, que se inscriben abiertamente en una serie de tropos góticos: la familia como núcleo de lo siniestro; la infancia como amenaza heredada más que promesa futura; el hogar como teatro siniestro del trauma. Pero, y es fundamental reparar en esto, el *modo* en que estos elementos son presentados es inseparable de una estética, de un trabajo en donde imagen, ritmo, palabra y atmósferas se entrelazan para producir una *escena*:

Las nubes rosadas habían desaparecido y el cielo tenía ahora ese tinte brillante, como de carne cruda chorreando su jugo sobre nosotros. Mauro miraba atento los dibujos de los dinosaurios, pero con la mano izquierda se tapaba el oído, y el otro lo había recostado contra mi brazo. Su tamaño no se correspondía con su lenguaje corporal. Parecía un niño inflado a la fuerza, inflado como una llanta que no puede ceder un milímetro más de caucho, los cachetes rechonchos, un ojo que se le cerraba a media asta y la boca diminuta, pero capaz de abrirse para devorar cualquier cosa que tuviera enfrente sin siquiera masticarla. Una boquita de piraña, rápida e imparable (Trías, 2020, p. 59).

En el acápite anterior se advierte espacios marcados por una atmósfera de asfixiante claustrofobia que contrastan con el insaciable apetito del niño monstruoso, Mauricio, cuyo cuerpo desproporcionado, en su exceso, no coincide con su lenguaje

corporal: “Él se acercó, pisoteando con fuerza, soltando su peso descomunal sobre cada pie, demasiado pequeño para el tamaño que debían soportar, como una empanada envuelta en papel estaño” (p. 246). Trías da a entender en esta imagen el desfase entre la intencionalidad y su ejecución, entre el interior y exterior, que constituye la anomalía, la marca de monstruosidad que resta de humanidad a Mauricio y que se exterioriza en el presente pandémico. Con un *yo* debilitado, acaso apenas existente, este se muestra más bien como la manifestación de una pulsión ciega, autorreferente: él es el comer, el engullir, es la voracidad de un apetito incapaz de saciarse, carente de todo autocontrol. Mauricio es una especie de “ameba”, similar al caso de los infantes nacidos sordos y ciegos documentados por Herzog en *The Land of Silence and Darkness*: carece de un plano de alteridad, de mundo a partir del cual constituirse como un *yo*. La protagonista, ante las urgencias económicas de sobrevivencia en el contexto pandémico, se ve en la obligación de cuidar a Mauricio, quien figura como el inoportuno hijo de una familia acomodada. Por este motivo, en largas jornadas de cuidado ambos se ven obligados a compartir en una atmósfera de incómoda intimidad:

Mi trabajo consistía en eso, en verlo engordar y finalmente (¿cuándo?) verlo morir, sin el dolor de las madres (...) A veces me preguntaba si de verdad podría llegar a tanto, a comerse sus propios dedos, a beber su propia sangre. ¿Qué haría el síndrome abandonado a sí mismo? El cerebro de Mauro nunca diría basta. Huevos podridos, hongos, cal; podría comer hasta ahogarse, hasta desgarrar el esófago como un trozo de tela vieja (p. 128).

A medida que avanza el relato, se nos perfila la figura de Mauricio no como monstruo de nacimiento, sino como un niño inicialmente “común”, aunque marcado desde el inicio por una fragilidad significativa: la incapacidad de succionar, y una laxitud muscular en la boca. Desde un punto de vista psicoanalítico ligado al desarrollo psicosexual del infante, tal diagnóstico podría interpretarse como una atrofia en la etapa oral, la cual desemboca naturalmente en la formación de un narcisismo voraz y compulsivo, incapaz de reconocer la alteridad. Hasta los tres años, Mauricio no parecía comportar anomalía alguna, al menos en términos del mandato nutricional: no mostraba

asco ante ningún alimento. Su apetito, en una disponibilidad total –desde aceitunas hasta brócoli–, parecía ilimitado. Pero esta imagen inicial se desmorona cuando su figura comienza a provocar en su madre un asco creciente, una repulsión que roza lo terrorífico. La escena que condensa esta transformación lo muestra abortado, devorando un pollo congelado. Entre escarchas y piel blanca, su mandíbula trituraba y engullía en una incivildad primitiva, brutal, que clausuró toda inocencia infantil. Esa boca, en otro tiempo débil, apenas adecuada para nutrirse del seno materno o suaves comidas, emerge ahora como emblema de una pulsión sin mediación, insaciable, despojada de todo código de conducta. Posee ahora dientes, poderosos dientes, y un aparato bucal que lo emparenta más con un animal que con un humano, insinuando con ello no solo una *perversión polimorfa* capaz de absorber megalómanamente todo, sino que la boca misma, o mejor dicho, sus fauces u hocico, han hecho de él la representación desnuda de un hambre infinita. Tal como esas escabrosas bocas de gusanos retratadas por Herbert en *Dune*, Mauricio deviene él mismo un *agujero negro* cuya finalidad no es sino la destrucción de todo:

Hasta los tres años, Mauro había sido el orgullo de la madre, un niño redondo y feliz, lento de aprendizaje, sí, pero de esos niños que no le hacen asco a nada: comía brócoli y aceitunas y polenta. Pero algo había pasado un día. Ella volvió de la cocina y lo encontró comiéndose un pollo congelado, recién sacado del frízer. Mauro masticaba el mazacote con de piel blanca y granulosa, cubierto de escarcha, y ni siquiera la oyó entrar (pp. 71-72).

En ese sentido, Mauricio no representa una infancia inocente o en potencia, sino un cuerpo enfermo que, en su morfología trastornada, señala esa desviación teratológica: “Al principio, cuando lo conocí, no podría pensar en él como algo distinto de su enfermedad. Su condición de niño enfermo lo definía y no le daba derecho a ser otra cosa” (p. 69). La niñez, en este caso, no proyecta un porvenir, sino que condensa los residuos de un daño transmitido, una herencia no redimida que parece expiar las culpas de una familia adinerada: él es el emblema de aquella *acumulación originaria* erigida sobre una injusta asimetría, que ahora es expuesta por la pandemia. Para sus padres, Mauricio, lejos de ser

objeto de “cuidado” se convierte en un catalizador del malestar, una amenaza, por lo que cuidarlo constituye, así como en la manipulación de químicos tóxicos, una *transacción peligrosa*. En este caso, su madre, ante el pavor infundido por la escena del pollo, rápidamente terceriza dicha responsabilidad con la protagonista el cuidado de Mauricio. Trías, sobre este punto, en una entrevista comenta:

Y la protagonista de *Mugre rosa* reflexiona sobre la diferencia entre responsabilidad y obligación. ¿La hay? ¿Cuál sería? Ahí entra el tema de la transacción: ¿qué precio tiene ese trabajo? En dinero y de otro tipo. Luego está ese mundo exterior que es amenazador y que es súper trabajoso. En *Mugre rosa* se nota mucho y yo todo el tiempo, mientras estaba escribiendo, tenía la sensación del cansancio, del movimiento, como si de verdad yo misma estuviera vadeando un pantano. Como cuando caminás en el agua...que es una cosa agotadora. Esa sensación, como si caminar por esa ciudad neblinosa generara esa resistencia de la niebla, como si fuera agua más que niebla. En esas sensaciones pienso al momento de escribir: mi escritura es muy física, de los sentidos, no me identifico como una escritora de ideas abstractas (2023, p. 177).

Con esto enfatizamos la siguiente idea: la monstruosidad e infancia de Mauricio escenifica una otredad que no habilita horizontes liberadores, sino que reitera estructuras de opresión, en particular aquellas que atan a las mujeres a su inserción forzada en las economías del cuidado: “Mauro no escaparía nunca. Yo sí, yo podía huir, desentenderme y reducirlo a una anécdota. Él sería, para siempre, el recipiente que contenía la enfermedad” (2020, p. 71). En este punto se reconoce la impronta más sombría del relato: la condena a un trabajo afectivo y doméstico que, lejos de presentarse como promesa se manifiesta como obligación devastadora en el marco de un capitalismo que devora tanto la vida como la subjetividad de quienes sostienen ese cuidado. La maternidad se nos presenta, sin más, como un tipo singular de monstruosidad: “De pronto volví a pensar en aquella masa de cangrejos. Mi madre me generaba el mismo desasosiego, el mismo miedo primitivo” (p. 26)

En concordancia con esta figura del niño como monstruosidad y maldición, es significativo cómo Julio Cortázar (1975), en las *Notas del gótico Rioplatense*, señala de

manera tajante que el gótico es un niño, anunciando con ello, y en total concordancia con el horizonte histórico y político del gótico, que allí donde el *nacimiento* es renovación y actualización del mundo, ese permanente *milagro* del que hablara con optimismo Hannah Arendt (2016) en *La Condición Humana*, y en el cual se deposita la esperanza de una revitalización de la comunidad política, aquí esto es invertido: el niño maldito introduce un *fin del tiempo*, y anuncia la destrucción de la comunidad a la que llega. Así, en un gesto de reactivación de la figura de la niñez gótica esbozada por Cortázar, Mauricio se inscribe en una genealogía espectral donde el cuerpo infantil deviene superficie privilegiada para la inscripción del horror contemporáneo. Como en el cine de terror, el niño no comparece ya como emblema de inocencia amenazada, sino como figura abyecta o maldita que pone en crisis la propia posibilidad de pensar la inocencia como origen. En *Braindead* (Jackson, 1992), el niño zombi no simboliza la pérdida de inocencia, sino la imposibilidad misma de pensar en la inocencia como algo que alguna vez existió. Su vitalismo grotesco cancela cualquier lectura de la infancia como refugio; es, más bien, el exceso obscuro de un mundo sin contención. *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968) dramatiza la maternidad como territorio ya capturado: el útero como espacio de gestión médica, de control biopolítico, en el que el nacimiento no inaugura la vida, sino que consagra lo infernal como herencia. Y *The Omen* (Donner, 1976) introduce a Damien no como agente del apocalipsis, sino como su síntoma inevitable. Mauricio, entonces, no es una excepción monstruosa: es el residuo lógico de una sociedad que ha vaciado de contenido toda noción de infancia porvenir.



Ilustración 6 Fotograma de *Braindead* (Jackson, 1992).

El bebé monstruoso exhibe una deformidad grotesca que radicaliza el humor macabro del filme, llevando el horror corporal hacia una dimensión abiertamente paródica en el devenir-monstruoso del niño.

El caso de Mauricio, cuya demanda insaciable de sustento se impone sobre un fondo de escasez social, sella la analogía con la tesis de Jappe sobre la voracidad capitalista y la cancelación del futuro:

Con el tiempo empecé a pensar en su síndrome como un impostor que el había tomado el cuerpo. Ni siquiera era un gen que dominaba su hambre, sino la ausencia de uno, un pedacito de información faltante en el cromosoma quince, la niña bonita. A primera vista había sido un bebé como los otros, solo que sin fuerza para succionar, los músculos laxos, la cabeza floja. Un futuro monstruo, incapaz de saciarse. ¿Cómo será sentir hambre constantemente? Un hambre que avasalla e impide cualquier otro pensamiento. La necesidad vital de apagar la voz, de llenar un vacío incomprensible (Trías, 2020, p. 71).

Mauricio encarna, entonces, no sólo la figura espectral del niño gótico ni el síntoma corporal de un sistema afectivo fracturado, sino también una cristalización narrativa de la lógica capitalista que, como advierte Jappe, convierte el narcisismo en forma psíquica dominante y despoja de valor a todo aquello que no entra en el circuito de la producción mercantil. Su apetito infinito no remite únicamente a un exceso individual, sino que dramatiza la voracidad estructural del capital, que consume sin límite tanto los

recursos materiales como los vínculos afectivos que los sostienen. En este sentido, el trabajo de cuidado que recae sobre la protagonista –femenino, no valorado y profundamente alienante– se revela como parte de esa esfera del “no-valor” que Jappe describe: indispensable, pero excluida, invisible y colonizada. Mauricio no es un monstruo aislado, es el producto residual y coherente de una civilización que ha hecho del desgaste de los cuerpos, del colapso del imaginario y de la infantilización de la subjetividad, sus condiciones normales de funcionamiento. Como recipiente de una enfermedad sin cura, sin futuro y sin lenguaje, él condensa lo que la sociedad capitalista, si consideramos su lógica autodestructiva, ha hecho con la infancia o, dicho de otro modo, del porvenir de una comunidad:

Vivimos además una crisis antropológica, una crisis de civilización, así como una crisis de la subjetividad. Hay una pérdida del imaginario, sobre todo de aquel que nace en la infancia. El narcisismo se ha convertido en la forma psíquica dominante. Es un fenómeno mundial: la Playstation puede encontrarse en una cabaña en medio de la selva tanto como en un loft neoyorquino. Frente a la regresión y a la descivilización promovidas por el capital, hay que descolonizar el imaginario y reinventar la felicidad. La sociedad capitalista, fundada en el trabajo y el valor, es también una sociedad patriarcal; y lo es en su esencia, no por accidente. Históricamente, la producción de valor es un asunto masculino. En efecto, no todas las actividades crean el valor que aparece en los intercambios mercantiles. Las llamadas actividades «reproductivas», que se desarrollan sobre todo en la esfera doméstica, corresponden por lo general a las mujeres. Tales actividades son indispensables para la producción de valor, pero no producen valor. Desempeñan un papel indispensable, pero auxiliar, en la sociedad del valor. Esta sociedad consiste tanto en la esfera del valor como en la esfera del no-valor, es decir, en el conjunto de estas dos esferas. Pero la esfera del no-valor no es una esfera «libre» o «no alienada», bien al contrario (Jappe, p. 311).

Para finalizar, reparemos en el segundo aspecto de esta sociedad autofaga que se aprecia en la novela. Uno que, guardando las distancias, sería el equivalente al SoyLent Green, delineado anteriormente. Una fórmula alimentaria que sirve como contención de la insinuada crisis proteica dada la contaminación y la extinción de especies: “A veces me llevaba a recorrer la fábrica y hasta hoy recuerdo el olor rancio a gelatina de carne y a tierra enmohecida. Le llamaban mugre rosa y olía a sangre coagulada y al líquido que

Delfa usaba para limpiar el baño” (Trías, 2020, p. 49). En ese sentido, la novela parece insinuar que la crisis ambiental que signa tal presente guarda relación con el proceso industrial de la fabricación del alimento y, en consecuencia, dicha niebla que ataca y contagia a la población hasta su muerte es la consecuencia directa del proceso industrial. De hecho la imagen del puerto de la ciudad como fuente de contagio y enfermedad parece explicarse, en ese sentido, a través de la propia fábrica de la mugre rosa, de un modo similar al que analizamos en la parte introductoria de esta investigación con *Riachuelo* y “Bajo las aguas negras” de Mariana Enriquez. En tal sentido, parece marcarse una insistencia en pensar las zonas acuosas como espacios liminales en que lo vivo y lo muerto se anudan en una zona desestabilizada, desbaratando marcos de coherencias para pensarlas y reflexionarlas. De acá un elemento que no deja de ser relevante: si el agua resulta tan importante para la vida, su transformación hacia una “forma” contaminadamente miasmática nos direcciona hacia un mundo desolado que es emanación de ella misma, y que no existe un *afuera* a las consecuencias de esa vida trastornadas por los tóxicos — volveremos sobre este punto en el siguiente apartado. Cabe destacar, tanto en *Mugre Rosa* como en *Cadáver Exquisito*, se nos presenta una realidad sin “naturaleza”, sin animales o, en su defecto, éstos se encuentran en estado de sobrevivientes, enfermos o contaminados. Ni aves ni peces sobreviven a la contaminación en curso.

En ese sentido, no es que el mundo se torne no imaginable, sino que un tipo particular de imaginación se ha vuelto estéril. Esa que persiste en un individualismo voraz obstinado a la destrucción colectiva: “Incluso si lograba conseguir los certificados de salud para sacarnos del país. Nos unía el mismo mar envenenado” (Trías, 2020, p. 230). La imagen que ofrece la novela del mismo mar envenenado da a entender que si bien ciertos efectos de las crisis ambientales impactan de manera desigual, el contexto general es una sola humanidad y un mismo planeta. Sonando con mayor intensidad la necesidad de una pulsión utópica. Ya sea que la comencemos a definir en los contornos de la negatividad del gótico o los desenlaces distópicos, necesitamos, tomando la expresión de Keizman (2022), volver a las promesas radicales de la literatura actual.

4 § Capitalismo ecocida

“El agua será la carroña madre y su descomposición residirá en la de tus alimentos bebidos por la lengua obscena de la tierra. Serás testimonio de la sequía” (Ojeda, 2020, p. 66).

“Ensayamos un escenario de griteríos/ para enojar la montaña/ con máscaras que tapizan / vestiduras pieles de fieras panterinas / y nuestros corazones al centro. / Una geografía selvática/ donde entrenamos flechas y coreografías / para nuestras centinelas. / Después de esto / las noches no fueron más / que el invento del origen / un manojo de muertes a la intemperie / y tal vez / un poco de añejo mezcal / que nacía del primer árbol. / Antes del horror estábamos vidas. Todas quisimos ser el sol” (Catrileo, 2021, p. 26).

1. Siniestro ambiental

El cuadro titulado *Glifosatos* del artista colombiano Pedro Ruiz ilustra un vasto campo de amapolas rojas que contrastan tonalmente con el celaje azul y blanco del cielo. En su composición destaca una línea blanca trazada por la totalidad del horizonte del paisaje de manera leve y continua. A primera vista, se podría pensar que esta incisión en el firmamento coincide con la estela pasajera de una sencilla aeronave en curso, sin embargo, para la población campesina de aquel pueblo colombiano esa “inocente” forma, en apariencia inofensivamente nubosa, cobra una serie de significaciones *ambientalmente siniestras* que, con creces, discrepan del apacible paisaje retratado por Ruiz. Tal como el título del cuadro lo indica, se trata de la aspersión fatal, bajo la forma de un ángel de la muerte, del glifosato en los campos de cultivos en América Latina.



Ilustración 7 Óleo sobre lienzo, *Glifosato* (2008) de Pedro Ruiz

Bajo este marco, los colores tan saturados como vívidos en la pintura insinúan una realidad “enfermiza”, tóxica, en donde la naturaleza parece orientarse hacia un sentido “sintético” en donde plásticos y químicos, lo orgánico y lo no orgánico, se entremezclan en saturaciones y *sampleos* “neoliberales” que nos recuerdan los imaginarios sociales parodiados desde un gótico como el de Tim Burton, o aquello siniestro presente en los videos musicales de estética grunge de Soundgarden, como en el icónico *Black Hole Sun*, en donde el *hastío* conforma el paisaje imaginario de la experiencia de vida estadounidense porque, justamente, un *hueco oscuro* se esconde entre los colores vívidos de una realidad edulcorada entre miedos y ansiedades de la sociedad neoliberal y esas múltiples contradicciones que, en su infamia, atentan continuamente contra la vida.



Ilustración 8 Fotograma de *El joven manos de tijera* (Burton, 1990)

Edward corta el cabello de una mujer con sus manos de cuchillas, condensando la paradoja central del personaje: una monstruosidad corporal que, en medio del espacio doméstico suburbano, se convierte en gesto estético y delicado.

Resulta pertinente para comprender esta oscuridad latente realizar un breve excursu sobre la agresión agroquímica aquí en juego. El glifosato corresponde a un herbicida postemergente, sistémico y no selectivo, desarrollado por la empresa Monsanto en la década de 1970 y aplicado de manera profusa en México, Argentina y Colombia, cuya absorción foliar permite su uso en la eliminación de malezas dentro de la cadena de producción alimentaria. En un estudio de biomonitorio en comunidades agrícolas mexicanas (Sierra-Díaz et al., 2019), en el 100 % de las muestras de orina realizadas a personas que tuvieron contacto con el herbicida, se detectaron en ella al menos dos plaguicidas, mientras que la presencia de glifosato fue notable en más del 70 % de los casos entre los menores estudiados, lo que evidencia la peligrosa exposición corporal de este herbicida en poblaciones infantiles y adolescentes directamente vinculadas al entorno agroproductivo. En este contexto, el caso de Yaneth Valderrama constituye uno de los antecedentes más extremos y paradigmáticos de los efectos letales de la aspersión aérea

con glifosato en Colombia (Vorágine, 2021). El 28 de septiembre de 1998, Valderrama – campesina del municipio de Solita, en el departamento de Caquetá, con cuatro meses de embarazo– fue directamente alcanzada por una fumigación realizada por aeronaves de la policía antinarcóticos, en el marco de las políticas estatales de erradicación de cultivos ilícitos. La lluvia química, caída a cielo abierto sobre su cuerpo y su entorno inmediato, similar a como lo retrata la pintura de Ruíz, produjo un deterioro progresivo de su salud, manifestado en intensos dolores, lesiones cutáneas, dificultades respiratorias y la posterior pérdida del embarazo. Tras varios meses de hospitalizaciones intermitentes, marcadas por la ausencia de exámenes toxicológicos concluyentes y por una atención médica precaria, Valderrama falleció el 23 de marzo de 1999, a los 27 años.

No basta con seguir anudando hechos o mediciones para dar cuenta del modo en que el glifosato expone capas de violencia de procesos deshumanizadores que, remarcamos, parecen infiltrarse en las subtramas de un territorio más allá o más acá de lo imaginable o lo perceptible. La dificultad de una invisibilidad como la del glifosato es que debe enfrentarse ante una sensibilidad contemporánea anclada en regímenes de aceleración y consumo informativo, en donde la profusión, el placer visual y los colores saturados suelen ser la ley de una mirada que, perdiéndose en las superficies de las imágenes, evita interrogar acerca de sus sentidos más profundos. De allí que la pintura de Ruíz sea aquí significativa, ya que parodia el plástico *sensorium* contemporáneo, introduciendo en él –a través de la inflexión de su título– un componente siniestro: *Glifosato* funciona como una reverberación del célebre *wallpaper* del sistema operativo Windows XP, *Bliss* –que podemos traducir como *felicidad*–, compuesto precisamente por unas verdes colinas y un prístino cielo azul. El título anterior de *Bliss*, coincidentemente, era *Bucolic Green Hills*, que en su remisión a la apacible vida campesina, entrega esa sensación de paz y encanto natural: todo lo opuesto a la pintura de Ruíz.



Ilustración 9 *Wallpaper del sistema operativo Windows XP, Bliss*

A partir del gesto de Ruíz, sin embargo, no se deduce necesariamente que el artista busque “traducir” un problema singular dentro de un esquema más general, no implica *alimentar* una teoría en específico. Este punto, en apariencia insignificante, cobra relevancia en la medida que existe hoy una serie de corrientes teóricas –asentadas principalmente en universidades estadounidenses– que se *nutren* de estos “casos” o “ejemplos” para articular modelos abstractos que suprimen sus características específicas, y la visión de *mundo* a la que responden. Se trata de un *extractivismo epistemológico* paradójicamente justificado en nombre de la ecología, el medioambiente y sus homólogos. Extractivismo que encubre la *violencia originaria* que lo posibilita, tal como sucede con el caso del denominado antropoceno¹⁰. En este caso, al margen de estar de acuerdo o no

¹⁰ El debate en torno a la noción de *antropoceno* surge para designar la posible transición desde el Holoceno hacia una nueva era geológica marcada por las transformaciones ecológicas, atmosféricas y geológicas derivadas del desarrollo tecnológico, industrial y militar asociado a la intervención humana (Crutzen & Stoermer, 2020; Steffen et al., 2011). Esta conceptualización no se limita a diagnosticar una crisis ambiental global, además habilita una interrogación crítica sobre las condiciones históricas, políticas y económicas que han hecho posible formas sistemáticas de violencia sobre lo vivo y lo planetario. En este marco, han proliferado denominaciones alternativas que desplazan el énfasis desde “la humanidad” como agente abstracto hacia matrices específicos de poder y devastación: *Capitaloceno*, que subraya la lógica expansiva del capital (Mauelshagen, 2017; Serratos, 2020; Svampa, 2016); *Tecnoceno*, centrado en la mediación técnica como fuerza geológica (Costa, 2022); *Chthuluceno*, propuesto para pensar ensamblajes multiespecie

con sus postulados generales, lo inquietante es observar de qué manera la *perspectiva* con la que se establece una evaluación histórica, ecológica, y en último término *ontológica*, no escapa de la esfera del pensamiento moderno, eurocentrista y anclado en modelos racionalistas. El antropoceno, dicho en otras palabras, en su aspiración a constituirse como una teoría *total*, se ve obligado a suprimir la *diferencia*, tal como la exclusión de los saberes situados, las ontologías relacionales y las formas territoriales de concebir lo humano y lo no humano propias de pueblos indígenas, afrodescendientes o campesinos, reduciendo la complejidad ecológica a un marco abstracto, globalizante y epistémicamente jerárquico, que en poco difiere del cientificismo decimonónico del que, irónicamente, busca distanciarse. En palabras de la antropóloga colombiana Astrid Ulloa:

Considero que el debate en torno al Antropoceno en Latinoamérica no ocurre de la misma manera que el que atraviesa las actuales discusiones de las ciencias sociales y humanas en Europa y Estados Unidos. En parte porque el concepto de Antropoceno presenta un problema global que requiere respuestas globales, lo cual demanda acciones e intervenciones globales-locales, que desconocen las relaciones históricas de poder y las desigualdades situadas que han producido transformaciones ambientales en Latinoamérica. De igual manera, porque en la narrativa del Antropoceno no se consideran otras perspectivas culturales y sistemas de conocimientos locales que han generado otro tipo de relaciones entre humanos y no humanos en procesos territoriales situados históricamente (2017, p. 60).

A nuestro entender, el problema se sitúa en otro plano, y remite a desmontar los criterios que intervienen de manera decisiva al momento de definir qué violencias merecen atención, y cuáles no, qué lenguajes y saberes son admitidos, y cuáles no, dentro de estos marcos epistémicos con pretensiones globalizantes. Esta crítica tiene razón de ser, en consideración de que en vastos territorios del Sur Global la devastación ecológica y sus consecuencias sanitarias tienden hacia una siniestra *ubicuidad*: su impacto acumulativo se sedimenta en la vida cotidiana, en la alimentación, en la industria agrícola, en el aire y en

y temporalidades no lineales (Haraway, 2015); *Oligantropoceno*, que enfatiza la responsabilidad concentrada de élites extractivas (Svampa, 2016); y *Antropobsceno*, que articula ecología, medios y materialidades (Parikka, 2021).

los cuerpos explotados de los campesinos, formando parte de la historicidad de pueblos condenados a una posición persistentemente periférica y desposeída. La violencia no figura como algo que acaece desde el exterior, sino que es una máquina de subjetivación que absorbe enormes parcelas de la existencia humana. En este sentido, como ha señalado Enrique Dussel (1993), la modernidad occidental se construyó afirmándose como centro de la historia, mientras relegaba otras experiencias hacia un exterior funcional a su propia normalidad y a sus formas de dominación. La paulatina erosión de estas sensibilidades *otras* significa entonces la cancelación de todo *afuera* respecto a la modernidad occidental, la misma modernidad que, como mencionábamos, ha disipado en la actualidad casi cualquier forma de pensar un futuro, un porvenir, diferente del capitalismo. ¿Qué sucede entonces con los posicionamientos y experiencias incompatibles con del desarrollo de la industria extractivista? ¿Cómo estas experiencias tienen lugar en un mundo y contexto que las somete a su total represión? ¿Cómo se figuran estas ansiedades que, en sus sublimaciones, se resignan a la deriva totalizante de la cancelación del porvenir? La ficción, y en especial la ficción “gótica” que en esta investigación buscamos trabajar, responde precisamente en sus operaciones a este problema, a saber, el de la fagocitación de la multiplicidad de las experiencias a manos de narraciones totalizantes. Trabajando en los oscuros sedimentos de una modernidad pretendidamente triunfante, entre los miedos y terrores generalizados de quienes se encuentran excluidos de los lugares privilegiados del poder político y económico, no es de extrañar la proliferación de perspectivas que, en contra de las erguidas y victoriosas representaciones modernas, opten en cambio por estéticas en donde la imaginación informe, ominosa y lúgubre posibilita abordar precisamente estos conflictos sociales. Porque, justamente, éstas son “estructuras del duelo” en la medida en que organizan sensiblemente una experiencia compartida de pérdida –siempre plural y de procesos materiales– no reconocida por los regímenes hegemónicos de inteligibilidad, articulando el terror como *efecto histórico* de una violencia normalizada y territorialmente distribuida antes que un malestar psíquico e individual que pueda privatizarse en ejercicios terapéuticos o, lo que sería aún más burdo, un mero espacio para la entretención.

Se trata, retomando la idea inicial a partir de la obra de Ruiz, de un tipo de mirada que inscribiéndose de manera explícita en la materialidad del cuadro, en la superficie de esta representación abiertamente *moderna*, la tensiona, la perturba y, en cierto punto, desfigura por el “fuera de campo” de fuerzas siniestras que impone en el terreno pictórico. Allí comparece una constelación de restos que la modernidad nunca quiso atender y que, hoy, en un escenario marcado por la crisis de los recursos y la escasez radical, retorna para cobrar las *faltas* de un pensamiento de la dominación que jamás los pensó como problema o que, en el mejor de los casos, optó por desestimarlos. En tal contexto, el *terror* como modo de representación, y el *malestar* como campo de disputa vienen a marcar una inflexión sobre la mirada que construye la *experiencia plural del daño*, en una refracción espectral que se niega a borrarse, y que asedia para ejercer su influencia, la cual, como hemos advertido previamente, está cargada de *justicia poética* (Rosenkranz, 1992).

2. Miasma

Si en el análisis previo de *Cadáver exquisito* indagábamos en el desenlace de una sociedad distópica que ha legalizado el canibalismo, y atendiendo a la potencia alegórica de ese gesto para elaborar una crítica a lo que definimos como una violencia metafísica inscrita en el imaginario posthumanista y capitalista, ahora el desplazamiento es otro: nos situamos frente a un escenario que aborda una agencia *menos visible* del daño ecológico, ligada a su acumulación silenciosa, a la degradación permanente de la vida y a la fragmentación de las condiciones mismas de la percepción del daño en cuestión. La “verdadera” experiencia de un campo de amapolas se distancia de cualquier aprehensión inmediata o transparente y, en consecuencia, exige ensayar modos de aproximación que no reposen en el “significado” del objeto –tal sería una posición extractivista, como la ya mencionada– sino más bien en la relación que establecemos con él en aquella perturbación sensible que introduce, y en la inestabilidad que imprime sobre la mirada. Si en la actualidad las emociones y ansiedades ambientales que se nos presentan constantemente mediante saturaciones de cifras históricas que, en cada ocasión, parecen

romper sus marcas –como es el caso de la llamada “ecoansiedad” y la parálisis que le es inherente– es porque, justamente, el sentido de ciertas experiencias del daño se muestran *incommensurables*, y por ello, ante esta especie de imposibilidad de representación, es que resulta necesario buscar otras aproximaciones y figuraciones para este sentido desbordante. Se trata entonces de producir sentido allí donde éste se nos impone ya significado, fijado, en cuanto a la forma de una crisis que sería incapaz de ser narrada, imaginada y, con ello, la imposibilidad de conocer nuestro mundo. La filósofa australiana Claire Colebrook reclama una doble inhabilitación tanto para nuestras capacidades imaginativas como gnoseológicas ante un realidad que se nos presenta –y asume– francamente en crisis: "El mundo que habitamos se está convirtiendo, cada vez más, en algo imposible de imaginar" (2019, p. 51). ¿Pero no es acaso esta inhabilitación ya un *lugar común* del pensamiento, y no presupone justamente que este pensamiento es y sólo puede ser el pensamiento filosófico abstracto, distanciado, del occidente moderno? ¿En qué medida el *sentido* se encuentra restringido a la *significación*, a la extracción del *contenido* de una *forma*, excluyendo otras vías de *experiencia* concreta?

En tal dirección lo que bien debe “quebrarse” en la mirada es el marco perceptivo que vuelve habitable tanto la violencia ambiental como la *violencia de su incompreensión*. Con esto enfatizamos el hecho de que narrar e imaginar son maneras de deshabitar dicha narrativa, y de entretejer lo que anteriormente definíamos como *imaginarios contrapocalípticos*. En este punto, más que una falla de la imaginación devastada en tiempos de catástrofes –como advertiría Isabelle Stengers (2017)– se trata de una estructura social autófaga que, como abordamos anteriormente, distribuye los sentidos según su controvertida disposición y pulsión autodestructiva, colonizando furtivamente nuestra imaginación. ¿Acaso no estamos asumiendo una deslegitimación “narrativa” de la periferia al “sepultar” o desestimar el modo en que su imaginación encarna, corporeiza y adviene un relato-otro? ¿Qué figuraciones nos ofrece, por el contrario, lo *siniestro ambiental* como posicionamiento e intervención de narrativas locales –menores, es decir, que se resisten a dominar a otros– que precisamente nos permiten fracturar las narrativas

totalizantes que parecen definir los contornos de la crisis global en nuestro presente? Es decir, ¿cómo pensamos los *modos de producción de sentido en una crisis* antes que la *significación del sentido de la crisis*?

Nos centraremos en la figura del *miasma* como pista literaria desde la cual se disputan las formas de *ubicuidad* del *siniestro ambiental* en la novela –anteriormente abordada– *Mugre rosa*, de la autora uruguaya Fernanda Trías, la que sitúa desde sus primeras páginas un “Montevideo ficcional” atravesado por una inaudita y persistente catástrofe ambiental, una especie de virus o infección altamente contagiosa, cuya deriva sanitaria configura un paisaje distópico marcado por la enfermedad, el encierro y la descomposición progresiva de la vida social: “La humedad de la niebla ya empezaba a atravesarme el pantalón (...) Vi el miedo en sus ojos; el pavor de imaginarme en una casa del puerto, expuesta al viento rojo, conviviendo con la enfermedad” (2020, p. 27). La pandemia que recorre el texto no opera como un accidente imprevisible, casi trágico, que deviene el telón de fondo a partir del cual los personajes tejerán reflexiones y cotejarán acciones –como sí sucede en *La peste* de Camus, en donde la infección que aqueja a la ciudad tiene un valor metafórico, filosófico o existencial, pero que en ningún caso atañe a una consecuencia *ambiental*–, sino que funciona como el *índice* de un daño ecológico acumulativo e irreversible, expresión de lo que puede leerse como un *horror ecológico* sedimentado por la violencia histórica del capital sobre la vida y la naturaleza, tal como lo sugiere la descripción de un río transfigurado en superficie tóxica y espectral.

Narrada desde la perspectiva de una voz femenina innominada, la novela articula una meditación sombría sobre la pérdida, la erosión de los vínculos y el colapso ecosocial, explorando las relaciones entre toxicidad ambiental y enfermedad corporal, entre extractivismo depredador y desarticulación del tejido comunitario. En este marco, la ciudad deja de funcionar como una *polis*, como espacio de comunidad y, vaciada de sentido colectivo, expone las fracturas de una administración neoliberal que gestiona la vida a partir del daño y la excepción, una experiencia que adquiriría resonancia histórica

poco tiempo después de la publicación de la novela, durante la pandemia por COVID-19 y la proliferación de regímenes de control y gobernanza necropolítica, pero que asimismo tiene contiene una reverberación de lo que Lacoue-Labarthe y Nancy (1997) denominaron la *retirada de lo político*, lo cual refiere a la condición contemporánea de la “política”: desde la caída de los “grandes proyectos” modernos asistimos a la erosión de la posibilidad de articular *algo* en común (lo que constituía *lo político* en cuanto confrontación de ideologías y sensibilidades), produciéndose un desfundamiento de la *praxis* a partir del cual *la política* deviene, como vendría a corroborar el neoliberalismo, la mera gestión técnica de la existencia de vidas individuales.

En este marco, como señala Allison Mackey, “*Mugre rosa* se inscribe en una tradición gótica regional a partir del uso de tropos como el encierro, lo monstruoso, la figura del doble, la niebla y el miedo opresivo ante un enemigo invisible” (2022, p. 268), configurando una escritura que invierte las lógicas de invisibilización y exclusión sobre las que se sostiene el orden social contemporáneo, una operación crítica que sólo la ficción puede desplegar en esta densidad perceptiva. Esto supone una inflexión en la discusión que mencionábamos, ya que no se trata de simplificar nuestras percepciones –ir de lo general a lo particular, de lo confuso a lo claro, de la multiplicidad a la unidad, como lo desearía el pensamiento occidental tradicional–, sino de complejizarlas, de anarquizarlas respecto a cualquier mirada totalizante. Desde aquí se vislumbra la función que posee una *imaginación enrarecida*, la que en el caso de *Mugre rosa* tiene lugar a través de las capas de tensiones psicológicas entre los personajes, en donde su *fuerza de enrarecimiento* –entre las tensiones interioridad y exterioridad– sirve para trastornar aún más las formas de dar sentido al desastre ecológico presente. Como primera aproximación, puede señalarse el diálogo entre un taxista y la protagonista de la novela, en el cual se articula de manera explícita la convergencia entre una violencia ambiental de carácter diferido –activada por la lógica pandémica del contagio– y los mecanismos de segregación social que recaen sobre el cuerpo enfermo, producido discursivamente como foco de amenaza y desecho social, materializado en la piel como superficie de inscripción de podredumbre y

toxicidad: “Despellejado. El otro día tuve que llevar a uno. Me dejó el asiento lleno de piel, como si fuera caspas, ¿viste?, toda así, seca, blanca, un poquito transparente. Se despellejan, van quedando en carne viva” (Trías, 2020, p. 31).

Estos escenarios lúgubres, atravesados por una exposición constante al peligro ambiental y vital no constituyen una condición aislada respecto de los personajes que los habitan. Por el contrario, se inscriben en una trama de contradicciones, precariedades y límites porosos entre cuerpos y espacios, que configuran un estado de descomposición que opera de manera simultánea en los planos social y ambiental, mostrándonos, en ese abordaje entre el cuerpo y la enfermedad un *horror corporal* que es reflejo de los procesos de destrucción neoliberales en donde los cuerpos expuestos a la neblina rosa que azota la ciudad terminan completamente despellejados. De aquí la insistencia del modo en que la novela nos sitúa ante las formas con que el capitalismo hace del cuerpo un repertorio de deformación y dolor, excretando así el malestar de una crisis tanto de los modos de subjetivación como de los climáticos que, en el caso de esta novela, transitan del mar hacia la ciudad portuaria. En este registro, la inquietud siniestra que impregna tales escenarios comienza a delinear los contornos de lo que se ha denominado *zonas de sacrificio*: territorios donde la amenaza se vuelve cotidiana y se instala una atmósfera persistente de daño latente que, paradójicamente, parece no ser del todo visible. No obstante, al igual que esa sinuosa inquietud fantasmal en el cuadro de Ruiz, existe para nosotros un remordimiento continuo, anclado a la verosimilitud de múltiples relatos ficticiales excesivamente próximos a nuestra experiencia histórica y su actual mortaja ecológica, en donde el horror corporal de la enfermedad y el terror ecológico convergen en la obstinación autodestructiva de la autófaga economía neoliberal.

Cabe entonces interrogar si acaso no es esta densidad ominosa –en su sensación de catástrofe en suspensión– la que alimenta el temor a una profecía autocumplida, reiteradamente tematizada por narrativas que nos desplazan hacia registros aparentemente fantásticos aunque anclados en condiciones materiales reconocibles, y cuya lectura

adquiere una resonancia particular a la luz de la pandemia que advino poco tiempo después de la publicación de la novela. En este sentido, la pregunta por el origen del cataclismo se presenta como un problema estructuralmente inestable, pues, lejos de remitir a una causa única o un acontecimiento excepcional, nos enfrenta a una constelación de responsabilidades superpuestas y procesos acumulativos. Así ocurre en *Mugre rosa*, donde la indagación por el origen del evento pandémico queda suspendida, no por ausencia de sentido narrativo, sino porque dicho origen no puede reducirse a un momento puntual, al tratarse precisamente de una sedimentación progresiva de daños, omisiones y violencias. Esta reflexión queda patente tempranamente en la novela, mediante el ejercicio de rememoración de la protagonista en sus intentos por dar un *sentido* o explicación a la insensatez de la catástrofe ambiental que vaporosamente rodea todo su decadente entorno:

El comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es el momento en que entendemos que las cosas han cambiado. Un día aparecieron los peces; ese fue un comienzo. Las playas amanecieron cubiertas de peces plateados, como una alfombra hecha de tapitas de botellas o de fragmentos de vidrio. Brillaba, con destellos que herían los ojos. El ministerio mandó a los trabajadores de la basura a limpiar las playas. Los peces ni siquiera aleteaban, estaban tiesos desde hacía rato, incluso antes de que el agua los explicara. Los hombres vinieron armados con pollas y rastrillos, pero sin tapabocas. Durante todo el día fueron amontonando los pescados, palada tras palada, hasta formar pirámides resplandecientes sobre la arena. El sol aún brillaba en el cielo. Eso otro que habría de comenzar aún no había empezado. Las pirámides parecían espejismos, tiritando en la resolana de la tarde. Después llegó el ejército; envolvieron los pescados en grandes redes y subieron los costales a un camión. Se los llevaron. No dijeron adónde (Trías, 2020, p. 45).

Hay dos aspectos relevantes e interrelacionados en el extracto. La narración intenta hacer una reconstrucción de la situación pandémica, pero en dicho movimiento aquel núcleo, como la arena entre los dedos, se escabulle, proliferando en cambio una serie de recuerdos e imágenes que, lejos de esclarecer la incógnita, operan como *espejos* que aplazan y refractan la posibilidad de encontrarla. Para Derrida (2021), el pensamiento occidental, de cuño *logocéntrico*, se ha esmerado incansablemente por encontrar y demostrar la presencia de un *origen* que explicase la naturaleza del mundo: ideas

platónicas o motor inmóvil aristotélico, la razón kantiana o el espíritu hegeliano, constituyen tentativas de sistemas absolutos que buscan articular las “partes con el todo”. Sin embargo, esta empresa demuestra la falla que la constituye: ella –la filosofía– existe porque el *logos* que supone *no* es autosuficiente, ni autoevidente. Por el contrario, el supuesto origen *necesita* de suplementos, de auxilios que lo restituyan en su presencia, y la manera en que lo hace, en que buscaría re-presentarse, hace aún más patente lo objetable de sus intenciones: se vale de la *escritura*, de esa herramienta que trabaja con signos, con la sensibilidad que se sitúa a la otra orilla de toda idealidad, pues permite de suyo opacidades y ambiguas interpretaciones. En otras palabras, allí donde el pensamiento busca el origen, tropieza en cambio con signos que solo remiten a otros signos, infinitamente. Signos que no restituyen la presencia del origen, sino que funcionan como huellas o trazas de un sentido incompleto, o bien, de un sentido *inacabable*, como lo entiende justamente la *literatura*. La escena de los peces no “inaugura” la catástrofe; la marca como huella de un pasado que se deja leer fantasmagóricamente, impidiendo toda síntesis. De este modo, el desastre se piensa tanto como *sedimentación de huellas* impresas en la exterioridad del ambiente como en la interioridad corporal de los personajes, pues se articula en restos irreductibles a la temporalidad del presente. Pero también induce, por otra parte, el sentido de una advertencia en la ingenuidad de aquella mirada morbosa que ve un desastre como espectáculo, en la belleza hipnótica de contemplar un río ardiendo:

El río ya no era marrón o verde, según la ilusión óptica del cielo, sino que aparecían secciones completamente rojas, a veces un círculo morado, como si del agua subiera una lengua de fuego. Nuestro río convertido en una alfombra de retratos, en un espectáculo de luces. Los niños aplaudían; los adultos sacábamos fotos. Mauro parecía hipnotizado por el mar en llamas. Pero la euforia no duró. Unas semanas después aparecieron los peces muertos. Fue entonces cuando el ministerio mandó a los buzos a inspeccionar el lecho del río (Trías, 2020, p. 73).

†

La palabra “miasma” es polivalente, ambigua e incluso arrastra connotaciones “malignas” —colindantes con lo demoníaco. Usualmente definida como un efluvio

perjudicial que, según se creía antiguamente, desprendían los cuerpos enfermos, las materias corruptas o las aguas estancadas. De esta “creencia errónea” y anclada en la superstición tuvo lugar una teoría científica, ya desestimada, la “teoría miasmática”. Según ésta las enfermedades tanto mentales como corporales y los agentes patógenos se transmitían por “emanaciones corruptas”, tales como el aire “viciado” o “nocturno”, ciénagas o distritos pantanosos. Evidentemente, en tanto paradigma de explicación científico –que obedece de suyo al modelo hipocrático de los *humores*– la miasmática hoy es obsoleta, tal como alguna vez existió una teoría de la combustión que pensaba el arder de las cosas a causa del flogisto, un componente (que se ha demostrado inexistente) responsable de la inflamabilidad de los objetos. En el siglo XIX la teoría miasmática de la enfermedad fue reemplazada por el modelo del *contagio* a través del *germen*, no sin dejar profundas huellas sociales, tales como la *higienización* de los espacios, lugares e incluso de los mismos seres vivos. Todo esto en lo que bien podríamos definir a partir de un conjunto de presiones y fobias sociales del miedo fundante al Otro. Se trata de una transformación que no pertenece únicamente al ámbito clínico, sino que imanta el conjunto de las relaciones sociales. Como señala Sontag (2009) en sus textos “Illness as Metaphor” y “AIDS and its Metaphors”, en los últimos siglos hemos asistido a un cambio de paradigma en torno a la enfermedad en general. Hasta el siglo XIX, y en donde podríamos leer aún resquicios del modelo miasmático, fue la tuberculosis la imagen por excelencia de la enfermedad, la cual era entendida como la manifestación o consecuencia de estados interiores del alma, la que a su vez se encontraba influida por los *humores*. Así como el exceso de bilis negra tenía como consecuencia los estados de asedia o melancolía –lo que hoy podríamos definir como depresión–, la tuberculosis se encontraba ligada a la debilidad e incluso feminidad del alma, llegando incluso a ser contemplado como un temperamento bello y trágico a su vez. Sin embargo, es con el descubrimiento de los virus y gérmenes por parte de la medicina moderna que el carácter individual, pero sobre todo aislado, de la enfermedad, da un vuelco por completo. El cáncer, pero sobre todo décadas después, el fenómeno del VIH/SIDA, provocará un cambio de paradigma al señalar que la enfermedad no sólo puede ser *contagiosa*, sino que esta además *debe ser combatida*.

Toda una gramática de los enemigos externos e internos, de la prevención, y sobre todo de la *exterminación* son inherentes a los cambios de modelo en la medicina moderna, los cuales guardan una afinidad no menor con un contexto político –o bien, en un sentido amplio, *biopolítico*– en donde la función de los *enemigos internos* al sistema social cobra cada vez más relevancia, pues aquel *otro* que representa un riesgo a combatir, vive entre *nosotros*.

Detenerse en la figura casi olvidada del miasma, por ello, implica avanzar no tanto en su validez dentro del campo de la medicina científica actual, sino en las potencialidades de escarbar en los intercambios simbólicos que ella arrastra hasta nuestro “contaminado” presente. Entre el peligro de la respiración y la vida expuesta por contagio a la muerte, Franco Berardi en su libro *Respirare. Caos y poesía* (2021) emplea el término “agente biosemiótico” como manera de comprender la imperiosa necesidad de “respirar a un nuevo ritmo” ante el peligro del contagio de un virus y las condiciones de existencia cada vez más asfixiantes del capitalismo global. De acá que el filósofo italiano sostenga un recorrido entre la crisis respiratoria global que arrastró el COVID-19 y una serie de violencias estructurales de una vida políticamente amenazada y desprotegida, signada como el reflejo de una generalizada respiración atosigante:

Esas palabras expresaban un sentimiento imperante del tiempo en el que vivimos: el sentido de sofocamiento que está en todas partes; en las ciudades estranguladas por la contaminación; en las condiciones de millones de refugiados detenidos en campos de concentración en toda la cuenca del Mediterráneo; en el secuestro de un millón de palestinos aislados en Gaza por los estranguladores israelíes; en la condición precaria de la mayoría de los trabajadores explotados; en la omnipresencia del miedo a la violencia, a la guerra, a la agresión (2021b, p. 21).

Ahora bien, el efluvio perjudicial de la miasmática atraviesa los campos de la filosofía, la literatura, la superstición, la política y la ecología. Conjuga aspectos claves que hoy la teoría crítica contemporánea discute y, como hemos insistido en el transcurso de esta investigación, se proyecta en cierto espectro patente en los imaginarios ficcionales latinoamericanos actuales; con ella se puede “intervenir” en la teoría crítica

contemporánea y, particularmente, las narrativas que “explican” nuestro desastre ecológico y una serie de violencias estructurales. En palabras de Bifo, estamos en la necesidad de ofrecer nuevos patrones de “respiración” para un escenario global cada vez más asfixiante y desalentador, y con éstos brindar la capacidad de entablar posicionamientos que desafíen el continuo sofocamiento. De acá la importancia de una *imaginación política* que, frente a la acumulación destructiva, se oriente hacia la frugalidad y asuma el desafío de experimentar interrupciones al relato hegemónico de la crisis y las conspiraciones colectivas de tono apocalíptico. En este sentido, para Bifo, las artes y la literatura operan como prácticas de *interrupción sensible* que abren un afuera de la economía del cálculo, restituyen formas de vida no integrables a ella, y ensayan modos de encuentro incalculables entre los cuerpos, las voces y los territorios, allí donde la narrativa dominante del desastre busca clausurar toda posibilidad de mundo común. En esta línea, nos señala Josep Rafanell i Orra que el capitalismo contemporáneo busca imponer un “mundo Uno” –en donde este *Uno* bebe de todo el peso de aquella extensa historia de la “metafísica de la presencia”, en términos de Derrida, o bien de la figura heideggeriana del *Das Man*, que busca identificar las formas de existencias cotidianas, “inauténticas”, sumidas en un anonimato determinado por las normas y gustos sociales— mediante la gestión atmosférica de la vida, neutralizando la pluralidad de mundos y formas de respiración compartida:

Otra vez han ido demasiado rápido. Ahora saben que no se trata de una guerra social, sino de una guerra entre mundos. Entre el mundo global de la descomposición capitalista y los mundos fragmentarios en los que se afirman las formas de vida. Y para ganar esta guerra, al precio del desastre total, necesitan dotar de unidad al mundo. ¡Estamos lejos de las «morales repugnantes» de viejas filosofías en las que «el hombre era la medida de todas las cosas»! ¡Por qué extraordinario adelantamiento ha quedado relegada la vieja política que con tanto esfuerzo introdujo el orden de la ciudad en los universos domésticos destituyendo a las divinidades tutelares que velaban por los lugares! Ahora solo falta establecer la casa común planetaria. Un mundo Uno. Con la diosa Gaia en el papel principal del monoteísmo administrador. Y lo que se nos ha prometido como el *oikos* total que hay que gobernar es la atmósfera que respiramos, que recubre de un todo indiferenciado el mundo habitable. Tienen que aniquilar toda posibilidad de conspiración, de respiración, de que sintamos el soplo común que atraviesa los

seres y que dota de particularidad a los lugares. Quieren que el aire en el que estamos sumergidos totalice el mundo. Y para ello, otra vez, otra vez, hay que medir su valor. Para culminar la gubernamentalidad pastoral basta con dejarnos respirar la atmósfera de mercancía que asfixia el mundo (2015, p. 69).

Ahora bien, al inscribir la toxicidad en superficies –el cielo, el paisaje, el cuerpo, la tierra– como el pintor trabaja sobre su lienzo, las prácticas artísticas ensayan modos alternativos de reflexión que, en su *plasticidad sensible*, articulan percepción, afecto y memoria, restituyendo la pluralidad de mundos y formas de respiración compartidas que el capitalismo intenta subsumir bajo una atmósfera homogénea y gobernable, e interrumpiendo así la naturalización de la catástrofe en sus derivas totalizantes del problema de la contaminación ambiental. Es precisamente en este punto donde la literatura, y en particular la imaginación gótica en los registros que hemos definido, emerge como un umbral “privilegiado”. En su afinidad histórica con lo espectral, lo atmosférico y lo ominoso ella permite figurar aquello que, en su degradación, se estanca sin volverse *plenamente visible*. La literatura aquí no resuelve una trama ni demuestra un argumento, más bien exhibe un proceso, una latencia, que no se deja fijar por completo. Allí donde el pensamiento tradicional se esmera por una *síntesis* –baste pensar en cómo los científicos de distintas áreas son permanentemente “consultados” por organismos del Estado o medios de comunicación para entregar diagnósticos, previsiones y soluciones ante disímiles problemas, los cuales por regla deben ser sencillos, “objetivos” y “entendibles”–, la escritura aquí depura, retrasa, el sentido que busca entregar. Lo “ambiental”, en los términos paisajísticos que hemos explicado, tiene la característica de exorbitar, o bien de carecer, de un centro plenamente definido, lo que provoca una perturbación de la perspectiva. En el cuadro de Ruiz la línea blanca opera inicialmente como punto de fuga que organiza tranquilamente a la mirada, pero en cuanto se descubre su macabro sentido, aquello que tenía un valor secundario –las flores, el cielo, pero sobre todo la dulzura del color y la función del brillo– cobra una relevancia y un significado que parecieran ocupar la *totalidad* del cuadro, como si algo apenas perceptible se escabullera en todas las direcciones, y es que el glifosato efectivamente está en uno y todos los puntos a la vez: en la tierra, entre los tallos de las plantas, y entre las plantas, así como en el cielo

que las envuelve. Lo ambiental tiene esa ubicuidad que no sólo atañe a la *presencia divina*, sino a la violencia real del capital, la que opera sin una agencia aparente y que, precisamente por su carácter difuso, exige una poética capaz de dar forma narrativa a la persistencia del daño.

En este marco, la escritura asume la tarea de interrogar la vida y el porvenir de las heridas irreversibles del colapso ecológico, aquellas efectivamente inscritas en los cuerpos y en los territorios aun cuando carecen de una visibilidad inmediata, desafiando por ello los regímenes habituales de percepción y de sentido. En esta línea, un aspecto central del miasma es su indefinición en torno a lo observable, o lo visible, pues su trabajo se localiza en la profundidad psicológica y afectiva, en la estrechez de cierto registro de emociones, vinculadas al terror, horror, miedo, fobia. Allí donde el *afecto* no refiere tanto a una experiencia *interior*, sino al efectivo contacto e interacción *con* un mundo que excede al sujeto. De acá la pertinencia de una literatura que, lejos de ofrecer una imagen clausurada del mundo, irrumpe para herir la representación misma y exponer un mundo herido, atravesado por una violencia que no adopta la forma de un enfrentamiento visible ni de un enemigo identificable –es decir, que se resta de la dialéctica–, tal como se formula en la novela: “Toda guerra tenía su tregua, incluso esta cuyo enemigo era invisible” (Trías, 2020, p. 16). ¿Cómo narrar, entonces, una “guerra” entre mundos que no se libra en el campo del combate, sino en la administración atmosférica de la vida, allí donde la violencia opera como asfixia lenta, desposesión sensible y anulación de las formas de respiración compartida?

No resulta casual, en este sentido, que la literatura gótica haya recurrido de manera insistente a las presencias malignas del aire corrompido para problematizar, bajo formas sobrenaturales o proto-científicas, las relaciones entre naturaleza, comunidad y alteridad. Ya en 1826, esta articulación entre descomposición ambiental y la amenaza difusa adquiere una formulación paradigmática en *El último hombre*, de Mary Shelley, novela que inscribe el imaginario apocalíptico del romanticismo tardío en un escenario distópico

marcado por una *crisis respiratoria* de origen atmosférico que conduce a la destrucción progresiva de la civilización. La cita siguiente conduce el foco hacia una experiencia de la pérdida de la inteligibilidad del mundo, en donde el aire deja de sostener la vida cotidiana y procede a organizar una percepción generalizada de amenaza, sin que sea posible identificar con claridad ni su origen ni su ser, pero sí su alcance, que no es sino la destrucción misma del occidente moderno:

¿Es posible –nos preguntábamos unos a otros con asombro y pesar– que los desórdenes naturales hayan causado la ruina de países enteros, la aniquilación de naciones enteras? Las grandes ciudades de América, las fértiles llanuras del Indostán, las atestadas viviendas de los chinos, viven amenazadas por la destrucción total. Allá donde antes las multitudes se congregaban en busca de placer o provecho, ahora sólo resuenan los lamentos y la tristeza. El aire está emponzoñado y los seres humanos respiran muerte, aunque sean jóvenes, sanos, y se hallen en la flor de sus esperanzas (2007, p. 262).

Por su parte, en la obra de Edgar Allan Poe, el miasma no opera como un simple recurso atmosférico de carácter ornamental en su lúgubre prosa. Por el contrario, funciona como un principio estructural que materializa un *mal ético* insinuado en sus personajes, en las descripciones de sus arquitecturas ominosas y en las formas de percepción psicológicas ancladas al terror que sugestiona al lector. En “La caída de la Casa Usher”, quizás su ejemplo más paradigmático, la visita del narrador y protagonista del relato a la mansión de su amigo de infancia Roderick Usher –cuya vida ha estado marcada tanto por una enfermedad nerviosa que padece como también de la catalepsia de su hermana Madeline, que la mantiene en un oscilante umbral entre la vida y la muerte– pone en escena un entorno cuya degradación transita en la corporalidad, el ambiente y los objetos, cuyo conjunto convoca terroríficas anomalías en el lugar: “esas apariciones que le trastornan [a Roderick] son simples fenómenos eléctricos, nada raros, o puede que tengan su horrible origen en los fétidos miasmas del estanque” (2022, p. 360). Así, en la pesquisa por esclarecer los extraños sucesos en la casa, luego de indagar en el linaje prominentemente incestuoso de la familia Usher, el narrador llega a la conclusión de que

la perversión moral se respira en el entorno y se manifiesta materialmente en la mansión de los Usher y los trastornos de salud de sus residentes:

Mi imaginación había trabajado tanto, que creía realmente que en torno a la casa y la posesión enteras flotaba una atmósfera peculiar, así como en las cercanías más inmediatas; una atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo, sino que emanaba de los enfermizos árboles, de los muros grisáceos y del estanque silencioso; un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas discernible de tono plomizo (p. 346).

En su cualidad cenagosa, la inaprehensible neblina que constituye al miasma se perfila como el reverso del Iluminismo. No es solo difícil o imposible de objetivar, sino que este se *mueve*, se *transforma*, resistiéndose a ser conocido por completo. El miasma es el reverso de una modernidad que busca inmortalizarse en la solidez de valiosas estatuas y robustas arquitecturas; es en cambio el anuncio de su colapso o su destrucción. No es extraño que en diferentes lenguajes artísticos el miasma se exprese como *silencio* u *oscuridad* que interrumpe el orden del día, como la interrupción de una amenaza que prefigura un acontecimiento terrible. Se produce un cese del ruido cotidiano, el cielo cambia de tono, los pájaro huyen en bandadas, y así, discretamente, un bruma indescriptible comienza a envolver todo el ambiente:

Llegó con perezosa rapidez. Observándola, recordé el aguacero de la víspera. Hay grandes fuerzas en la naturaleza —terremotos, huracanes, tornados— que rara vez vemos en acción. Yo no las he visto todas, pero lo que he visto de ellas me lleva a pensar que tienen una cosa en común, y es esa desmayada, hipnótica rapidez de su avance. Su contemplación subyuga (King, 2007, p.34)

En *La niebla*, célebre novela de Stephen King, una tormenta anómala antecede a la irrupción de un miasma denso que envuelve un pequeño pueblo de Maine y obliga, casi sin transición, a que un grupo heterogéneo de habitantes —entre ellos el protagonista y su hijo— se repliegue en el interior de un supermercado, mientras tanto el exterior se vuelve indescriptible, inhabitable y, finalmente, comienza a ser poblado progresivamente por

presencias monstruosas cuyas formas y orígenes permanecen en suspenso. A partir de este encierro, el miasma no opera únicamente como atmósfera del horror; más bien, funciona como un principio de desorganización perceptiva y moral que suspende los marcos ordinarios de inteligibilidad y expone, de manera insistente, la fragilidad de los pactos comunitarios de los habitantes encerrados en el interior del *supermercado*. En este contexto, la niebla transforma el espacio cotidiano en un umbral ético donde el miedo intensifica las decisiones y precipita una polarización radical entre el bien y el mal, no ya como valores abstractos, más bien como prácticas situadas bajo la presión de la sobrevivencia. Así, el horror que articula King no se concentra en la espectacularidad de lo monstruoso exterior; por el contrario, se desplaza hacia el interior del grupo, allí donde la ansiedad colectiva habilita “soluciones” sacrificiales, pulsiones autoritarias y distintas formas de violencia legitimadas por la apremiante urgencia de una situación, por definición, insostenible, dejando en suspenso si lo realmente inhumano son los monstruos que pueblan la niebla o si acaso son los propios habitantes de Maine, ahora, desnudados en su locura.

Resulta pertinente enfatizar nuevamente la hibridación de los géneros literarios como una condición estructural del gótico latinoamericano, entendido no como forma estable, más bien como régimen de fagocitación permanente. Es el caso de *La casa tomada* de Julio Cortázar, la cual encarna un grado de intertextualidad con la manifestación de la vergüenza moral de los hermanos Usher, la que, *miasmáticamente*, comienza a invadir toda la casa de los hermanos hasta que éstos deben abandonar su domicilio, arrojando la llave de su hogar a la alcantarilla: “Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (1951, p. 18). Fagocitaciones intertextuales que, posteriormente, serán reflexionadas por Cortázar (1975) en sus *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* como una operación de trasplante genérico, mediante la cual el gótico se manifiesta en la literatura rioplatense al menos desde Leopoldo Lugones y que se prolonga en autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Adolfo

Bioy Casares, todos ellos atravesados por una sensibilidad afín a lo ominoso y lo inquietante, profundamente influida por tradiciones góticas de alcance universal, sin que ello implique una mera imitación ni la pérdida de sus anclajes locales¹¹.

Retomando la idea de miasma y contagio desde una perspectiva estética, la reflexión de Massimo Fusillo resulta particularmente productiva cuando se pregunta: “¿Cómo puede un término con connotaciones esencialmente negativas y destructivas convertirse, por el contrario, en una palabra clave de la estética contemporánea?” (2012, p. 197). La respuesta que propone no remite a una inversión valorativa simple, apunta a la operatividad de una literatura abiertamente ficcional cuya potencia radica en sus dinámicas de contaminación. En particular, Fusillo subraya el motivo de la casa embrujada como dispositivo privilegiado en donde la irrupción de fuerzas incontrolables rompe la familiaridad del espacio y hace emerger pasiones, creencias y violencias reprimidas. En este sentido, la literatura fantástica y el gótico no fijan significados ni estabilizan interpretaciones, sino que llevan los hábitos de percepción hasta sus zonas de enrarecimiento, produciendo una intensificación sensible que permite politizar los efectos inmediatos de una crisis en curso, allí donde el daño todavía no adquiere forma concluyente ni un lenguaje plenamente administrable.

Continuemos examinando algunos fragmentos de *Mugre rosa* que condensan abiertamente estas tensiones anteriormente descritas. Mediante un inicio que colinda con un “plano cinematográfico”, la novela nos presenta un puerto devastado por la contaminación. La narración engarza la memoria de la narradora con un caudal de

¹¹ Esto se emparenta con lo que en “El escritor argentino y la tradición” Borges (1981) señala a propósito del cruce entre ficción y nación. Según Borges, el escritor no debe subyugar la imaginación ante la normativa de una tradición local, y mucho menos *imperial* como lo sería el caso de la literatura española respecto a América Latina. Esta presuposición de que en lo inmediatamente “local” se encontraría una especie de autenticidad es desmentida por Borges, quien en cambio sostiene que el “mundo” de la literatura es de suyo un patrimonio universal, que no reconoce fronteras nacionales. La literatura es de por sí ya mezcla de autores, tradiciones y escenas: es una máquina de crecimiento exponencial en donde la presunción de originalidad por parte de los localismos –el *criollismo* en el caso latinoamericano– compromete una limitación absurda y un pseudo-problema para la literatura.

imágenes, de escenas que generan precisamente una visualidad fuerte, funcionando como una composición en donde lo discursivo y lo figural se suceden. Hay reflexiones y recuerdos, pero también figuras que parecen retener a la imaginación de la misma manera en que los nenúfares de Monet empozan a la mirada misma, salvo que ahora de un modo macabro a través de la insistencia en las sombras, las marcas, el moho, las excreciones o las algas flotando:

Los días de niebla el puerto se convertía en un pantano. Una sombra cruzaba la plaza, vadeando entre los árboles, y al tocar cualquier cosa iba dejando las marcas alargadas de sus dedos. Bajo la superficie intacta, un moho silencioso hendía la madera; la herrumbre perforaba los metales. Todo se pudría también nosotros (...) De dónde salía tanta basura. Era como si se digiriera y se excretara a sí misma. ¿Y quién te dice que los desechos no seamos nosotros? (...) Las algas flotaban no muy lejos, como una flema sanguinolenta, pero los pescadores no parecían preocupados. *Zona de exclusión*, decían las cintas. ¿Para qué? Si solo los suicidas elegían morir así, contaminados, expuesto a enfermedades sin nombre que tampoco auguraban una muerte rápida (Trías, 2020, pp. 13-15).

En este escenario de devastación *miasmática*, donde la vida se manifiesta en su más extrema fragilidad, la experiencia narrada es la de habitar –y ser habitado por– un territorio contaminado, en el que la frontera entre exterioridad e interioridad se diluye hasta devenir en una putrefacción persistente. Tal condición encuentra en la región su correlato en lo que se ha denominado *zonas de sacrificio*: espacios en donde todo se descompone lentamente y en el cual la violencia ambiental se percibe, advierte Nixon (2011), bajo formas abstractas e invisibles de destrucción o, dicho de otra manera, *lentas* (*slow violence*). En este marco, las editoras de *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World* (2020) advierten que una de las dificultades centrales de las violencias ambientales radica en su resistencia persistente a los regímenes dominantes de representación. La dificultad no es únicamente epistemológica, también es estética y política, pues se trata de una *asimetría de lo imaginable*, desde la cual las artes se ven compelidas a abordar formas de daño que exceden la condición de “hecho” puntual y que en cambio comienzan a operar como procesos extendidos, difusos y acumulativos, cuya inteligibilidad, como hemos abordado

de manera profusa, tiende a desafiar nuestros modelos cognitivos. Las autoras de dicho volumen articulan su andamiaje teórico a partir de *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, donde Rob Nixon (2011) desarrolla la noción de *violencia lenta*. Una violencia que no irrumpe de manera súbita ni visible, pero que se despliega gradualmente a lo largo del tiempo, a menudo fuera del umbral de percepción pública. Para Nixon, este tipo de violencia afecta de manera desproporcionada a las poblaciones más vulnerables y empobrecidas, que se convierten en las primeras víctimas de catástrofes ecológicas de larga duración, como el cambio climático, la deforestación o la contaminación por desechos tóxicos. El teórico sudafricano formula el problema en términos que resultan decisivos para pensar la relación entre ecología, escritura e imaginación política:

Abordar los desafíos de la violencia lenta implica enfrentar el dilema que Rachel Carson encaró hace casi medio siglo, cuando buscó dramatizar lo que llamó con elocuencia ‘la muerte por vía indirecta’. Los temas de Carson eran la biomagnificación y la deriva tóxica, formas de violencia oblicua y de acción lenta que, al igual que el cambio climático, plantean enormes dificultades imaginativas tanto para escritores como para activistas (...) Confrontar la violencia lenta exige, entonces, trazar y otorgar forma figurativa a amenazas informes, cuyas repercusiones letales se dispersan a través del espacio y del tiempo (p.104)

En una línea afín, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, del escritor Amitav Ghosh, produjo una intensa controversia al señalar un límite estructural de la literatura occidental para representar el cambio climático. Ghosh observa que, pese a su centralidad histórica, la crisis climática ocupa un lugar marginal en la ficción literaria canónica:

No resulta difícil comprobar que el cambio climático proyecta una sombra mucho menor en el paisaje de la ficción literaria de la que incluso tiene en el ámbito público. Basta con hojear las páginas de algunas revistas literarias de gran prestigio... las novelas y los relatos breves rara vez aparecen dentro de este horizonte (2016, p. 11).

Y, añade, la desestimación literaria de ciertos géneros excesivamente ficcionales que abordan directamente cuestiones ecológicas: “Resulta llamativo que, cuando los novelistas eligen escribir sobre el cambio climático, casi siempre lo hacen fuera de la ficción. (...) La ficción que aborda el cambio climático es, casi por definición, de un tipo que no es tomado en serio por las revistas literarias consideradas serias” (p. 12). La tesis del escritor indio –según la cual el realismo fracasa ante el cambio climático porque éste desborda la escala de lo cotidiano– resulta productiva para interrogar los límites formales de la ficción moderna, aunque revela, al mismo tiempo, una presuposición geopolítica rara vez explicitada: la noción misma de cotidiano como esfera relativamente estable, previsible y antropocéntrica responde a una experiencia histórica situada, legible desde el Norte Global como régimen de normalidad. Normalidad que habría que definir como fundamentalmente *burguesa*, en la medida en que corresponde a una construcción decimonónica europea en la cual esta se auto-representaba a través de un *realismo*, mientras que la novela gótica justamente politiza la *irrealidad* de su ficcionalidad al cuestionar a través de ella las prácticas y valores de la modernidad burguesa. Fuera de ese marco, la idea de “salir de lo cotidiano” pierde densidad descriptiva, dado que en amplias zonas del Sur Global la vida diaria se halla atravesada por violencias ambientales persistentes, acumulativas y estructurales que *no* irrumpen como *excepción*, sino que operan como *condición*. Desde esta perspectiva, el problema no radica en que el cambio climático sea “irrepresentable” por exceder la experiencia ordinaria, sino más bien en que las *estéticas dominantes* han naturalizado un concepto restringido de experiencia, desatendiendo formas de vida marcadas por la exposición constante a la toxicidad, la precarización ecológica y la catástrofe lenta.

Visto así, no resulta posible totalizar la cuestión ecológica a nivel fenomenológico, ya que esta se encuentra atravesada por una *anarquía de acontecimientos*, de formas de vida, de daños e imágenes de mundo no totalizantes, que, antes de someterlas a una integración o gestión, nos dan a entender que no hay nada que pactar ni reparar en un sistema simplemente insensibilizado con el daño global que produce. En tal dirección, la

pregunta que abiertamente condensa la novela al definir un sentido colectivo de podredumbre “Todo se podría, también nosotros” (Trías, 2020, p. 13) es: ¿cuál “nosotros” está escenificado en el riesgo de estas novelas distópicas? ¿Es acaso la figura apocalíptica de un mundo desértico sin nosotros o, por el contrario, un “nosotros” despojado del mundo por medio de una infinidad de daños?

Otra escena. Por fuera, la ciudad vaciada, la bruma rosa arrasando como tormenta todo a su paso, comienza a elaborar otras propagaciones. En esta clave, la pregunta no es si el mundo terminará, sino *para quién* ya terminó, quiénes han sido dejados fuera del umbral de lo representable. Es en este punto donde el horror bebe de las aguas de esa violencia que decide quién vive y quién muere, pero no desde un lugar abstracto –aunque sería pertinente, más allá del uso retórico del término, preguntarnos si realmente el espacio de abstracción, dentro del cual se inscribe el *saber académico*, es propiamente un *lugar*; un emplazamiento específico elaborador de enunciaciones, o bien es justamente la negación de todo ello, una acumulación sobre la nada–, sino desde un abrumador *aquí*. Lo que angustia en estas narraciones, así como sucede en el cuadro de Ruiz, es la experiencia de *estar siendo sacrificado*, de saberse muerto, de no poder escapar del *aquí abajo* en donde se respira el glifosato o la mugre rosa. La narración no se contenta con dar a conocer un hecho, sino que busca generar una experiencia, una perspectiva, en la que este se encarna de manera abrasiva:

¿Es así como terminan las cosas? Un final es solo la constatación de que algo más ha empezado. Yo me resistía a ver ese nuevo principio, como me había resistido a los principios desde siempre (...) Era tonto, nada más que la ilusión de los helicópteros de juguete, porque ¿cuánto faltaba para que las algas llegaran hasta allá también? Incluso si lograba conseguir los certificados para sacarnos del país. Nos unía el mismo mar envenenado. ¿Entonces qué? La mejor salida de un laberinto es siempre por arriba. Eso lo decía Max. Mi madre decía: vos construís tus laberintos sin salida” (p. 230)

3. Tributos y accidentes en la ferocidad del mal

Imaginemos el hilván de texturas que componen la siguiente historia: agresión agroquímica, cultivos mortíferos, rituales chamánicos improvisados en cocinas rurales, transmigraciones de almas como último recurso para salvar a un cuerpo envenenado que ya no tolera la vida, dobles malignos que deambulan bajo la luz del día “imitando” perfectamente gestos naturales, niños y animales “mutantes” engendrados por el contacto imperceptible entre la piel y la contaminación. Todo esto comprende la pesadilla del ecocidio escenificada en un anónimo pueblo argentino perdido entre hectáreas de soja transgénica y ríos enfermos, bajo la sombra de una poderosísima y maligna entidad: Monsanto. En este paisaje bucólico y corrompido por la contaminación se libra una guerra sin gloria, lenta y silenciosa, ejecutada por la industria alimentaria y el monocultivo, que tiene como saldo la destrucción programada de la tierra y de los cuerpos que la habitan,; “(...) ¿son chicos intoxicados? ¿Cómo puede una madre no darse cuenta? *No todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron*” (Schweblin, 2015, p. 104). El relato recrea un hábitat convulso, en donde sus habitantes sucumben ante infecciones y amenazas imprevisibles, pues sus orígenes son imperceptibles a los sentidos humanos. La pureza aparente del agua del riachuelo, así, se revela prontamente como un espejismo químico producto del glifosato, una trampa líquida donde la vida se confunde con el veneno. Allí, David, interlocutor de la narradora, en una escena campestre que sucede entre el rumor del pasto y el zumbido de los insectos, ingiere accidentalmente el tóxico que lo transformará de manera irreversible:

—David se había acuclillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David. Le grité asustada, y él se asustó también, se levantó enseguida y se cayó de culo del mismo susto. Mi pobre David. Me acerqué arrastrando el caballo, que relinchaba y no quería seguirme, y como pude me las ingenié para cargarlo con una sola mano y luchar con los dos para trepar hasta arriba (...) El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que

parecía otro animal, una monstruosidad. Apenas tenía fuerzas para quejarse y Omar dijo que el corazón le latía como una locomotora. Mandó a llamar urgente al veterinario, vinieron algunos vecinos, todo el mundo preocupado corriendo de acá para allá, pero yo volví desesperada a la casa, saqué a David que todavía dormía en su cuna y me encerré en el cuarto, en la cama con él en brazos para rezar. Rezar como una loca, rezar como nunca había rezado en mi vida. Pensarás por qué no corrí a la guardia en lugar de encerrarme en la habitación, pero a veces no hay tiempo para confirmar el desastre. Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él. Lo supe con toda claridad, porque yo ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo: tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia. Necesitaba a alguien que le salvara la vida a mi hijo, al costo que fuera (2015, pp. 20-21).

Ante esta guerra invisible producto de la contaminación, la brujería aparece como un saber “contracultural” y una forma desesperada de las lógicas del cuidado, mientras que la maternidad deviene una forma ambigua de “clarividencia”, como un extraño sensor que percibe lo invisible o abstracto de las amenazas materiales del ecocidio. En ese umbral donde la racionalidad científica se retira y la fe en supersticiones asumen la forma de un último auxilio, la curandera de la localidad ejecuta un procedimiento ancestral, mezcla extraña de procedimientos herbolarios y un aparente exorcismo:

—En cuanto la mujer me abrió le puse a David en los brazos. Pero esta gente además de esotérica es bastante sensata, así que dejó a David en el suelo, me dio un vaso de agua y no aceptó empezar a hablar hasta que no estuve un poco más calmada. El agua me devolvió algo del alma al cuerpo, y es verdad, por un momento consideré que mis miedos podían ser una locura, pensé otras posibilidades por las cuales el caballo podía estar enfermo. La mujer miró fijamente a David, que se entretenía acomodando en fila unas miniaturas de adorno que había sobre la mesa del televisor. Se acercó y jugó un momento con él. Lo estudió con atención, disimuladamente, a veces apoyaba una mano en sus hombros, o le sostenía el mentón para mirarle bien los ojos. “El caballo ya está muerto”, dijo la mujer, y yo no había dicho nada todavía del caballo, te lo juro. Dijo que a David le quedaban todavía algunas horas, quizá un día, pero que pronto necesitaría asistencia respiratoria. “Es una intoxicación”, dijo, “va a atacarle el corazón”. Me quedé mirándola, ni siquiera me acuerdo cuánto estuve así, helada, sin poder decir nada. Entonces la mujer dijo algo terrible. Algo peor a que te anuncien cómo se va a morir tu hijo (...) —Dijo que el cuerpo de David no

resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración (...) —Si mudáramos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba (Schweblin, 2015, pp. 25-27).

Lo que Freud denominó *unheimlich* —lo siniestro, lo ominoso— no es simplemente un sinónimo de lo extraño o lo monstruoso, sino que atañe a una inquietante *modalidad* de la experiencia que brota cuando aquello negado y reprimido de un ámbito otrora familiar, retorna bajo una forma alterada, distorsionada e incluso amenazante, es “aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2004, p. 50). En ese sentido, el hogar, lejos de ofrecer refugio, se convierte en una escena de extrañamiento radical. La seguridad ontológica del entorno cotidiano se disuelve porque lo reprimido —eso que se había exiliado para sostener la ficción de lo normal— retorna con un rostro familiar pero “infamiliar” a su vez, sembrando en el sujeto una perturbación no del todo reconocible. Esta lógica freudiana —que en términos de Lacan puede leerse como la violenta e inaprensible intromisión de lo negado de lo real en el orden de la realidad— se activa de forma punzante en el instante en que, una vez ejecutado el ritual de la curandera, Carla mira a David y no logra reconocer a su propio hijo: “Nos miramos, pero yo enseguida aparté la vista (...) —Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (pp. 32-34). Monstruo no porque haya “mutado” completamente en términos visibles —su cuerpo aún encarna los rasgos del niño que era— sino porque aquello que sostenía su identidad ha sido roto, desplazado, transferido. No se trata aquí de una monstruosidad en un sentido “empírico” —como las quimeras, hombres lobos, engendros o figuras demoniacas—, sino de una “falla” en la economía del reconocimiento. El monstruo, en este caso, no es lo radicalmente otro, sino algo demasiado conocido que, sin embargo, es imposible de situar dentro de coordenadas simbólicas de lo estable.

La metamorfosis marca un quiebre, una *distancia*, que significa sobre todo una puesta en *relación*. El vínculo maternal ha cambiado su forma de ser, pasando de la familiaridad del lazo sanguíneo al problemático vínculo con *otro*. Se trata de un

extrañamiento mutuo, que por ello da inicio a distintos procesos de subjetivación y la exigencia de improvisar en materia de decisiones éticas. En la idea de *distancia* resuena la noción freudiana del *apego*, en donde se señala que entre infante y madre se teje una relación que oscila entre la satisfacción del deseo y la hostilidad ante la ausencia del objeto. Aquellos deseos, principalmente el de hambre –que Freud lo circunscribe a la fase oral del desarrollo–, en cuanto alcanzan satisfacción en la figura materna asimismo generan no solo una dependencia, sino una identificación narcisista entre el niño y la madre, que en algún momento –ya que le será exigido obtener placer de otras fuentes– deberá quebrarse. En este sentido, el vínculo se sostiene por una topología, en cuanto *dirigirse hacia* el otro, *tocarlo*, y toda una lógica de la proximidad en donde la distancia constituye el hiato que posibilita la relación como tal.

La “distancia de rescate”, entonces, corresponde al frágil espacio entre dos seres sobre los que se desarrolla una trama de cuidado, de intentar evitar la pérdida del otro. En la novela, justamente, la efectividad de este rescate está marcada por la “cercanía” que, gracias al trabajo de la curandera, Amanda aún puede mantener con Nina. Es una especie de hilo que en cualquier momento puede romperse, o mejor dicho, es como la comunicación entre dos aparatos de radiocomunicación: mientras más se alejen entre ellos, peor es. La distancia tiene entonces un límite, y si Nina lo cruza no podrá regresar jamás. De manera que, de manera similar a lo que sucede con Schweblin, la distancia que se teje en esta topología del desapego no atañe únicamente al singular episodio entre dos seres, sino en donde es posible leer el presente de una sociedad desgarrada, pues tanto para el infante como para un pueblo, la pérdida de una madre es la pérdida del *mundo*, de aquel fondo sobre el cual las cosas obtienen su lugar y su sentido. En este sentido, la distancia habla de un modo en el cual los hechos se muestran bajo el halo de la brutalidad, pues el centro que podría ordenarlos se ha quebrado, y se aleja más y más. Esto se condice con un último elemento de la perturbadora escena de Schweblin, y este es que la amenaza ecológica se transforma en un terror psicológico exorbitante. Aparece entonces de

imprevisto una lata de comida que, de manera insólita, irrumpe como un huésped no deseado en la alacena familiar:

Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. Esto sí importa, ¿no? —*Esto importa muchísimo* (p. 55)

Aquí, podríamos intuir, Schweblin trae a cita la reconocidísima lata de salsa de tomates Campbell¹², ícono del fetiche pop y símbolo de la cadena alimentaria global, operando como recordatorio de que, en cada casa, lo doméstico está ya colonizado por la toxicidad industrial —así como el imaginario cultural se encuentra colonizado por imágenes carentes de significado, como el arte mismo de Warhol ha devenido en el mercado global— y, sus consecuencias se infiltran sin sospecha en nuestra densidad molecular como si fuesen larvas que reptan nuestra piel y van dejando, en cada movimiento, la opacidad de sus daños irreversibles: “*Son como gusanos. / ¿Qué tipo de gusanos? / Como gusanos, en todas partes (...) ¿Gusanos en el cuerpo? Sí, en el cuerpo*”; “*No, no. No se trata de gusanos. Se siente como gusanos, al principio, en el cuerpo*” (pp. 11; 79). Lo “exorbitante” aquí del “terror psicológico” se expresa en esta doble dispersión: la de una objetividad en retirada que corre en paralelo con una *saturación* de los sentidos. La lata pierde su inocente “ser” para devenir algo informe, y por ello mismo perturbador.

¹² Bizzarri (2019) subraya, de manera crítica, que el (neo)fantástico contemporáneo en América Latina no busca restaurar una identidad perdida, ni convoca un retorno sagrado de lo ancestral. Lo que emerge en su lectura son restos, ensamblajes impuros: objetos populares, devociones gastadas, mercancías globales y símbolos locales recombinados en figuras inestables. La tradición aparece alterada, interferida por la circulación mundial de imágenes y productos, más cercana al bazar mestizo y al altar improvisado que a la memoria intacta del origen. En este horizonte, la escena de *Distancia de rescate* donde irrumpe una lata en la mesa nocturna se vuelve decisiva. Bizzarri sugiere que esa lata podría ser pensada como una Campbell, ícono absoluto del pop global y de la estetización industrial de lo cotidiano. Allí se concentra la tesis que propone Bizzarri: el objeto más común del hogar se vuelve signo del desarraigo de lo íntimo, de la sustitución afectiva y corporal que organiza el horror de la novela. La lata Campbell, símbolo reproducible hasta el infinito, insinúa que aquello que creíamos propio puede ser reemplazado sin dejar huella, que lo cercano puede hablar con una voz ajena.

Los gusanos son todo lo opuesto a la solidez y la sensación de perdurabilidad de una simple lata, ya que en ellos se observa una viscosa multiplicidad de seres, enrevesados unos sobre otros –es decir, formando capas que sugieren una profundidad invisible– que no sólo muestran una simultaneidad, sino un *movimiento* que provoca que la imagen no pueda fijarse del todo. Informidad, movimiento, cuya experiencia trastorna a la mirada, produciendo un desplazamiento en donde, en cambio, la experiencia orbita en torno al *cuerpo*. El horror aquí se manifiesta *corporalmente*: el asco, la náusea, de una experiencia sin objeto. Los gusanos encarnan de este modo el punto de inflexión en donde lo familiar se extraña horrorosamente a sí mismo, y marcarán en adelante una figura de misterio, de secreto, a través de la que, acaso, una verdad se cifra: afrontar, escarbar en los repelentes gusanos, se constituye así como una desafiante y tortuosa posibilidad en donde la trama de los hechos puede ser esclarecida.

Como perturbación e intoxicación de lo familiar, entonces, lo ominoso tiene como corolario la necesidad de la *experiencia*, pues este necesita de *alguien*, un *sujeto*, para tener lugar. No existe una objetividad universal de lo ominoso, ya que este emerge en el complejo entramado existencial y psicológico de cada sujeto, en coordenadas espaciales y temporales específicas. Sin embargo, gracias a su trabajo con la experimentación, el imaginario gótico ha permitido a lo largo de la historia producir una circulación de estas experiencias desmesuradas, abriendo la posibilidad de representar *violencias lentas*, de procesos apenas perceptibles a la mirada, de catástrofes que se resisten a ser identificadas.

Estas imágenes y experiencias, en apariencia dispersas, se articulan en *Distancia de rescate* mediante una estructura narrativa de planos superpuestos que convierte la novela en un campo enmarañado de voces y tiempos. Como observa Mabel Moraña (2024), la obra despliega una “necropoética del biocapital” donde lo natural, lo corporal y lo afectivo se hallan atravesados por procesos de contaminación material y simbólica. Denominamos *relato enmarcado* a esta arquitectura narrativa en donde una historia contiene a otra, el que en *Distancia de rescate* se exhibe como la *manifestación espectral*

de una conciencia agónica –la de la narradora– empeñada en recomponer, en los pliegues de sus memorias erosionadas, aquel momento exacto en que su tragedia tuvo origen. En este dispositivo, el marco funciona como cámara de eco: la agonía presente de Amanda dispone el espacio desde el cual retorna la secuencia traumática, mientras el relato interior emerge como un sedimento tóxico en donde la agresión agroquímica y la soya transgénica no sólo delinear el paisaje rural, también intervienen en la percepción y la subjetividad, convirtiendo el recuerdo en una materia inestable, contaminada por la violencia lenta que atraviesa cuerpos y territorios. Schweblin hace evidente este trabajo de montaje narrativo en la disposición misma de los textos en la página. La voz de David, en cursiva, efectúa un corte gráfico en la página, interrumpiendo la prosa de Carla. Se trata de una accidentada sucesión de frases que, más que constituir un *diálogo*, en la diferencia de sus ritmos y tonalidades hacen patente la discordancia, un desfase entre el uno y el otro, que constituye la *distancia de rescate*.

Amanda, en su agonía, narra desde la frontera agobiada de la conciencia próxima a su muerte. Su voz, febril y fragmentada, se transforma en un último acto de lucidez y resistencia, que intenta explicar los porqués de una misteriosa trama: “No, David. Es un sueño, una pesadilla. Me despierto agitada, ahora sí completamente despabilada” (p. 56). David, el niño mencionado con anterioridad, figura de guía y espectro, la acorrala – mediante sus intervenciones “en cursiva”– obligándola a concentrarse en “lo importante”, esto es hallar el punto donde “nacen” los gusanos, el origen del mal que corroe la comunidad: “*Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos. / ¿Por qué? / Porque es importante, es muy importante para todos. / Intento asentir, pero mi cuerpo no responde*” (p. 11). Porque, tal como Moraña nos recuerda referenciado el refrán popular, “el diablo se esconde en los detalles”: “*Esas son historias de mi madre. No vos ni yo tenemos tiempo para eso. Buscamos gusanos, algo muy parecido a gusanos, y el punto exacto en el que tocan tu cuerpo por primera vez*” (p. 42)

Sobre estos procedimientos y atmósfera narrativa, Lucía De Leone (2017) la identifica como una “estructura de cajas chinas” en donde el relato de Amanda contiene el de Carla, y ambos son a su vez narrados por un David que ya no pertenece del todo al mundo de los vivos. Esa circularidad reproduce formalmente la expansión del veneno: cada voz infecta a la siguiente, como un eco tóxico que se propaga entre cuerpos y memorias. Pénélope Laurent (2014), por su parte, interpreta el “diálogo” como una “máquina narrativa del deseo de contar”, en donde el intercambio entre Amanda y David encarna la tensión entre palabra y muerte, entre narrar y extinguirse. Todas estas posturas condensan una inestable estructura dialógica que, en su ambigua tesitura, nos prepara para visibilizar una segunda capa del relato. Esta refiere al estrato de la memoria, una memoria contaminada que indaga en la reconstrucción fragmentaria de los días anteriores al envenenamiento de Amanda y su hija, Nina. En este nivel, la novela abandona toda linealidad temporal para adoptar una sintaxis “formal” del enrarecimiento. En ella el tiempo se pliega, se repite, se enrosca sobre sí mismo como si imitara el movimiento torpe de la peristalsis de los gusanos. Lo exterior de un paisaje contaminado se vuelve la interioridad del cuerpo enfermo, y la catástrofe ambiental se convierte en la respiración de la narración. En términos simbólicos, el envenenamiento avanza desde el paisaje hacia el cuerpo, del cuerpo hacia el lenguaje, del lenguaje hacia el lector. Así, la novela no se limita a representar la toxicidad: la produce, entre la forma y el contenido, mediante una estructura narrativa que oscila entre el final y el inicio de un único y mismo instante, desde el cual se reconstruye todo el trayecto de la pesadilla.

5 § Capitalismo Gore

“Proponemos el término capitalismo gore, para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos. En nuestro caso pondremos como ejemplo de dicho fenómeno a la ciudad de Tijuana, frontera ubicada entre México y los Estados Unidos, conocida como *la última esquina de Latinoamérica*.

Tomamos el término gore de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*” (Valencia, 2010, p. 15).

1. Letras negras

Escribir el mal (Rojas, 2017) consiste en sostener la mirada allí donde lo humano, vaciado de su sentido de comunidad, se obsesiona en desplegar una violencia sin límites, dejando al descubierto las fisuras de una “normalidad” cínicamente enfermiza. Es una labor que nos sitúa frente a lo extremadamente inquietante, obligando a la literatura a ocuparse –de manera no poco conflictiva– de responsabilidades cruzadas y motivos abiertamente oscuros o delicados para una sociedad. Desde la blasfemia al erotismo, lo mayormente desalentador en nuestra realidad, asediada por lo que anteriormente fijamos como el carácter espeluznante del capital, es la *violencia*. Escribir desde aquí implica reparar en aquello que, más allá de la banalidad del mal, logra escandalizarnos hasta el

punto de remitirnos a transar con lo insoportable, lo inexpresable. Porque el lector, sostiene Bataille (1987) en la *Parte Maldita*, se ve concommitado con dicha *experiencia sacrificial* en que la *palabra literaria* hiere abiertamente nuestra imagen del mundo. Desde acá, diversos autores y formas literarias, nos han llevado a abordar experiencias ajenas de toda seguridad existencial, que en sus vértigos y transgresiones nos descolocan profundamente. La violencia se nos presenta como un vector de análisis de la crisis, y en tal marco, sus escenarios, como hemos precisado en la introducción a esta tesis, tienden a condensar estructuras de opresión. Dicho esto, sondeemos una escena que, sin reservas, se ocupa de un sentido descomunal de *terror social*, consecuencia directa del funcionamiento coordinado de nuestras economías y de las políticas capitalistas que lo sostienen, y en donde el orden social produce, reproduce y normaliza su propia devastación:

Durante unos segundos Alberto y yo nos miramos, nos reconocimos. Véanme, véanme. Frágil como cuello de pollo. Una mujer extranjera con una mochila a la espalda frente a un hombre desconocido con dos perros enormes y feroces en lo más remoto de una ciudad remota de un país remoto (...) sacrificio humano, nada (...) Aquí no me escucharán gritar. Aunque me estallen las cuerdas vocales, aunque grite hasta desgarrarme por dentro, no me escucharán. Nada más los árboles, el bello cielo de invierno, pero bajo los árboles y bajo los cielos más hermosos ocurren cosas espantosas y ellos siguen ahí, incommovibles, ajenos, suyos. Las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las muñecas descoyuntadas, las negras de quemaduras, los puro hueso, las agujereadas, las decapitadas, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas, las bebés con un solo zapatito blanco, las que se infartan del terror de lo que les están haciendo, las atadas con sus propios calzones, las vaciadas, las violadas hasta la muerte, las arañadas, las que paren gusanos y larvas, las mordidas por dientes humanos (...) Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza. Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados (Ampuero, 2021, p. 19).

Este abrumador extracto corresponde a la compilación de cuentos *Sacrificios humanos* (2021) de la autora ecuatoriana María Fernanda Ampuero. En el cuento “Biografía” se desarrolla la historia de una escritora –sin nombre– que condensa múltiples condiciones de precariedad, siendo ella madre desempleada, inmigrante e indocumentada.

Su inestable estancia en un país que no la reconoce legalmente –legalmente en su condición humana, advertimos– la empuja hacia un mercado laboral exiguo y brutal, donde el trabajo aparece contaminado por la amenaza reiterada del abuso sexual, al mismo tiempo que la obliga a enviar dinero a su país de origen, sosteniendo económicamente a distancia a su hija y a una familia que depende de esa ayuda económica, mínima pero constante, para sobrevivir: “Nos dolarizamos, nos fuimos a la mierda: que cada familia sacrifique a su mejor cordero” (2021, p. 17). Todas esas presiones se subliman, nos señala la narradora, y como una maldición furtiva, en la desesperación, en donde la asecha constantemente una angustia existencial al verse a sí misma como una vida completamente sacrificable para un sistema inclemente y, a su vez, a verse obligada tanto sobrevivir como a proveer: “La angustia me trepaba por el cogote como una criatura negra, helada, crujiente, con aguijón (...) Como estar maldita” (p.14).

La condición *innominada* de la narradora cumple una función formal deliberada al interior del texto, pues constantemente se nos da a entender enfáticamente que, antes de buscar encarnar la “biografía” de una mujer y de una nacionalidad en concreto, éste desea remitirnos a un *sentido colectivo de experiencias desposeídas* de las cuales ella forma parte, asediada por una incesante cadena de violencias estructurales que se constatan a través de distintos recursos en el texto: “La procesión de Nuestra Madre de las Extranjeras, virgencita sin pompa, la que importa una mierda” (p.15); “Las mujeres desesperadas somos carne de molinero. Las inmigrantes, además, somos el hueso que trituran para que coman los animales. El cartílago del mundo. El puro cartílago” (p. 17). Motivo de lo anterior, el texto constantemente interpela al lector a “mirarlas”, no para jugar en la condición morbosa de ver el sufrimiento humano, sino por una *exigencia de presencia*, y de responsabilidad: “Véanlas, véanlas. Al costado del camino, como sombras, me ven pasar y sonrían, hermanas de la migración. Susurran: cuenta nuestra historia” (p. 33).

Ahora bien, conviene subrayar preliminarmente que el *género* –en tanto categoría abierta a constante reformulación– articula una intersección crítica de clase, etnia y

preferencia sexual, en la que las mujeres aparecen como blanco sistemático de violencias que exceden lo restrictivamente individual, inscribiéndose en tramas históricas de dominación generalizadas por la violencia del capitalismo en todas sus fases. La ausencia de una nacionalidad explícita en el texto, por su parte, intensifica esta lectura, y sugiere un reparto geopolítico más amplio, a saber, la fisura persistente entre Norte Global y Sur Global, entre los centros de acumulación y los territorios de despojo “maldecidos” por el Primer Mundo. En otras palabras, la “biografía” narrada no pertenece a un sólo cuerpo, se inscribe más bien en una compartición desigual del mundo y en una resolución escritural que, subrayamos, acontece como la pulsión colectiva de un modo de habitar las formas de violencias inaceptables. Lo anterior, sin embargo, no responde a la voluntad de hacerla subsumible a un solo concepto, más bien expone la *distribución geopolítica de la vulnerabilidad corporal*, dentro de la cual nuestras geografías se encuentran permanentemente asechadas.

En un escenario de precariedad e informalidad laboral, la protagonista decide explotar económicamente sus habilidades escriturales mediante un anuncio en el periódico donde ofrece sus servicios de escribana: “¿Crees que tu historia es digna de un libro pero no sabes cómo contarla? ¡Llámame! ¡Yo escribiré tu vida!” (p.14). No deja de ser significativo, desde una perspectiva marxista, la tensión precarizante entre la inmaterialidad del trabajo intelectual y el horror de un sistema que sólo considera productivos servicios y productos rentables. Tal escenario la lleva a aceptar un empleo alarmanamente sospechoso –ofrecido por un completo desconocido, Alberto, quien a primera vista parece ser una persona introvertida y sencilla– en una zona periférica y despoblada de la ciudad. Su tarea consiste en registrar y escribir las memorias de Alberto, un relato biográfico que se verá rápidamente atravesado por la violencia intrafamiliar, la drogadicción y la figura demoníaca del padre. A medida que la confesión avanza, emerge una personalidad disfórica y escindida que dialoga de forma directa con la tradición del *doble gótico* inaugurada, de manera paradigmática en 1886, por *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Robert Louis Stevenson. En esta matriz escénica, la escisión de

la subjetividad no se limita a un desdoblamiento psicológico, dado que se teatraliza como un dispositivo de delegación moral en que el *yo* se retira a la penumbra, empujando a su doble a ocupar el escenario de la acción, donde la violencia puede ejecutarse sin límite ni culpa. Una deposición del super-yo por el ello, de la ley por el placer, para decirlo en términos freudianos. Allí se nos describe el conflicto entre Hyde y Jekyll, en la ambigua lucidez del limen que proporciona y exime de culpa, mas no de remordimiento: “Ese demonio familiar al que había hecho salir de mi propia alma y despachado solo a hacer lo que se le antojara era un ser inherentemente maligno y ruin; todos sus actos y pensamientos se centraban en sí mismo, bebía con avidez bestial el placer que le causaba cualquier forma de torturar a otro y era implacable como un hombre de piedra” (2016, p. 144).

Al igual que en la novela de Stevenson, Alberto, mediante la invención de su presunto “hermano”, instituye una escena de sustitución ética que habilita y encubre sus actos psicopáticos, desde el parricidio hasta los crímenes y desenfrenos desplazando, de este modo, la responsabilidad hacia una figura que actúa como ejecutor nocturno de sus deseos trastornados. Este quiebre subjetivo queda expuesto en la irrupción de “Nuestro Señor de la Noche” marcando textualmente la exégesis en que la ambigüedad en Alberto cede ante la *expresividad del mal*. En esta revelación, Alberto deja de ser el empleador anciano y “vulnerable” para encarnar un agenciamiento de la violencia xenófoba y misógina, donde la protagonista confirma sus resquemores plasmados en el extracto inicial de este apartado. La irrupción de este alter ego siniestro repliega la situación hacia un límite absoluto que, en el lenguaje, se torna violentamente incisivo y permite dar cuenta de una coyuntura: “¿Qué te pasa puerca? ¿Quieres que te cuente la verdad que el cobarde de mi hermanito no es capaz de decirte? ¿Quieres que te hable de Nuestro Señor de la Noche? ¿Crees que tienes puto derecho de entrar a nuestra casa como si nada? Basura extranjera, puta asquerosa, ¿a qué has venido? A usurpar. A eso venís todos. Claro, venís a quitarnos lo que es nuestro” (Ampuero, 2021, p. 25). Desde este momento, comienza una tensa situación de encierro, amenaza y violencia en que la inestabilidad mental de

Alberto y los detalles de su hogar comienzan a revelar una considerable cantidad de pasaportes, mechones de cabellos, dientes, uñas, todos, de otras mujeres que fueron víctimas el asesino serial que en realidad es, y de su obsesión macabra por eliminar mujeres inmigrantes. Todo en un sórdido culto de sacrificios humanos en nombre de Nuestro Señor de la Noche y el cada vez más pronunciado éxtasis homicida de Alberto que se imposta en un *imaginario de purificación social*: “La otra voz, la que parece salirle a Alberto de las tripas, le dice que es inútil que rece, que esa puta ya está muerta, que para que la ha traído si no es para la ceremonia” (p. 32).

A través de esta configuración narrativa, Ampuero expone de manera descarnada un entramado de violencias estructurales que, mediante imágenes ominosas y un lenguaje que alcanza una temperatura lacerante, suelen ser sustraídas de la mirada pública o negadas como mandatos inscritos en las formas elementales de la crueldad contemporánea. El tránsito ambiguo entre los dobles, en este sentido, reproduce la moral contradictoria de un sistema económico que opera según una economía del sacrificio del *otro*. Este horror, ampliamente neoliberalizado y desprendido de las estructuras de la violencia histórica, comparece como una fuerza radicalmente indiferente a la trascendencia de Dios, a la centralidad del humanismo y a cualquier orden moral de la naturaleza: “Ellas, todas ellas, pidieron ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza. Dios no ama, los hombres matan, la naturaleza hace llover agua limpia sobre los cuerpos ensangrentados” (p. 19). ¿Cómo habitar un mundo en que la violencia es el insumo narrativo de nuestras biografías? ¿Qué demonios son los que, en nuestro presente, aterrorizan a los sacrificables, a las vidas marcadas y expuestas por el abuso, el dolor y la muerte? ¿Qué peligro sondea la exposición continua de la violencia hasta hacer de esta una condición cotidiana, un régimen ordinario que incluso puede hacer de la muerte la lógica del divertimento del mundo? En tal sentido, en el relato de Ampuero no se deja leer tanto una fascinación por el tipo de violencia radical que atenta contra el cuerpo femenino, no busca “denunciar”, sino que prima el hecho de hacer una construcción sensible sobre (y en) un sistema aterrador, interpelándonos, al momento preciso en que comienzan a

naturalizarse un sinfín de violencias, raciales, género, hasta instalar el fascismo como una *condición cínica*, al igual que abordamos anteriormente en *Cadáver Exquisito*. Lo aterrador no es únicamente la existencia de Alberto, sino su virtualidad: que todos somos, o podemos llegar a ser, ese agente de brutalidad sin control.

Es fundamental entender que, para aproximarse a dichas inquietudes, la violencia de Alberto –esa psicopatía que parece habitar en un *afuera* de la realidad– en efecto se pliega sobre un sentido colectivo de odio. No se trata del carácter enfermo de un individuo aislado, sino de la actualización de un odio social hacia lo sacrificable. La atmósfera de “Biografía” sugiere que los femicidios y las agresiones a migrantes no se agotan en la sumatoria de cadáveres; son, más bien, la expresividad de un mal que ya está ahí, en el exterior, antes de que el asesino viole, apriete el gatillo o empuñe el cuchillo. Así como el glifosato en los campos colombianos, el odio está en el aire. El mundo se nos presenta como un espacio lacerante donde la vulnerabilidad del cuerpo extranjero y femenino es el combustible de un sistema que requiere, para su estabilidad, que existan sujetos reducidos a *puro cartilago*. La escritura de Ampuero, por tanto, no busca entretenernos con un caso criminal, sino obligarnos a mirar el espejo de una estructura que nos ha convertido a todos en testigos, cómplices o víctimas de una masacre que no se detiene. Considerando esto, se transparenta aún más el uso del imperativo en el texto, con que la narradora interpela al lector al acto de mirarla: “Véanme, véanme. A solas en una habitación helada que, huele a moho ya vejez, separada por una puerta sencilla que un hombre que ha amenazado con darme a comer a sus perros” (p. 29). Así, cuando la narradora encuentra los pasaportes de las otras inmigrantes, lo que observa es esa colectividad que resiste en la multiplicidad de los *nombres*, de esas otras biografías: “Véanme, véanme. Y escúchenme. Pronuncio lo mejor que puedo sus nombres. Awa. Fátima. Julie. Wafaa. Bilyana. Véanlas, véanlas. Ellas también fueron imprudentes, locas. Ellas también fueron inmigrantes” (p. 30). Finalmente, al calificarlas de “imprudentes” o “locas”, Ampuero expone la lógica del sacrificio que impera en el mundo contemporáneo. Esa supuesta imprudencia es el estigma que la sociedad impone a las víctimas para justificar su muerte, lavar la culpa colectiva, y

permitir que la máquina instituida del sadismo se renueve. Al exigir que las *vean*, la narradora denuncia que su único “pecado” fue el deseo de sobrevivir en un sistema que ya las había marcado como sacrificables. Nombrarlas es, entonces, la única forma de *justicia poética* posible en un paisaje donde la naturaleza y los hombres permanecen indiferentes al rastro de la sangre.

El problema, en cuestión, puede formularse del siguiente modo: “Mirar el horror, cuando el horror no petrifica, no es un signo de fortaleza. Es un signo de aburrimiento” (Schwarzböck, 2022b, p. 27). De acá que la violencia deliberada en formas estéticas que no generen afectos repulsivos, pensemos, por ejemplo, en el cliché del cine gore o la fascinación morbosa por *videos snuff*, revelan su complicidad, o al menos su ausencia de distancia crítica, con las estructuras de la violencia. En ese sentido, Silvia Schwarzböck recurre al mito de la Medusa por su capacidad de horrorizar, de petrificar en la mirada, de presentarnos no un horror en su sentido platónico, sino un horror profundamente material. Un horror que ya no puede entenderse como una forma o un placer estético, porque contiene el asco, lo visceral, de una realidad que no puede autocontenerse. Nos dice Adriana Cavarero a propósito de la Medusa que ella es “la petrificación del cuerpo que evoca la rigidez del cadáver y el espejo que alude a la identificación del sí mismo en la muerte del otro” (2009, p. 24). Es decir, la mirada que petrifica nos sitúa ante una violencia que no busca únicamente el fin de la vida, sino la desarticulación de la forma humana. El horror, en este sentido, no es una reacción ante el peligro, sino una repulsión ante el ensañamiento contra la vulnerabilidad del cuerpo:

Como atestiguan sus síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables. Carnicerías, masacres, torturas, y otras violencias aún más crudamente sutiles, forman parte integrante del cuadro (p.25).

Lo que Ampuero pone en escena es la carnicería y la tortura como formas que atentan contra la unicidad del cuerpo, forzando al lector a reconocer que, en la molienda del mundo contemporáneo, lo que se destruye es la posibilidad misma de mundo para el sujeto. Escribir *el mal*, entonces, consiste en sostener esa mirada petrificada frente a la vulnerabilidad, transformando el texto en el espejo donde la muerte del otro nos devuelve nuestra propia imagen desamparada. Nos situamos entonces en la otra orilla de lo que sería “hacer una literatura *del mal*”, que se contentaría con reproducirlo. Pues, dicho de otra manera, aquella reproducción es solidaria con el *nihilismo* latente en dicha violencia, en donde nada tiene valor ni sentido, y en donde todo termina siendo una gran y espectacular explosión de sangre, la metáfora misma del cine hollywoodense. Por el contrario, *escribir el mal* corresponde a un ejercicio en donde se produce una perspectiva, una encarnación en un contexto que busca recrear, pero, sobre todo, permitir una experimentación que abre, justamente, otros valores y otros significados.

Dicho esto, lo que aquí se somete a examen es la tensión irresuelta entre la industria del entretenimiento cultural –cuya función suele ser la de anestesiar la mirada mediante la banalización de la violencia– y la potencia de una literatura que se propone dislocar ese absurdo. Se trata de interrogar el modo en que la escritura no sólo “expone” el horror, sino que lo sustrae de su circulación mercantil para devolverle su espesura política. En este escenario, la literatura comparece como una forma de crítica que, paradójicamente, produce un tipo de placer; un goce que no es evasivo ni complaciente, sino que deriva de la capacidad del lenguaje para habitar su propia condición diabólica. Lo *diabólico* aquí se entiende como aquello que desune, que fractura el horizonte de significados y nos obliga a enfrentar lo que habitualmente preferimos ignorar. Es un placer que surge de la tensión entre la pulcritud de la forma y la abyección de la materia narrada, despertando una sensibilidad que el espectáculo suele clausurar. Entonces, ¿cómo articular una posición política al momento de *escribir el mal*? Más allá de la cartografía del terror social que Ampuero despliega, el inicio de su relato nos arroja a una metarreflexión sobre el estatuto de la creación en condiciones de absoluta desposesión. Se pone en escena la pregunta por

el valor de la palabra producida desde subjetividades que el capital ha clasificado, de antemano, como cuerpos sacrificables. Estamos ante una colisión entre el régimen de escritura y la inscripción de la violencia; un agenciamiento donde el capital y la muerte convergen en la visibilidad de los cuerpos desechados. Como señala la narradora en su condición de escritora: “En estas circunstancias escribir es la cosa más inútil del mundo. Es un saber ridículo, un lastre, una fantochada. Escribana extranjera de un mundo que la odia” (Ampuero, 2021, p. 14).

La antropóloga Remedios Zafra ha descrito la experiencia de la escritura en condiciones de precariedad existencial y laboral que caracterizan nuestra sociedad neoliberal, señalando que se trata de “sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta” (2017, p. 14). Tanto la escritura como la vida comparecen aquí como formas de insistencia, pese a que el capital las despoja de toda promesa de valor. Surge entonces la interrogante crucial: cuando la escritura deja de constituirse como promesa de valor, ¿se transforma en insistencia pura dentro de un mundo en el que la palabra escrita ya no garantiza lugar alguno en la economía del capital? Cristina Rivera Garza, en *Los muertos indóciles*, se cuestiona, “¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?” (2019, p. 16). En otras palabras, en el fondo turbio de una escritura rodeada de muertos, qué modestas funciones cobran significancia a través de la escritura y sus posibilidades.

En otro cuento de *Sacrificios humanos*, “Hermanita”, se deja leer una extraña lucidez que emerge de la reflexión sobre el modo en que la violencia se inscribe en los cuerpos, como diría Garza, y en donde la escritura funciona como una suerte de *necroescritura*. Aquí el cuerpo busca escribirse, o excribirse, utilizando un concepto de Jean-Luc Nancy (2000). Para el filósofo, el concepto de *excritura* o *excripción* representa

al hecho de *dar a luz* o inclinarse a plasmar un sentido, un *momento* que se encuentra en la génesis de la significación pero que antecede al significado. Es significar antes que lo significado. Es el deseo y la fuerza de expresar, de transmitir, que antecede a la palabra. Y, en esta misma línea, las figuras de la inclinación, el de la boca o los ojos se abren para hablar o ver, sirven para comprender la transmisión de un sentido que no se confunde con los contenidos del *yo*, y que por lo tanto devuelven al cuerpo la posibilidad de *excribirse*, de mostrarse en su materialidad. En el siguiente fragmento esto se encadena de manera ilustrativa, en cuanto el “nivel profundo” de comprensión de la vida se encuentra anclado en la carne, y de una carne luego encadenada a otras carnes, y de allí al mundo mismo. El cuerpo se *excribe* en la imagen de la gangrena, que opera como una ebullición colectiva:

Hay momentos en toda vida en el que se entiende todo a un nivel más profundo que la propia capacidad de comprensión. Los huesos comprenden, la grasa comprende, la hamburguesa a medio digerir comprende, el páncreas comprende. Comprendí que hay cosas de los sentimientos que son como infecciones: capaces de gangrenarte entera en segundos, con una boca grotesca que te devora, un baño de mercurio por dentro, una bala de cañón. Si hubiese muerto me hubiese ido sabiendo que la existencia es puro horror y que estar viva es puro horror (Ampuero, 2021, p. 74).

A grandes rasgos, lo que se tensa continuamente en el conjunto de cuentos *Sacrificios humanos* es el modo en que el capitalismo ha hecho de la violencia extrema algo rentable y legítimo. En este sentido, recurrimos a la expresión de Sayak Valencia, *capitalismo gore*, para enfatizar la mutación del capitalismo. Entre tantas desabridas expresiones del terror social, la narcoviolencia, por ejemplo, se sitúa como eje que actúa por fuera de la legalidad estatal, pero en el corazón de la lógica de mercado. La mirada abiertamente etnográfica que, en este plano, Fernando Vallejo elabora en su novela *La virgen de los sicarios* (1999) describe con ejemplaridad el modelo de una subjetividad que se valida mediante su *necroemprendimiento*. Esto se constata en el modo que el narrador desprecia abiertamente la vida humana, exhibiendo la esterilidad política de una subjetividad individualizada y ampliamente despolitizada, en que el oficio de asesinato se torna un sistema productivo más:

Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra. Por eso no analicemos y sigamos: “Con el radio apagado, señor taxista, que ya tengo muy oído ese vallenato, y no-lo resisto”. Nos bajamos en el parque de Bolívar, en el corazón del matadero, y seguimos hacia la Avenida La Playa por entre la chusma y los puestos callejeros caminando, para calibrar el desastre (p. 64).

La novela narra el regreso a Medellín de un gramático anciano, Fernando, quien tras décadas de ausencia encuentra una ciudad regida por la anomia y la violencia de las bandas juveniles. En este escenario de descomposición social, el protagonista entabla una relación sentimental con Alexis, un joven sicario que personifica el "necroemprendimiento" del capitalismo gore, el del asesinato como oficio y único ascenso social:

¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio “reivindicando” los derechos del “pueblo”. El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa. Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. “¡A un lado, chusma puerca!” Íbamos mi niño y yo abriéndonos paso a empujones por entre esa gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca. Esto que veis aquí marcianos es el presente de Colombia y lo que les espera a todos si no paran la avalancha. Jirones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos (aquí a todo el mundo lo han atracado o matado una vez por lo menos) me llegaban a los oídos pautadas por las infaltables delicadezas de “malparido” e “hijueputa” sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca. Y ese olor a manteca rancia y a fritangas y a gases de cloaca... ¡Qué es! ¡Qué es! ¡Qué es! Se ve. Se siente. El pueblo está presente.» (pp. 64-65).

Ahora bien, sería un grave error intentar leer en la voz del narrador los pensamientos de Fernando Vallejo. Omitir que nos encontramos ante una *ficción* puede llevar al equívoco de juzgar que aquí se intenta hacer pasar una serie de pensamientos rabiosos y confusos por literatura. Muy por el contrario, así como en el cuento de Ampuero “el cuerpo” buscaba escribirse a sí mismo, los apáticos personajes y las desagradables

ciudades de Vallejo buscan reflejar la crudeza que realmente las atraviesa. Lo que piensa Fernando o lo que hace Alexis puede en realidad hacerlo cualquier persona: son personajes impersonales, genéricos, que precisamente no buscan la simpatía ni validación del lector, sino tan solo mostrar esa lengua histérica o esa indiferencia ante la muerte del otro, que cualquier persona podría encarnar. Silvia Schwarzböck, en *Las bestias negras* (2022), da continuidad a su proyecto de *materialismo oscuro*, entendido como aquel que persigue la impronta derridiana en donde la literatura reposa y se ejerce sobre “el derecho de decirlo todo” (2022a, p. 14). La literatura es ante todo una extraña institución, señalará Derrida (2020), en donde *todo puede ser dicho*, y en donde esto dicho comparece a la manera de un archivo o memoria sobre el cual existe la necesidad de ser resguardado. En lo que nos convoca, debemos entender aquí que la literatura expone las ansiedades y convicciones, los pensamientos y pulsiones, la memoria y la imaginación, de un mundo que se expresa en cada una de esas *diferencias* a las que llamamos libros o novelas. Lo que en el caso de América Latina, tal como en la brutalidad de los personajes de Vallejo, viene a señalar que la literatura se conforma como el repertorio de un horror generalizado que se multiplica y refracciona en cada obra. No es que la literatura “refleje el mal social”, sino que lo desdobra en una expresión siempre diferente y abierta. Por ello, no puede llegar a existir “la novela” de literatura gótica latinoamericana, una que “explique todo”, porque justamente la literatura no tiene que ver con el explicar, sino con el *decir*.

Corolario de lo anterior es que, no siendo la literatura aquel “circuito” entre escritores, lectores y un copioso mercado editorial, esta posee un alto grado de responsabilidad. Es en la literatura –y no en los documentos estatales, no en los discursos políticos, no en las historias oficiales ni en los informes sociológicos– donde lo que no debe decirse *se dice*. Sayak Valencia, en relación al epígrafe inicial de este apartado, se cuestiona: “¿Cómo llega a convertirse la violencia extrema, el género, la muerte y la tanatopolítica, en un nuevo tipo de capitalismo de una fiereza frontal que no pide disculpas?” (2010, p. 57). Es decir, existe un nuevo tipo de capitalismo que se configura en las expresiones más devastadoras del terror social, en tanto éste no aflora de un mal

“anómalo, sino de la colonización directa del social por el capital. De acá que la literatura, cumpla una función especial en este contexto, similar a las tensiones que edificamos mediante la figura del capitalismo autófago. Las ficciones que abordaremos a continuación, desde diversos frentes, reflexionan sobre esa violencia cruda y desfondada, pero también nos interpelan en aquella *condición de vulnerabilidad compartida* y, por ello mismo, porque es la vulnerabilidad la que se escribe, es que esta misma *marca* la resistencia de los cuerpos ante la violencia que los absorbe. Nuestro interés en la conjunción entre teoría y ficción radica entonces en indagar cómo estos textos despliegan operaciones sobre materiales que interrogan la sensibilidad, la forma y el sentido. Bajo esta premisa, la literatura deja de ser un registro pasivo para convertirse en un dispositivo que trabaja la materia sensible del horror, moldeando y tensando esa realidad para obligar al lector a habitar el malestar. Se trata de examinar la escritura como una *escena de riesgo* donde la forma literaria roza la herida social, exponiendo –más allá de la mera anécdota– las estructuras de poder que sostienen “la molienda de los cuerpos”, en donde el cuerpo figura como principio de vulnerabilidad y la ensañada violencia que se posa sobre este.

2. Arder

De entrada, en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, se nos presenta a una mujer de cuerpo completamente desfigurado que sobrevive de limosnas recolectadas en el transporte público. La llaman –despectivamente– *la chica del subte*, por el hecho de frecuentar los vagones del metrotrén, cada día, en un deambular que la asemeja a una aparición, a un fantasma. Lo espectral en ella es un modo y reflejo de una vida en precaria subsistencia: “Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía. Pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida –nadie la daba trabajo con la cara así, ni siquiera puestos donde no hiciera falta verla” (Enriquez, 2016, p. 186). Ella se nos describe mediante quemaduras extensas distribuidas por todo su cuerpo, una boca de “reptil” sin labios, nariz desfondada y tuerta. La totalidad del rostro enmarañado y tejido entre parches

abigarrados de piel marrón; donde cada irregularidad es índice de operaciones malogradas de reconstrucción que evidencian los surcos de una violencia –paradójicamente– apenas socialmente visible. Las únicas partes de su cuerpo no calcinadas eran sus manos, “que eran morenas y siempre estaban un poco sucias de manipular el dinero que mendigaba” (p. 185), además, de un mechón de pelo enraizado en su nuca; el cual reforzaba un “efecto máscara”. Cada pasajero, al percibirla entrar al vagón, instantáneamente aleja su mirada con asco y repulsión. Nadie quiere verse petrificado por la mirada de tal Medusa, y mucho menos indagar en los espantos de su biografía. De acá que todas las interacciones descritas inicialmente nos señalen un principio de repugnancia que bordea una forma de desprecio deshumanizante: “Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así” (pp. 186-187).

Prontamente reparamos en que sus deformidades, sus cicatrices corporales, no guardan relación con alteraciones biológicas ni son el producto de las marcas visibles de algún “accidente”. Al contrario, su cuerpo deformado, estremecido y sometido a horrores corporales macabros, se debe a la violencia deliberada de un crimen. El derramamiento de alcohol y posterior incineración por parte de quien entonces fuera su cónyuge: “Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor” (p. 186). Consciente de una violencia portadora de un daño indescriptible, Mariana Enriquez hace del lenguaje la visceralidad de un *arder* que, cual Antígona, imposibilita cualquier distanciamiento reflexivo y despliega una suerte de siempre contradictoria *matriz liberadora del fuego*. En “Las cosas que perdimos en el fuego”, cuento perteneciente al libro homónimo de la autora, la escritura no se deja aprehender por los esquemas tradicionales del *juicio estético* –donde, de Aristóteles a Kant, el asco y lo repulsivo quedaban fuera de la posibilidad del disfrute o la catarsis–, sino que impone una materialidad monstruosa que fractura toda normatividad de lo bello: “Que su cuerpo

fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (p. 186). Se despliega precisamente un lenguaje corpóreo y desasosegante que opera como un *choque estético*, negando la mediación de una armonía conceptual que pretenda dar orden al horror. El relato impide “asimilar” la escena mediante las formas heredadas de lo bello, pues lo que allí sucede desborda incluso los límites de una sublimidad aún soportable. Bajo esta premisa, el horror deja de ser un objeto de contemplación regulada para convertirse en una presencia que irrumpe con envilecimiento en la sensibilidad, deshaciendo la frontera entre atracción y repulsión, lo tolerable y lo contemplativo. La violencia, entonces, no comparece como una subtrama gravitante al relato, sino como una forma de decir *–de decirlo todo–* que desborda cualquier sentido pre-digerido, obligando al lector a confrontar la crudeza del material sin el amparo de la distancia intelectual. Lo anterior queda explícito con insistencia narrativa, al momento de indagar los acontecimientos desencadenados tras el crimen de Pozzi:

Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras. Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, porque por un lado había que alertar sobre los femicidios y por otro se provocaban esos efectos, parecidos a lo que ocurre con los suicidios entre adolescentes. Hombres quemaban a sus novias, esposas, amantes, por todo el país (p. 189).

De fondo a estas descripciones se posa lo insoportable, lo irreconciliable, lo que nos causa hondo malestar a la vez que implica un paradójico acto de “despertar” hacia la reconstrucción de la violencia de la realidad en un mundo de empatía vacía y de un profuso *terrorismo de género*. La trama se articula sobre una respuesta colectiva ante la escalada de los femicidios: mujeres que empiezan a prenderse fuego de forma aislada hasta articularse en el grupo Mujeres Ardientes. En un esquema cercano al *teatro de la crueldad* artaudiano, aquí la autolesión no busca el suicidio, sino que opera como una inversión del terror simbólico destinado a marcar el cuerpo. Esta organización establece rituales de quema y una red de hospitales clandestinos que garantizan la supervivencia de las participantes. De este modo, la herida portadora de una forma monstruosa deja de ser una

consecuencia pasiva para convertirse en el signo visible de una violencia estructural que la sociedad omite, consolidando una comunidad que habita su propia destrucción como forma de denuncia. Nos interrogan, como lectores en la variación del ejercicio ficcional, acerca de qué tan responsables somos de la permisividad colectiva de tal violencia.

De este modo, Enriquez nos conduce en la *negatividad del terror* hacia una *zona límite*, donde el horror deja de funcionar como simple repertorio de espantos genéricos y, más bien, se vuelca una operación (en la) ética en torno a la violencia social, encarnándola literariamente en su fuerza significativa y, de este modo, implicándonos profundamente en ésta. Dicho en otras palabras, la monstruosidad que recorre en el relato de Enriquez es una *violencia directa contra la violencia de lo real*. El relato no se detiene en la dicotomía víctima-victimario, ni pretende que la violencia autoinfligida sea una simple inversión de roles, como sugeriría una lectura literal. Al contrario, la escritura evidencia la falla estructural que sostiene esa violencia, fracturando el cinismo de la distancia que permite, colectivamente, la persistencia de dicha oposición:

No se va a detener, había dicho la chica del subte en un programa de entrevistas por televisión. Vean el lado bueno, decía, y se reía con su boca de reptil. Por lo menos no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también (p. 195).

Al igual que en el cuento de Ampuero previamente analizado, la narración en “Las cosas que perdimos en el fuego” se rehúsa a “nombrar” directamente a la *chica del subte*, evita singularizarla y suspende el gesto de otorgarle un nombre propio. Este borramiento no es un vacío expresivo, opera como procedimiento de comunidad pronto a configurarse y demostrarse “La primera fue la chica del subte. Había quien lo discutía, al menos discutía su alcance, su poder, su capacidad de desatar las hogueras por sí sola” (p. 185). De acá que, su condición colectiva, de ser la primera capaz de desencadenar lo que posteriormente será la polémica comunidad de Mujeres que Arden:

Pero ya no estaba sola, La acompañaba un grupo de mujeres de distintas edades, ninguna de ellas quemada. Cuando llegaron las cámaras, la chica del subte y sus compañeras se acercaron a la luz. Ella contó su historia, las otras asentían y aplaudían. La chica del subte dijo algo impresionante, brutal:

—Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva (p. 190).

En la obra de Enriquez, como constatábamos en la introducción de nuestra tesis, la ficción se ancla en la inmediatez de la escena social. En “Bajo las aguas negras” dialogando con las desapariciones de dos jóvenes, y aquí en concreto con el caso de Wanda Taddei y la oleada de mujeres quemadas y femicidios que, desde 2010, atravesó a la Argentina. La apuesta de Enriquez, como veremos, no consiste en individualizar el daño, pues trabaja más bien desde una colectividad en disputa frente a la violencia: las marcas de una literatura menor, orientada hacia un pueblo aún por venir, activan una urgencia política de dar sentido, justamente, a eso que carece de sentido en tanto la violencia parece agotar toda expresividad o expresión literaria.

La pregunta que el relato arroja sin atenuantes es cómo articular vínculos y modos de relación en el territorio de lo abyecto, allí donde la violencia se desborda y se vuelve norma. Esa interrogación late en la concepción de la comunidad de mujeres que arden, una comunidad que no se funda en la reparación ni en la victimización. Emerge desde la intemperie de los cuerpos marcados por la violencia de género. En este marco, “Las cosas que perdimos en el fuego” fuerza un descentramiento de la mirada, obliga a atravesar los prejuicios que sostienen la inteligibilidad social del cuerpo femenino violentado y a confrontar las derivas estructurales que lo producen. La representación de la violencia no busca clausura moral ni alivio simbólico; instala, sin esquivas, una pregunta decisiva: ¿qué sentido tiene representar la violencia cuando existen experiencias del dolor que desbordan toda imaginación? ¿Qué función asume la factura literaria al exponer una violencia sin límites, tan presente en el tejido social contemporáneo? En esa tensión se habilita una

reflexión ineludible sobre la función del arte en un presente saturado de violencias y la capacidad de mirar en el terror de los abismos que somos parte.

Como observa Drucaroff (2023) la monstruosidad no surge como deformidad en su condición corporal, sino como estrategia radical de reapropiación del daño. Las mujeres, al autoinfligirse quemaduras insufribles, invierten su lugar de objeto deseado y cosificado para volverse irrepresentables dentro del régimen estético patriarcal. Así, por ejemplo, para la primera mujer, la chica del subte es descrita inicialmente mediante un contra imaginario de la normativa, puesto que un cuerpo abyecto ostente ornamentos y ropa implica, directamente, produce un quiebre de la mirada anclada al deseo masculino: “La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enriquez, 2016, p. 186). En este gesto extremo, que desafía la lógica del cuerpo bello como mercancía, se condensa una forma de resistencia que problematiza la idea del cuidado como sacrificio y abre, desde la herida, una nueva politicidad del cuerpo femenino. En palabras de Ducraff:

También produce demencia y salvajada la injusticia social que no es de clase sino de género. En *Las cosas que perdimos en el fuego*, Mariana Enriquez (2016) otra vez parte de casos reales: en 2010 el baterista de la banda Callejeros prendió fuego y mató a su pareja, Wanda Taddei, después se desató una ola escalofriante de femicidios con fuego. El cuento narra una hermandad de mujeres que resisten esta violencia, autoinfligiéndose: organizan hogueras donde ingresan voluntariamente pero no para morir sino para volverse monstruosas y desafían, así, la 'condición femenina' que el patriarcado impone, la de ser objetos bellos que circulan despertando el apetito entre los hombres y encarnando, como fetiches, el poder que ellos demuestran exhibiendo que las poseen (2023, p. 210).

La invisibilidad de esta violencia monstruosa se rompe mediante la lógica del “castigo invertido”. Al decidir quemarse colectivamente antes de ser violentadas, las mujeres ejercen el derecho de desafiar su condición de víctimas. La pregunta que incómodamente Enriquez tensa es fundamental: ¿qué ocurre cuando el cuerpo sacrificable decide adelantarse al daño y apropiarse de su propia destrucción? Es aquí donde la

imaginación gótica se funde con la inmediatez política, transformando la marca indeleble de la violencia en el acta de fundación de una comunidad que ya no puede ser poseída, porque ha destruido la base misma del deseo que la oprimía: “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas. Salvo con lo de siempre: controles, policía, vigilancia. Eso no servía” (Enriquez, 2016, p. 189). La autora opone a la vigilancia policial una anarquía de cuerpos reunidos, un monstruo colectivo cuya escala resulta imposible de asimilar. El relato clausura así su trayectoria devolviéndonos una imagen cruda: la del gótico no como evasión de un *mal radical*, sino como un lenguaje capaz de narrar e intervenir en la obscenidad de un capitalismo que, en su *terrorismo de género*, sólo reconoce a los cuerpos como insumos de una molienda sistemática. Esta es la contradicción abyecta, el *doble sublime* (Kristeva, 2004) que Enriquez trabaja ficcionalmente mediante las figuras de la autoviolencia y el fuego. Se trata de una contranormatividad radical figurada a través del gótico en donde se disputan las formas por expresar lo común, haciendo visible una crisis que ya venía operando en silencio y que encuentra en esta estética un modo de irrupción sensible. En aquel lugar, lo gótico no funciona como ornamento ni como exceso formal, actúa como un dispositivo que fractura la normalidad, vuelve audible aquello que había sido acallado y pone en escena las violencias que el orden social administra y disimula. De este modo, la figuración gótica se inscribe como una vía para reactivar lo colectivo, tensionar los marcos de reconocimiento y disputar, desde la literatura, los modos en que una comunidad puede volver a pensarse tras el desgaste sistemático de la vida.

†

Las formas de represión y violencia de los últimos años que, entre crisis multitudinarias, han procurado contener diversas manifestaciones sociales evidencian, sin escrúpulo, una serie de terrores sociales, regresiones de violencia y lógicas del exterminio. Por ejemplo, la ceguera por mutilación ocular no es un daño colateral de la violencia estatal, sino una práctica de soberanía colonial absoluta. En esta bajeza, el poder no se

limita a administrar policialmente multitudes, sino malintencionadamente se ejerce sobre la carne y su forma inscribiendo en el cuerpo una marca indeleble que enlaza violencia y visibilidad. Esta *tecnología del daño anatómico*¹³ –por emplear terminología biopolítica o, si se prefiere, necropolítica– no opera de manera aislada: su lógica depredadora se expande a otras formas de detrimento, sean sanciones corporales, territoriales o ecológicas (Meruane, 2021). El cuerpo despedazado se convierte en un recordatorio permanente del poder *antropofascista* que lo ha agraviado mediante la abscisión. Más aún: redistribuye el lugar de la víctima en el orden social mediante la producción de un cuerpo ruinoso y visiblemente delatable —haciendo de él un intercambio simbólico, una moneda de cambio en la economía de la muerte. Bajo esta premisa la mutilación antes que la aniquilación inmediata del individuo busca refractar un desaliento político y colectivo porque, en su horror, se esconde el desmembramiento y la desestabilización del tejido social de todo un pueblo. Desde la tierra devastada reflejo del capitalismo agrario hasta la pérdida de la forma humana producto de la violencia policial, la mutilación, tanto simbólica como literal, se convierte así en el lenguaje más visible del poder en la era postcolonial y, por su puesto, un estado avanzado del capitalismo (Segato, 2016).

En *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon tempranamente se refiere a la mutilación desde la dimensión *psicoafectiva* del colonizado y su pueblo, describiéndola en función de un desgarramiento ontológico en cuanto inscripción de la gramática colonial. La violencia revolucionaria no es simplemente una respuesta física al opresor, sino una reconfiguración subjetiva: al tomar las armas, el colonizado deja de ser un objeto mutilado

¹³ Achille Mbembe señala un giro en las tecnologías de destrucción entre el paradigma colonial y el postcolonial: el control ya no pasa exclusivamente por la disciplina, pasando a una violencia más táctil y anatómica, donde el cuerpo no es solo regulado, quedando directamente intervenido, mutilado, eliminado. En este marco, “las nuevas tecnologías de destrucción no se ven tan afectadas por el hecho de inscribir los cuerpos en el interior de aparatos disciplinarios como por inscribirlos, llegado el momento, en el orden de la economía máxima, representado hoy por la «masacre»” (Mbembe, 2011, p. 63). La mutilación deja de ser un residuo de la guerra para convertirse en un lenguaje de poder: el cuerpo se despedaza no solo para castigar, sino para inscribir en él el acto soberano de la violencia. Esta violencia postcolonial, en su forma contemporánea, opera menos como un régimen de control y más como una administración del desastre, donde la carne fragmentada se convierte en la firma material de la soberanía sobre la vida y la muerte.

por la historia y se reinscribe como sujeto pleno, activo. Las armas pueden ser muchas, y en esta línea Fanon plantea la pregunta por la posibilidad de la literatura, pero sobre todo por *establecer una literatura de combate*. Ahora bien, cabría preguntarse qué es una literatura de combate, si no ese enlazamiento, nudo, quiasma o vecindad subversiva entre lucha y creación, allí, entre la urgencia del escenario del paso de la alienación corporal a la integración revolucionaria. En efecto, los ejemplos que da Fanon son situaciones límites que se contrastan con la posibilidad material de iniciar la escritura, en un estado declaradamente de urgencia:

Por último, en un tercer período, en la lucha, el colonizado —tras haber intentado perderse en el pueblo, perderse con el pueblo— entra, por el contrario, a sacudir al pueblo. En vez de favorecer el letargo del pueblo, se transforma en el que despierta al pueblo. Literatura de combate, literatura revolucionaria, literatura nacional. En el curso de esta fase, un gran número de hombres y mujeres que antes no habían pensado jamás en hacer una obra literaria, ahora que se encuentran en situaciones excepcionales —en prisión, en la guerrilla o en víspera de ser ejecutados— sienten la necesidad de expresar su nación, de componer la frase que exprese al pueblo, de convertirse en portavoces de una nueva realidad en acción (1963, p. 232).

Para que comience la *literatura de combate*, nos sitúa Fanon, se debe subvertir ese desgarramiento ontológico del cuerpo colonizado: dejar de pensar la carencia constitutiva del cuerpo y comenzar, un *materialismo de restos*. Esta labor, insistente y espectral, ha sido el pulso de una narrativa latinoamericana dedicada a imaginar colectividades de enunciación hechas de ruinas y murmullos. Pensemos en *Pedro Páramo* (Rulfo, 2023), donde el territorio se rehúsa a cicatrizar y los muertos sostienen el habla como un acto de resistencia. O en el cuento “Axolotl” (1956), de Cortázar, en donde la mirada del observador se quiebra al quedar capturada en la materialidad del cuerpo ajeno. El ajolote no emerge por simple azar en Cortázar: es el nómada desplazado forzosamente desde el Sur al Norte, desde los corales mexicanos del tercer mundo a los sutiles acuarios parisinos; es el subdesarrollado absoluto que se detiene en un estado larvario permanente que el discurso del progreso desprecia; es el cuerpo colonizado, sobreexplotado y reducido a objeto de laboratorio en una zona de sacrificio. Cortázar emplea este animal para

descolonizar sus propias culpas y, de paso, fracturar los espejos borgeanos que definían lo latinoamericano como un espacio en el cual nadie desea reflejarse.

Bajo esta premisa, la espectralidad y la corporalidad confrontada a la violencia se erigen como el eje estructural de *El asedio animal* (2022), novela de la escritora colombiana Vanesa Londoño. Ya de manera explícita desde el acápite inicial, la autora propone una *justicia literaria* encarnada, en donde lo *espectral* no es un simple recurso retórico, sino un modo narrativo que trabaja con el residuo y la persistencia de aquellas zonas periféricas sometidas. Una escritura que, a propósito de lo señalado por Rivera Garza, acoge en el cuerpo textual aquello que se rehúsa a morir, y exige ser leído, ser visto, como aquella narradora de Ampuero cuando grita “¡Véanme!”. En este caso, en sintonía con *la chica del subte*, se trata precisamente de cuerpos que viven al margen de los modelos dominantes: amputados, cortados o quemados, su singularidad obliga a reparar en aquello que rige su supervivencia, a pensar en su memoria, voluntad y agencia, transformando así al cuerpo en un archivo vivo del daño:

La pérdida de la simetría del cuerpo propone otra forma de armonía cuando se comprende que las partes amputadas son materia viva, capaz de generar sus propias trayectorias y propensiones. La literatura, pienso, está en el acto de restituirles vitalidad a los miembros cortados, y en contar las historias de los cuerpos que persisten en recordar las partes mutiladas y sus fantasmas (p. 11).

La novela sitúa su acción en Hukuméiji, un territorio ficticio colombiano donde la violencia, transitando en diversas expresiones, ha desmembrado cuerpos y borrado identidades, produciendo un paisaje de restos que oscila entre lo funerario y lo ominoso. Este espacio funciona como un umbral espectral, un pueblo de huesos y anatomías fallidas que, en el relato, rechazan el silencio impune de la violencia. Aquí, la corporalidad fragmentada organiza la narración; el horror no irrumpe como algo “extraordinario”, sino que emerge de la pervivencia de la violencia colonial. Las curvaturas derrotadas y las fracturas configuran una imaginería donde el cuerpo se adapta a su propia deformación,

asumiendo la mutilación como una forma extrema de supervivencia ante el vacío de justicia y reparación social:

Me arrepiento de los descubrimientos que hice de tanto caminar entre muertos; de tanto caminar entre cuerpos desmembrados y entre todas esas partes rotas y llenas de desajustes. Saber, por ejemplo, que los huesos inundan el área de una fractura propagándose entre sus propios espacios, porque el cuerpo le tienen terror al vacío y en ese terror se somete a la horma desfigurada que deja la curva de sus derrotas (p. 34).

Mediante una prosa tensa y sensorial, Londoño entrelaza cuatro historias de personajes cuyos cuerpos han sido despedazados por una violencia grotesca. Sus cuerpos tienen amputaciones, pero éstas, lejos de amenguar la experiencia, la intensifican. Los sujetos permanecen habitados por la presencia fantasmática de sus miembros perdidos, de extremidades que retornan como duplicaciones imaginarias o prótesis espectrales capaces de sangrar y reclamar existencia. En esta estructura afín al gótico contemporáneo, el horror se vuelve una experiencia prolongada y políticamente significativa. El pueblo es un escenario saturado de memorias corporales que se resisten a la clausura, haciendo del residuo la base de una nueva y perturbadora subjetividad: “Hubo uno de ellos que me advirtió del fantasma y de cómo los brazos persisten en el recuerdo de las manos; de cómo generan una especie de facsímil o de sustituto imaginario que tiene la capacidad de enterrarse las uñas hasta hacerse sangrar” (p. 76). En ese sentido, la novela de Londoño asume una estructura narrativa espectral que, entre imágenes y descripciones de violencia, hace del pueblo un escenario de múltiples disputas.

En el conjunto de “biografías heridas” se nos narra a nivel general las historias: Aláin, niño indígena marcado por el reiterado abuso sexual de su mentor (Lásides) y el estigma social de que a su madre les fueron amputadas las piernas como castigo por desafiar las leyes indígenas: “Fernanda Huanci, la india que empelotaron dos días seguidos amarrada a un totumo y que le pusieron a cargar piedras arrodillada sobre semillas de algodón, para luego cortarle las piernas con una motosierra para aleccionarla por llevar botas” (p. 81). Otro es el caso de Domingo Do, partera del pueblo, muda por la

mutilación de su lengua, que asiste a cada nacimiento en un pueblo donde la violencia sexual se encuentra completamente naturalizada, y las violaciones a niñas no constituyen una anomalía: “Esa partera que según nos dijeron la habían mutilado para no pudiera propagar la historia de que había sido la única a la que el Torero no le había podido hacer un hijo en ese pueblo lleno de medios hermanos” (p. 80). Otra historia, la de un guerrillero que retorna al pueblo: “Nos dijo también que había regresado hasta allá porque su padre estaba muriendo en el hospital, y que era ciego porque había perdido los ojos cuando le dispararon perdigones en la retina en una operación militar a la que le llamaron *ojos muertos*” (p. 79). Finalmente, en la cuarta parte de la novela, la narradora –innominada–, a quien le fueron amputadas sus manos como castigo por un presunto robo de ganado, emprende un viaje para visitar a una indígena quien domina la quiromancia, y posteriormente se nos revelará que ella era la mencionada partera del pueblo.

Detengámonos, para provecho de nuestra investigación, en este último apartado. En este segmento, decíamos, la narradora –privada de sus manos– emprende la búsqueda de la partera muda, una subjetividad que introduce una doble fisura en sobre los esquemas racionales de modernidad: si la quiromancia es de suyo un saber proscrito de los esquemas científicos, este saber aplicado para leer el destino de unas palmas inexistentes lleva su extrañeza al extremo. Esta práctica quiromántica desplazada hacia el resto corporal instala una lógica espectral en la que la mutilación no anula la significación, más bien la reconfigura: en el muñón persisten trazos, líneas y signos que exceden la anatomía y abren un campo de sentido donde el cuerpo incompleto, en su virtualidad, continúa produciendo memoria, tiempo y destino:

No sé si para calmarme a mí con el tema de la deuda que crecía; o si lo hacías porque tú mismo buscabas las respuestas que yo no te daba, me dijiste que habías escuchado en la radio a una india que leía la suerte en las palmas de las manos; y que había aprendido a leer, de unas gitanas, incluso los muñones que volvían a reflejar las líneas sembradas también; o a leer también los implantes de los muertos que pasado un tiempo redibujan esas líneas prestadas de la suerte (pp. 76-77).

La suerte de la narradora coincide con la revelación de que ella morirá pronto. De modo que, condenada no solo a perder sus brazos, sino a su vida misma, *asume y afirma* su existencia ante este destino. Tal como Antígona, encuentra su redención en lo que finalmente podemos leer como una inmolación o bien una salvación. Este cierre de la novela consume esta transición del cuerpo-víctima al cuerpo-insurrecto a través de una inmolación que no solo dialoga directamente con las Mujeres Ardientes de Enriquez, sino que destaca el hecho de *recuperar la muerte*. Al igual que en el relato de la argentina, la protagonista de Londoño elige el fuego como una vía para liquidar la deuda y la deshonra, transformando la destrucción en un acto de soberanía. La inmolación final no es una rendición, sino una transmutación material, un acto que quiebra la insignificancia y anonimato de la muerte a manos del capitalismo:

Pienso en la deuda, en los cinco mil pesos que tenemos en el bolsillo y en ese valor del ganado robado, pero sobre todo en los intereses que seguirán cayendo sobre nuestra tumba como tierra que se multiplica sola. Le he dado a una de las mujeres la plata para que me venda un cuarto de la gasolina que venden los pimpineros y me la rocíe encima, le he pedido que me eche un fósforo encendido encima cuando no estés, para que el fuego suba desde el suelo envolviéndome como un torbellino por encima de la cabeza; para que de vez en cuando una brisa ligera me espante las llamas de la cara y se me vean los ojos cerrados y los labios torcidos llenos de dolor. Pero no me quejaré y no emitiré un solo grito. El fuego hará combustión sobre la carne de papel, y todo quedará reducido a la materia elemental en que consistimos (Londoño, 2022, p. 94).

Si en Enriquez las mujeres se queman para volverse monstruosas e irrepresentables ante el deseo patriarcal, en Londoño la inmolación reduce el cuerpo a su “materia elemental”, borrando la marca de la propiedad y la deuda que, en último término, termina siendo una respuesta a las heridas del (neo)colonialismo. En ambos casos, el fuego actúa como el punto de fuga donde la violencia social se encuentra con una resistencia que, al destruir la carne, libera al sujeto de su condición de mercancía. Esta propuesta de justicia literaria no opera bajo la lógica de una restitución compensatoria ni busca restaurar una armonía perdida; por el contrario, comprende la justicia como una transformación radical del presente que desajusta lo sensiblemente dado. La literatura de Londoño y Enriquez se

instala, entonces, en esa “anomalía” o “proceso monstruoso” que funciona como una anarquía contra el estado conocido de las cosas, revelando que en lo aberrante se esconde una fuerza política capaz de reinventar la memoria desde la mutilación.

3. Cacofonías, aullidos y distorsiones

En “Slasher”, cuento de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda, la intensidad del horror se despliega convocando a distintos tipos de *magnitudes* o sensibilidades. La escritura aquí se aleja de sus pretensiones comunicativas, y se abre a la interacción con las dimensiones de la visión y la escucha. Así como la *écfrasis* apunta a la descripción de una imagen a través de las palabras, “re-produciendola” en la imaginación, habría que hablar aquí también de una inclinación del lenguaje para salir de sí mismo, ir desde el sonido que engloba a un signo –el significante o *imagen acústica* según Saussure– hacia su propio afuera: esa entonación, ese murmullo, tono y fuerza, que luego deviene *ruido* asignificante. O bien, deviene musicalidad. En el cuento, decíamos, Ojeda apunta a la experiencia cuasi-fenomenológica en donde “[existen] sonidos que revelaban sucesos anteriores al lenguaje” (2021, p. 62). Sonidos indescriptibles, afinados por sentidos ajenos a toda correlación humana. Y es, justamente, en su *distancia crítica* respecto a nuestro entendimiento que, en ese encuentro desfasado, suelen desencadenarse terrores, estupores, pavores y ansiedades tan hondas, las cuales, sin dificultad, bien podríamos llamar *atávicas*, pues tambalea la estructura misma de la constitución subjetiva. Ya sean primitivos o ancestrales, estas sugerencias nos empujan a la experiencia de una pérdida de la soberanía del lenguaje: “Un descubrimiento de lo telúrico de la mente a través de lo que resuena, vibra y retumba. Un regreso a la vida previa del lenguaje” (p. 64). Y por ello mismo, remiten a una *escena* que se resta del régimen del fonologocentrismo, pues aquí la materialidad de la *voz* o las *voces* –como sucede en las experiencias de psicosis aguda– no *condice* a la intencionalidad de la conciencia. Se trata de una deposición del *logos*, y con él de toda figura fundacional, de todo *arché*, que opere como su metáfora, tal como Dios: “Dime a qué suena, le pedía su hermana a siempre (...) Suena a abetos derribados.

A montañas que hieden. A campos y llanos de costillas. A Dios pudriéndose sobre el mar. A futuro” (Ojeda, 2021, p. 75).

Deslizamiento, o mejor dicho, zozobra del lenguaje que, en esta materialidad sonora, guarda relación directa con textos como “La declaración de Randolph Carte”, de Lovecraft. En ella encontramos una tenue aproximación hacia esa experiencia amenazante e intrincada: “Aquí, el susurro de Warren se dilató en un grito; y el grito se fue convirtiendo gradualmente en un alarido preñado de todo el horror del mundo” (1992, p. 31). Lovecraft describe a nivel literario el grito como si fuese el conjunto de una arquitectura sonora capaz de adensar *todo el horror del mundo*, es decir, de conglomerar una infinidad de sucesos anteriores a nuestra capacidad de nombrarlos. Su impacto es tal que, inclusive, su “silencio” posterior se torna en algo simplemente espantoso: “Y entonces llegó hasta mí el más absoluto horror, lo increíble, lo imposible, lo abominable. He dicho que me había parecido una eternidad, el tiempo transcurrido desde que oyera por última vez la desgarrada advertencia de Warren, y que durante ese tiempo, sólo mis propios gritos habían roto el espantoso silencio” (1992, p. 31). No es de extrañar que, en tal dirección, la literatura gótica intente dar cuenta de ese *lugar lejano* al sentido del lenguaje mediante la disruptiva y descolocada expresividad del *grito*. En tanto, “Se grita desde el haberse quedado sin palabras en el lenguaje y no poder permanecer “en silencio”” (Rojas, 2023, p. 48).

Dentro del discurso estético conocida es la ligazón que, en 1757, Edmund Burke establece entre lo sublime y los gritos de las bestias, en tanto que, a partir de esa experiencia que amenaza con destruirnos sin consumirnos completamente, es donde lo sublime puede *acontecer*; ya que "es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable" (2001, p. 42). Entonces, ¿por qué motivos la posibilidad radical de amenaza nos desacierta un desabrido y profundo interés? Los temores que hacen colapsar los sentidos y el lenguaje nos llevan al límite de la realidad. Sostiene Burke lo siguiente:

Los sonidos que imitan las voces naturales e inarticuladas de los hombres, o de cualesquiera animales que sientan el dolor o un daño, son capaces de transmitir grandes ideas; a menos que sea la bien conocida voz de alguna criatura, que estamos habituados a despreciar. Los tonos de enfado de las bestias salvajes son igualmente capaces de causar una sensación grandiosa y horrible (...) Podría parecer que estas modulaciones de sonido conllevan alguna conexión con la naturaleza de las cosas que representan, y que no son meramente arbitrarias; porque los gritos naturales de todos los animales, incluso de aquellos con los que no estamos familiarizados, nunca se hacen comprender suficientemente; esto no se puede decir del lenguaje. Las modificaciones del sonido que pueden producir lo sublime con casi infinitas. Las que he mencionado sólo constituyen unos pocos ejemplos para mostrar en qué principios se fundan (2001, p. 64).

Podríamos, desde nuestros actuales pertrechos categoriales, rebatir la reducción fenomenológica que establece Burke al momento de delinear los contornos de la lógica sublime en cuanto tributa modernamente en las oposiciones como las de naturaleza y cultura, lo primitivo y lo civilizado, entre otras precisiones conceptuales, pero lo fundamental aquí es mostrar cómo, en el corazón de la estética moderna, el grito –con todo lo que tiene de ruido, de cuerpo y materialidad– figura ya como un lugar previo al significado. Desde este precedente lo que es importante pesquisar es justamente el cruce y la modulación, pocas veces considerada, entre sonido y escritura. Tomando la expresión Eloy Fernández Porta, en *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2010), desde aquí se hace necesario establecer un ejercicio de *crítica literaria sonora* (p. 27). Con esto remitimos, de manera directa, al hecho de “que la escritura suena, que el acto silencioso de la escritura es completamente sonoro, lleno de ruidos, lleno de emisiones sonoras que son sonidos de escritura, pero también sonidos que rodean y se separan de la escritura; una alteridad de la escritura en el tiempo mismo de la escritura, es decir una alteridad temporal igualada y separa de la escritura como tal” (Celedón, 2023, p. 373). A partir de esa temporalidad fragmentada, de ese desfase, es que se habilita una extraña condición entre la escritura y el sonido. Lo que bien podríamos identificar como una contaminación sonora de la escritura, es decir, se trata de la experiencia sus *resonancias siniestras* (Toop, 2013).

Este cruce entre escritura y sonido no es nuevo. Si estamos de acuerdo con Peter Szendy (2015) en lo que señala en *En lo profundo de un oído*, es justamente con Nietzsche donde se produce una inflexión fundamental en la historia del pensamiento a partir del sonido. La famosa noción de “pensar a martillazos”, nos dice Szendy, erróneamente ha sido confundida con el hecho de golpear con un martillo hasta quizás destruirlo. La confusión emana ciertamente del mismo espíritu nietzscheano por destruir las estructuras metafísicas que asfixian al pensamiento y la vida, pero de lo que se trata realmente, de lo que Nietzsche desea hablar, es del martillo del estetoscopio. No es de extrañar que alguien tan fascinado por la música y ex-amigo de Wagner, viera en ella la manifestación de un sentido en donde la afirmación de la vida se contenía. Y fue el aparato del estetoscopio el que precisamente abrió la posibilidad de pensarla de una manera aún más radical, al modo de lo que hoy llamaríamos una *escucha atenta* al momento de experimentar con la música acusmática (o electroacústica). Cuando el médico examina al paciente con el aparato, deposita su completa atención en las *reverberaciones* producidas por el *martillo* en la caja torácica. No ve, no habla: escucha, *siente* esa escucha, y a partir del tacto y la escucha comienza a establecer conexiones, es decir, comienza a *pensar*. Bajo este esquema, “pensar a martillazos” viene a significar primeramente *escuchar*; disponerse en una escucha plena, en donde el pensamiento, la voz del *yo*, debe callarse. Lo que se escucha en esta escucha, y aquí se entiende la radicalidad del planteamiento nietzscheano, es justamente algo que se encuentra al otro lado de la idealidad: es el cuerpo, la vida, la materia allí resonando, excribiéndose. Y es por este motivo que la radicalidad de la escucha nietzscheana apunta justamente a una relación entre sensibilidad y entendimiento con vistas a una destitución de los esquemas metafísicos en donde, por el contrario, es la voz, las imágenes o las ideas las que proyectan su dominio sobre la experiencia. La escucha, por el contrario, es experiencia absoluta, y *escuchar un grito* nos enfrenta a la exigencia de “pensar”, a martillazos, la inmanencia en la que tiene lugar.

Considerando esto último, todo el relato de Ojeda oscila en aquella dirección, la de emprender abiertamente: “Una investigación de lo primigenio. Un estudio del grito”

(Ojeda, 2021, p. 69). Es decir, la búsqueda –siempre inconclusa– de un quiebre en nuestros hábitos de imaginación a través de las tensiones sonoras que la literatura en sus operaciones y desvíos formales puede incitar, en tanto la consideramos como superficie, la de “el territorio sonoro: el que no se podría contemplar” (p. 76). “Slasher” puede ser leído entonces como una *ficción sonora* en torno al temblor de la materia y al miedo que activa una escucha expuesta a su articulación *informe* en la experiencia del grito. El grito aparece –insistentemente en el relato– como desgarramiento de la palabra, una búsqueda que alcanza “el grado más alto de intensidad auditiva” (p. 64), dando lugar a una exploración literaria que transita entre el terror acústico y sus efectos sobre los cuerpos: “Un sonido era capaz de hacer que los pulmones estallaran, provocar ansiedad, náuseas, tristeza, migrañas, percepción de movimientos fantasmagóricos” (p. 68).

Cabría interrogarse a partir de la lectura de “Slasher” ¿cómo se tensionan estas inquietudes propiamente sonoras en un cuento de brujas, dobles malignos y sonoridades “satánicas” próximas a los aullidos desgarradores del *black metal*? ¿Cuál es la relación entre el conjunto de afecciones que gatilla un grito desgarrador y esa fuerza puede llegar a trastornar nuestras imaginaciones más allá de las retóricas de la violencia que la industria cultural ha instituido? ¿No es, finalmente, el grito aquello que devuelve al gótico su potencia material, arrancándolo del repertorio visual de la industria y devolviéndolo a una experiencia límite de exposición sensible? Nos encontramos entonces con una serie de operaciones que tensionan lo que hace del “slasher” un género, ya sea filmico o literario, de violencia. ¿Qué es lo que se *resta* a delimitación de simple y morbosa violencia extrema, y comienza a resonar en un grito?

La historia en *Slasher*, para contextualizar al lector, nos sitúa en II Festival Andino de Música Experimental. Lugar en que, en 21.08 minutos, tendrá prontamente la presentación –o más bien, intervención sonora– de *Las bárbaras*, una agrupación musical “ruidista” compuesta por las gemelas, Bárbara y Paula. Ambas obsesionadas con la música experimental, el *noise*, pero, también, esa fuerza siniestra que se escucha en los sonidos

más abyectos en el “el mundo de terror acústico” (p. 68). El festival es descrito mediante sugerentes referencias de una escena musical *undergroun*: tribus urbanas y proyectos musicales que utilizan, en su expresión sonora, todas las posibilidades materiales que diversos objetos e instrumentos les ofrecen.

Delante de ellas un cuarteto de góticos fingían tocar instrumentos al aire, dos metaleros se limitaban el sudor con la manda de la camisa, una chica de pelo azul observaba la luna, cinco punkeras ni siquiera se miraban, tres emos pulían sus botas de enormes plataformas y un tipo tatuado se rascaba la pierna con su baqueta. A todos los había visto antes en conciertos del mismo tipo, pero realmente no los conocían. En el mundo de la música local underground a las gemelas les decían Las Bárbaras y su grupo experimental no irse utilizaba como instrumento un sintetizador, un theremín, un bajo, un xilófono modificado, tambores, insectos, huesos, hojas secas, animales muertos (o vivos), botones, tijeras, agua y objetos que encontraban en la calle como botellas de vidrio, piedras, latas o elementos de cocina (p. 62).

Narrativamente, el relato moviliza el tropo gótico del *doppelgänger*, pero lo hace sin recurrir a una oposición moral clara capaz de distribuir la narrativa, como sí sucede con *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Paula se insinúa como la gemela “víctima”, Bárbara, por su parte, como la “victimaria”, en tanto posee pensamientos intrusivos que la delinear en la obsesión profana de literalmente mutilar a su hermana y madre:

Bárbara quería córtale la lengua a su hermana gemela con un estilete. Lo había imaginado así: un estilete ardiendo bajo la llama del fogón de la cocina, su ñoña Paula sacando la babosa carnívora de su boca y colocándola sobre la mesa para un corte lento, profundo, hasta que la punta rasgara la madera bajo su carne inútil, y luego hacia adentro, con fuerza, abriéndose paso entre la textura elástica de los músculos, la sangre y el eterno silencio de Paula que no gritaba nunca, que no sabía lo que era romperse la garganta con un sonido grande y caliente, como el parte de una ballena de tráquea (p. 57).

Sin embargo, esta distinción pronto se vuelca inestable en la medida que la narración insistentemente se refiere a Paula como la gemela malvada, encarnando una extraña condición: ella es inmune al miedo y, en consecuencia, es incapaz de gritar o de producir una respuesta natural al terror. “Ninguna historia, sin embargo, era lo

suficientemente truculenta para agitarle los pulmones o crearle pesadillas a Paula: la ñaña de los tatuajes y de las escarificaciones. La gemela malvada. La loca del cigoto” (p. 61). A partir de dicha imposibilidad de experimentar el horror se engendra la obsesión de Bárbara por asustar a su hermana, por hacerla gritar, bajo cualquier condición, pero en el contexto y pretexto de su proyecto musical. Ambas participan de la misma pulsión, “Inseparables, Indistinguibles” (p. 65), en una extraña fascinación melómana y siniestra por el dolor corporal, entendido no como experiencia autocontenida, sino como materia prima susceptible de ser traducida en vibración sonora, capaz de asumir y transfigurar esa relación sublime que Burke asociaba al grito:

Había alcohol en el suelo, guirnaldas fluorescentes colgando sobre sus cabezas como medusas, gente con rostros de peces y cachalotes que se movían muy lento y, en medio del espectáculo marino, cada ciertos minutos Bárbara le apretaba con fuerza los nudillos a Paula. A ambas les sorprendía que su curiosidad por el dolor fuera inaguantable para la mayoría de las personas. Que las llamaran bárbaras por explorar entre ellas, de forma consensuada, algo que era parte de la experiencia de tener un cuerpo (p. 67).

Tempranamente el cuento explica que para Paula entre sus intereses figura la brujería como una singular expresión “auditiva”. Una creencia que podríamos calificar de “psicomágica” por su coeficiente de teatralidad, performatividad o conjuración anárquica de una puesta en escena de los sonidos y sus posibles efectos, nunca controlables, en las personas: “La magia es que algo invisible pueda enfermarte” (p. 70). Para ella, los sonidos cumplen una función mágica, y su escucha cala en lo más hondo de la subjetividad, pudiendo trastornar, hacer enfermar o encausar daño. Señala el relato que tal influjo sonoro carece de un contorno estable, y que sus ondas tienden justamente a sobrepasar los límites mismos de la escucha, inclinándose siempre hacia un *más allá*: “Es un fantasma orinándose encima de todos los tímpanos” (p. 69). David Toop, a propósito de la sonoridad en Poe, nos comenta acerca del sentido magnético en que se asocian las palabras y lo que sus sonidos evocan:

En "Las campanas", Poe trata a las palabras como si fueran instrumentos, como un hechizo cuya meliflua repetición trabaja con la misma magia que las campanas mismas. El sentido yace en la acumulación, en los efectos asociativos de los sonidos, que penetran en el cuerpo con una fuerza directa e instantánea que evade la razón, provocando emociones de felicidad, pánico, terror, pena y éxtasis pagano, de acuerdo a la ocasión (2013, p. 206).

Se trata de lo que Toop denominará una *resonancia siniestra*, a saber, aquel vector de sentido que no se adecúa al orden del sujeto y su mundo. Estas resonancias parecieran provenir de algo inhumano o sobrehumano, convocando así la posibilidad de la existencia de una realidad que subsume, e incluso puede llegar a destruir la realidad ordinaria. Se trata, en este sentido, de una radicalización respecto a lo que entendíamos por escucha en Nietzsche, pues acá lo que se expresa es una *verdad* que no afirma la realidad tal como la conocemos, sino que habla acerca de otro espacio, de otro mundo y de otra verdad, que no podemos apenas definir, y que se experimenta como locura, como cercanía de la muerte. La resonancia siniestra se activa allí donde el sonido se despega de su fuente, cuando la causa se vuelve opaca y la escucha queda suspendida en una inquietud sin resolución. Si Freud define lo siniestro como aquello familiar que retorna bajo una forma extrañada, Toop traslada este gesto al dominio acústico, mostrando cómo ciertos sonidos, ciertos timbres, ciertos silencios, producen una sensación de "desajuste ontológico": un diferir *hauntológico*, empleando los términos de Derrida, de inagotables y agobiantes reverberaciones, que hacen diferir infinitamente la posibilidad de un origen claro. El sonido invisible puede enfermar, y los sonidos pueden ser entidades siniestra, signando expresiones sonoras las cuales, como definimos en la parte inicial, exceden nuestros lenguajes explicativos y, en consecuencia, hacen colapsar los marcos y categorías que otorgan inteligibilidad a la realidad.

En su obsesión sonora, Bárbara, quería establecer una relación entre los sonidos y el afuera que ellos habilitan, en una especie de invocación en que "buscaba compartir el peso de los sonidos, de la violencia que quedaba como un eco reverberante en su cuerpo, pero inutía que para que otros pudieran sentirlo tenían que escuchar la verdad y no un

simulacro. Oír el tamaño real de un grito. Y que su tamaño los rompiera de adentro hacia afuera” (Ojeda, 2021, p. 74). El cuento –en sus perturbadoras resoluciones adscritas a la imaginación gótica– nos presenta un final irresuelto y abierto a la imaginación del lector. Cuando ambas hermanas en medio de su presentación musical abren la determinación de cumplir los mórbidos deseos de Bárbara, en los altoparlantes chillaban sonidos, ruidos, gemidos y “sombras de otro mundo” (p. 76). Paula en el escenario se arrodilla frente a su hermana. Bárbara levanta el estilete. Mientras todo retumba por el entorno cacofónico “Paula sacó la lengua” (p. 76). Estas palabras clausuran el cuento dejando abierta una escena macabra que opera, ante todo, en el plano sonoro. Si se atiende al grito sin lengua, la lengua cumple una función, desde una perspectiva acústica, como el órgano responsable de la articulación del lenguaje y de la modulación de los sonidos vocales. Un grito sin lengua remite, entonces, a una emisión puramente laríngea, despojada de articulación simbólica, completamente *asignificante*. No hay palabra ni sentido, solo intensidad sonora, vibración cruda, fuerza material del sonido.

Ahora bien, el cuento despliega una segunda capa narrativa que enlaza de forma directa con las obras abordadas previamente en este capítulo, y “esclarece” el trasfondo que articula el título “Slasher”. Conjeturemos, pues, que el *cine slasher* tiende a afirmar el cuerpo femenino como un espacio de violencia, no sólo en tanto superficie de inscripción del daño físico, sino también como territorio simbólico donde se ensayan regímenes de visibilidad, castigo y control. Desde los primeros ciclos del género – *Halloween* (Carpenter, 1978), *Friday the 13th* (Cunningham, 1980), *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984)– el cuerpo de las mujeres aparece expuesto a una economía narrativa que articula deseo, amenaza y punición, configurando una pedagogía del miedo donde la mutilación opera como clímax espectacular y dispositivo moral. En este nivel, la mutilación asume un rol secundario aunque decisivo, al establecer una conexión explícita con el caso de Lorena Bobbitt, episodio ocurrido en 1993 en Estados Unidos, cuando una mujer que denunciaba violencia doméstica y abusos sexuales amputó el pene de su esposo

mientras dormía, hecho que derivó en un juicio altamente mediatizado y que abrió un debate público sobre la violencia de género y la responsabilidad penal:

También improvisaron una performance inspirada en el caso de Lorena Bobbit, una mujer que en 1993 le cortó el pene a su maltratador. Por lo que sabían, él aprovechó sus cinco minutos de fama para convertirse en un actor porno y Lorena, convertida en un súcubo por la opinión pública, fundó una organización dedicada a ofrecer ayuda a mujeres víctimas de violencia de género (Ojeda, 2021, p. 70).

En un ejercicio similar, el cuento “Lorena” presente en *Sacrificios humanos*, de Fernanda Ampuero, también nos sitúa en el caso de Lorena Bobbit, en tanto, nos ofrece un relato orientado al terror de la escena conyugal, en que los maltratos y vejámenes sexuales son descritos de manera descarnada:

Yo lavo los platos. Él bebe. Se me ocurre decirle que baje un poco el ritmo, que lleva como diez latas en una hora. Se levanta del sofá, me estrella contra la pared y me escupe. Me dice que soy una estúpida latina (...) Su cara de gringo hermoso se ha convertido en una cara trastornada de ojos verdes, una cara que si se te apareciera en un callejón te paralizaría de terror. El callejón es mi cocina y el atacante lleva un anillo con mi nombre grabado en él (2021, pp. 132-133).

Leído desde esta perspectiva, el cuento de Ojeda no reproduce de manera mimética la imaginería del *slasher*, sino que la desplaza hacia un registro crítico donde la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino se vuelve signo de una genealogía cultural reconocible y, a la vez, se reinscribe en la propia economía formal del texto: “A veces, en medio de los ronquidos y de los golpes, Bárbara oía cosas indescriptibles que le contaban, sin palabras, que le había tocado lo peor de la familia: la verdad, la cara deforme de la sangre. Lo que buscaba era una fusión: Mamá suena por las noches como las mujeres que mueren en los Slasher, le dijo a Paula y ella respondió: Hagámoslo sonar” (Ojeda, 2021, p. 73). En “Slasher” el ruido modula el modo de escritura: esta no es lineal, sino que, tal como el ruido, se expande en todas las direcciones y sentidos, produciéndose entonces una mixtura que conjuga en anécdotas fragmentarias, sentencias de espesor poético y una prosa oscura que se expande sobre la superficie textual al ritmo de los acontecimientos del II Festival

Andino. El texto, el *ruido textual*, avanza así entre capas de escucha y de memoria, produciendo una continuidad inquietante entre el imaginario slasher, la escena doméstica y la violencia de género. *El ruido y la furia*, llegados a este punto, alcanzan un matiz activo que en su macabra intensidad se reviste de la figura del abusador: “Los ruidos y silencios violan el cuerpo”, le contó a Paula la noche antes del festival, “tenemos que estar listas para esa violación” (p. 74). Dicho esto, si volvemos a la frase “El mundo estaba lleno de cosas terribles que podían dejar de verse si cerraban los ojos, pero los oídos no tenían párpados” (p. 74) entendemos con mayor profundidad que ésta funciona como el núcleo conceptual desde el cual se vuelve legible la obsesión de Bárbara por dejar a su hermana sin oídos y sin voz: la mutilación cancela, como una promesa de justicia, a la violencia. Este gesto no se presenta como arbitrariedad ni como mero sadismo, se configura más bien como una respuesta deformada frente a un trasfondo familiar opaco, marcado por la violencia doméstica, la figura materna atravesada por enfermedades mentales severas y la ausencia persistente del padre.

En este marco, la mutilación adquiere el estatuto de una tentativa desesperada de clausura: un acto extremo orientado a interrumpir aquello que no puede dejar de oírse, a silenciar una escucha saturada de gritos, ruidos y memorias que no encuentran salida. Desde ahí se esclarece una hipótesis central en “Slasher” en tanto *ficción sonora*: todo el ruido, todos los gritos, todos los exteriores sonoros que fascinan a *Las Bárbaras*, remiten a una misma fuga del mundo. Una fuga paradójica, pues se ejecuta intensificando aquello de lo que se quiere huir. Se trata de un movimiento autoinmunitario, el de una defensa que se vuelve contra el propio cuerpo para garantizar su supervivencia (Derrida, 2003), en donde el sonido hierde, pero también sostiene; destruye, aunque permite seguir. En esta clave, la rebeldía musical que ellas componen deja de leerse como simple provocación estética. Se configura como una ética de la existencia, cercana a un vitalismo nietzscheano el donde la afirmación de la vida pasa por atravesar la violencia del mundo, no por negarla (Nietzsche, 2015). Enfrentarse a la fuerza del horror, de Medusa, y los ruidos y sonidos que ella imprime. Consideremos la siguiente imagen que nos brinda Cavarero:

La representación que retrata a Medusa con la boca abierta de par en par no es un simple accidente o un añadido secundario a su fundamental pertenencia a la esfera del ojo. Aquí, ojos y voz, por el contrario, se encuentran. Lo inmirable, como cuerpo desmembrado, ultrajado en su singularidad, se da también como alarido en el que el gemido, voz singular del inicio, expresa el mismo ultraje. Pero tratándose de una imagen, tal alarido es sin embargo insonoro. No hay vibraciones acústicas, sino sólo la boca abierta de par en par. El grito extremo permanece mudo. No obstante, para quien la contempla, algo en este grito inaudible, congelado, desafinado, altera más que los ojos. Según el característico juego especular es como si fuésemos nosotros, que la miramos, los que emitimos un alarido sin sonido. O como si la experiencia del horror interrumpiese el grito en la garganta (2009, p. 37).

Finalmente, “Slasher” muestra de qué manera es posible enfrentarse a la experiencia de parálisis que produce Medusa: gritando, gritando desgarradoramente, allí donde, en su *asignificancia*, este grito produce sin embargo, en su traza, un sentido, un movimiento que quiebra el tiempo petrificado e introduce la resistencia de una vida.

6 § Capitalismo zombi

“El concepto marxista de trabajo, pues, es apenas la punta del iceberg. ¿Cómo definiría al trabajo? El trabajo es la ocurrencia de una vez más. El trabajo es la repetición. El trabajo es la reiteración. El trabajo es la naturalización. El trabajo es la imposición. El trabajo es la dictadura. El trabajo es el fascismo” (Yépez, 2009, p. 138).

“Vivimos en una era de monstruos y de los pánicos corporales que estos suscitan. La crisis económica global que se abatió sobre el mundo en 2008–2009 otorgó, sin duda, un signo de exclamación a esta afirmación: la revista *Time* proclamó al zombi como “el monstruo oficial de la recesión”, mientras *Orgullo y prejuicio y zombis* escalaba vertiginosamente las listas de libros más vendidos, y una cantidad aparentemente inagotable de películas y novelas de vampiros y zombis inundaba el mercado. A medida que los bancos colapsaban y las corporaciones globales tambaleaban, y millones de personas eran expulsadas del trabajo, los comentaristas hablaban de “bancos zombis”, “economía zombi”, “capitalismo zombi”, incluso de una nueva “política zombi” en la que los ricos devoraban a los pobres” (MacNally, 2011, p. 1).

1. Chorreando sangre y lodo, desde la cabeza hasta los pies

Un balance por algunas de las tramas ficcionales abordadas hasta aquí nos demuestra, sin duda alguna, que el mayor desencadenante del horror y el terror contemporáneo se origina en la estructura parasitaria del capital y sus delirios metafísicos de crecimiento y abuso desmesurado por sobre toda condición material, ya sea humana o no. En términos concretos, la explotación desenfrenada tiende a traducirse en el continuo *odio del capital hacia la vida* que en el transcurso de esta tesis hemos definido en sus diversas expresiones, las cuales convergen en su siniestra obstinación a eliminar aquello que se perfila como ajeno a su autodestructiva esencia autófaga, es decir, a todo lo que escapa al ámbito de lo plenamente valorizable y rentable en sus operaciones de

acumulación de riquezas y plusvalía. De acá que diversas escenas ficcionales nos trasladen desde distopías enfermizas hasta terrores sociales producto de la violencia antropofascista del capital, encarnada de manera lacerante en los cuerpos geopolíticamente más desposeídos y en las verdades ocultas de un capital que viene al mundo “chorreando sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies” (Marx, 2008, p. 950), tal como lo formula Marx en *El capital* al describir el origen histórico de la acumulación: el cadáver de un zombi que emerge al mundo desde su cripta. En ese mismo horizonte crítico, Marx subraya además el carácter profundamente destructivo de la producción capitalista cuando se la observa desde la expresión del horror en los cuerpos, nervios y cerebros que consume. Como escribe Marx:

La producción capitalista, si la consideramos en detalle y hacemos abstracción del proceso de circulación y de los excesos de la competencia, procede con suma ahorratividad con el trabajo efectuado, objetivado en mercancías. En cambio es, mucho más que cualquier otro modo de producción, una dilapidadora de seres humanos, de trabajo vivo, una derrochadora no sólo de carne y sangre, sino también de nervios y cerebro. De hecho sólo se debe al más monstruoso derroche de desarrollo individual el que el desarrollo de la humanidad en general esté asegurado y se lleve a cabo en la época histórica que precede inmediatamente a la reconstitución consciente de la sociedad humana (Marx, 2009, p. 107).

Leída en tensión con su época, el hecho es que la economía capitalista funciona como una maquinaria que, en su carnicería humana, metaboliza y consume vidas. Aquello que en la teoría aparece como fuerza de trabajo se manifiesta en la experiencia histórica como carne lacerada de cuerpos corroídos por la herrumbre de su propia sangre. En este punto, la intuición marxiana se aproxima con inquietante precisión a las figuraciones monstruosas que atraviesan buena parte de la imaginación contemporánea: vampiros financieros, corporaciones predatorias, zombis laborales o paisajes arruinados donde la producción continúa devorando aquello mismo que la hace posible. Con esto deseamos remarcar la idea de que el capital, en su monstruosidad, se inscribe en los cuerpos, en la textura misma de la experiencia cotidiana. Una colonización tan urdida en nuestro

cotidiano que la tendemos a normalizar, invisibilizar, o peor aún, asentar como una realidad sin escapatoria (Fisher, 2016).

Por decirlo nuevamente con Fisher, la ficción aborda la opacidad y el camuflaje de las dinámicas del capitalismo: “La perspectiva de lo espeluznante nos puede dar acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas” (2018, p. 16). En tal dirección, “Bajo las aguas negras” nos exhibe a Riachuelo como una cripta insondable de ecocidios y terrores ecológicos resultado de la conducción enfermiza del capital. En *Cadáver Exquisito*, Marcos se ve obligado a actuar como matarife de seres humanos en una pulsión de sobrevivencia cínica y deshumanizante. *Mugre rosa*, por otra parte, nos presenta a la protagonista condenada a exponerse y sobrevivir en el rol de cuidadora en un contexto pandémico de escasez y peligro constante. *Distancia de rescate*, redistribuye sensiblemente, las consecuencias de modelos productivos agrotóxicos del glifosato en el cuerpo en los cuerpos de Amanda, Nina y David. En “Biografía”, de Ampuero, la protagonista se ve expuesta a una escena de violencia radical ante la necesidad de trabajar, siendo inmigrante y madre. La chica del subte en “Las cosas que perdimos en el fuego” sobrevive mediante limosnas, vagando espectralmente en una sociedad que la ha hecho objeto residual y contenedor de violencias insoportables. *El asedio animal* revela el lado espectral de los cuerpos mutilados por cometer faltas en un territorio depredado por las lógicas extractivistas en que los cuerpos colonizados sufren una muerte ontológica que, en ciertos criterios, la literatura busca engendrar justicia, por mencionar algunos casos dentro del corte de materiales literarios abordados —y enfocándonos únicamente en algunos aspectos de sus tramas que guardan afinidad con las ideas de Marx, pues respecto a las operaciones de escritura a nivel formal que estas tejen nos hemos encargado en otros lugares de la investigación.

En ese sentido, deseamos remarcar un asunto esencial que define los bordes de lo político y que guarda relación con el modo que, en la búsqueda de un ordenamiento de lo vivo, se ha definido el *cuerpo político*. En *Leviatán*, Thomas Hobbes (2005) imagina el

Estado como un ser colosal compuesto por la agregación de los cuerpos individuales. El soberano aparece, así como un *monstruo político* capaz de contener la violencia primordial de la multitud. La paradoja radica en que esta monstruosidad se encuentra cuidadosamente domesticada. El Leviatán se organiza según un esquema racional de las partes y la totalidad, un cuerpo gigantesco cuya unidad se sostiene mediante la violencia que mantiene adheridas a sus partes. La figura monstruosa permanece, de este modo, profundamente antropomórfica. Su forma continúa siendo demasiado humana, demasiado ordenada por la lógica de la razón. La experiencia histórica posterior vuelve visible el límite de esta imaginación. La monstruosidad política no necesariamente adopta una figura humana ni se orienta a preservar el orden. Puede asumir una forma impersonal y antihumana: un poder colectivo que, al reunir las voluntades en su interior, adquiere también la capacidad de anularlas o destruirlas. El monstruo soberano deja entonces de ser únicamente el garante del orden social y se convierte en la imagen de una potencia que, al organizar lo común, puede también volverlo contra sí mismo.

A partir de este recorrido, ensayaremos una inflexión sobre la abstracción del trabajo. Todo lector que, sobrellevando el desgaste corporal de la esclavitud moderna, recurra a la farmacopea para sobrellevar el cansancio, reconocerá en su propio padecimiento la empatía con la monstruosidad del devenir kafkiano: esa expresión cruda de la relación entre los cuerpos y el metabolismo del capital. El cuerpo exhausto, intervenido y anestesiado, se constituye como la superficie de inscripción donde se normaliza la monstruosidad del sistema; una economía que exige la exacción continua de la energía vital mientras suministra los dispositivos químicos para sostener artificialmente esa captura más allá de sus límites físicos. Bebidas energéticas, cafeína, cocaína, antidepresivos y tabaco operan cotidianamente como suplementos que movilizan los márgenes del cansancio, intentando aplazar el colapso de la carne. Estos cócteles químicos no son accesorios, sino el soporte invisible de la productividad *zombificada*. De no existir, se descalabraría la arquitectura del rendimiento de cualquier país. Dicho de manera breve, ¿por qué el trabajo, allí donde el sentido común lo presenta como espacio de “presunta”

realización personal o promoción del bien colectivo, se manifiesta como una de las formas más persistentes del horror cotidiano, atrapada entre la subsistencia inmediata y la presión constante y enfermiza por producir valor? ¿Cómo el terror expresa el odio del trabajo hacia los cuerpos en una explotación monstruosa del trabajo vivo? ¿En qué medida la literatura gótica nos arroja, en su doble condición, claves para volver a significar el cuerpo dentro del capital para expresar, en registros negativos, esa monstruosidad ampliamente naturalizada? Estas preguntas adquieren una densidad particular cuando se leen a la luz de la crítica de Marx en *El capital*, donde el proceso de producción capitalista aparece descrito mediante imágenes que remiten a una verdadera economía del vampirismo social. En el análisis de la jornada laboral, Marx muestra que la lógica del capital tiende estructuralmente a expandir el tiempo de trabajo más allá de los límites físicos del cuerpo humano, revelando la violencia material que subyace bajo la apariencia normalizada de la producción. Como señala Marx esto sucede entre imágenes que, directamente, en la actualidad nos remiten al imaginario zombi y su condición liminal de “reanimado” entre la vida y la muerte, sin participar plenamente en ninguna:

La prolongación de la jornada laboral más allá de los límites del día natural, hasta abarcar horas de la noche, sólo actúa como paliativo, mitiga apenas la sed vampiresca de sangre viva de trabajo. Apropiarse de trabajo durante todas las 24 horas del día es, por consiguiente, la tendencia inmanente de la producción capitalista. Pero como es físicamente imposible explotar las mismas fuerzas de trabajo día y noche continuamente, se requiere, para superar ese obstáculo físico, alternar las fuerzas de trabajo consumidas durante el día y durante la noche (Marx, 2008, pp. 308-309).

†

Recogí huesos de los osarios y turbé con dedos profanadores los tremendos secretos del cuerpo humano. En una cámara solitaria –una celda más bien– de lo alto de la casa, apartada de las demás, y separada por una galería y una escalera, tenía mi taller de inmunda creación: los ojos se me salían de las órbitas, atentos a los detalles de mi trabajo. La sala de disección y el matadero me proporcionaron muchos de mis materiales; y con frecuencia, mi naturaleza abominaba la empresa mientras, impulsado por una ansiedad perpetuamente en aumento, mi trabajo se acercaba a su fin (Shelley, 1818/2021, p. 128).

La escena anterior que Mary Shelley despliega en *Frankenstein, o el moderno Prometeo* revela, mediante una *anatomía política*, las tensiones entre la corporalidad y la lógica del capital. El taller del Doctor Victor Frankenstein –descrito significativamente como una "celda"– condensa el régimen moderno del trabajo, un espacio de clausura y cercamiento donde la producción se divorcia de toda responsabilidad social. La recolección de restos constituye la expresión de una "economía de cadáveres" que reduce el cuerpo del *pobre* a la categoría de "cosa" mercantilizable. La recolección de restos en osarios y salas de disección constituye la expresión de una economía que fragmenta y reutiliza la anatomía –especialmente la del cuerpo pobre– más allá del umbral de la muerte, del mismo modo en que la abstracción del valor hace de cada fuerza laboral algo equivalente en dinero y tiempo direccionable. Finalmente, la criatura encarna esta dialéctica como un "trabajador colectivo", un cuerpo ensamblado a partir de fragmentos despojados de historia personal que representa a una clase trabajadora nacida como residuo del mercado.

En este punto, la figura del zombi –entre otras figuraciones monstruosas– permite reorganizar el problema y volver visible la condición literalmente hematófaga y parasitaria del capital. Lejos de las representaciones espectaculares del cine contemporáneo como *Guerra mundial Z* (Forster, 2013), el zombi remite a un cuerpo que continúa activo bajo condiciones de expropiación radical. Se trata de un cuerpo que trabaja sin disponer del producto de su trabajo, que persiste en movimiento bajo un régimen de desgaste administrado. Inscrita en una genealogía colonial del trabajo forzado –desde las plantaciones caribeñas hasta las economías extractivas del presente– esta figura permite pensar, en los múltiples Sures, una condición laboral que no busca la aniquilación del cuerpo colonizado, pues necesita su sobrevivencia mínima como recurso productivo. Allí se localiza el horror, en una vida reducida a su pura capacidad de seguir funcionando, despojada de la posibilidad de apropiarse del tiempo, del cansancio o del sentido de la propia actividad.

El zombi carece de lenguaje y, con ello, de la facultad de la autoconsciencia y de la reflexión. Su cuerpo se mueve, avanza, consume, trabaja, aunque adolece de la voluntad que organizaría ese movimiento. La imaginación cinematográfica ha insistido en esta condición espectral del *trabajo sin sujeto*. En la obra de George Romero –particularmente en *El amanecer de los muertos vivientes* (1978)– los sobrevivientes se refugian en un centro comercial mientras las hordas de muertos vivientes deambulan por sus pasillos. El plano es célebre: los cuerpos en descomposición recorren vitrinas y escaleras mecánicas como si obedecieran a una memoria automática del consumo.



Ilustración 10 Fotograma de *El amanecer de los muertos vivientes* (Romero, 1978)

Los zombis deambulan por el centro comercial repitiendo mecánicamente gestos de consumo, escena que inscribe el horror en una crítica a la lógica del capitalismo tardío y a la persistencia espectral de los hábitos de compra incluso después del colapso social.

El centro comercial comparece, antes que nada, como una catedral profana en donde la vida social se reduce a la circulación inerte de mercancías y cuerpos, un escenario donde los zombis persisten en su desplazamiento por el mero hábito de una importancia pretérita. Esta inercia de lo vivo-muerto se vincula, desde este punto de vista, con la tesis de Chris Harman (2010) en *Zombie Capitalism. Global Crisis and the Relevance of Marx*, quien define al sistema contemporáneo como una maquinaria de acumulación ciega y

desbordada donde la producción se ha autonomizado de cualquier fin humano reconocible. La lógica estructural del capital subsume el trabajo al imperativo de la valorización, por lo tanto, de manera análoga a la autofagia descrita por Jappe, socavando las condiciones materiales de la existencia al transformar la vitalidad social en un residuo de su propia reproducción espectral. El "trabajo muerto" –el capital cristalizado en infraestructuras y finanzas regidas por una especulación sin límites– se perfila como una potencia parasitaria que sólo sobrevive absorbiendo trabajo vivo. Se asiste, en rigor, al dominio del pasado acumulativo por sobre el presente, de lo ya producido sobre la capacidad humana de declinar al presente. En la crisis, el sistema revela su verdad necropolítica: la destrucción funciona como un mecanismo interno de saneamiento violento. El capital se alimenta de sus propios cadáveres, sacrificando sectores enteros y disciplinando la fuerza de trabajo mediante el desempleo para restaurar la acumulación. La metáfora del capitalismo zombi adquiere así precisión analítica: un sistema privado de racionalidad social, carente de propósito ético, que avanza con una energía destructiva capaz de reorganizar el mundo a su imagen. Como el muerto viviente del imaginario gótico, el capital gobierna a quienes lo engendraron, convirtiendo la reproducción de la vida en un daño colateral de su propia supervivencia. En las páginas que siguen analizaremos, fundamentalmente, el modo en que determinadas escenas ficcionales consiguen que el terror encarne la violencia del trabajo del capital en la dimensión física de los cuerpos.

En el cuento “El patio del vecino”, Mariana Enriquez nos presenta a una trabajadora social despedida por fumar marihuana y beber cerveza en pleno horario laboral en un hogar de protección social de menores, mientras ejercía junto a un compañero la guardia nocturna del recinto. Ambos, a causa de la sobrecarga laboral, el estrés y los percances de la vida cotidiana, deliberan distenderse un rato entre música y conversación, no percatándose que una de las niñas, al caer accidentalmente de su camarote, se fracturó el tobillo. Abruptamente son descubiertos por su supervisora, quien llegó al lugar ante la advertencia de un vecino que percibió los llantos y la cumbia en un horario inusual, resultandos los dos trabajadores despedidos. No obstante, lo que pudo quedar

anecdóticamente guardado en la memoria como una falta o incluso una negligencia grave de una adulta que trabaja en un contexto de infancias, poco a poco enrarece su espesura y tormentos psicológicos cuando los remanentes del sentido de culpabilidad de Paula la llevan a descubrir que, en el patio de su vecino, yace encadenado un extraño niño –de apariencia sinuosamente felina– desnudo. ¿Ilusión o engaño? ¿Cómo dar verosimilitud a tal irreal sospecha? Ante semejante rareza no tardan en arribar los reproches de su pareja, Miguel, insinuando que son alucinaciones producto de la depresión endógena, la medicación, la poca voluntad por mejorar su salud mental y el desprecio por comportarse de manera irresponsable, cínica e ignorante. Paula, en ese quiebre de la realidad, comienza a experimentar psicológicamente afectos tensos, sentir corporalmente el repudio de su pareja, por no estar a la altura de una adulta:

Era por eso que ya no la deseaba. Porque había visto un lado demasiado oscuro. No quería tener sexo con ella, no quería tener hijos con ella, no sabía de lo que era capaz. Paula había pasado de ser una santa —la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada— a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados mientras escuchaba cumbia y se emborrachada; se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla (Enriquez, 2016, p. 147).

El cuento refleja, de este modo, los miedos por fracasar en ese recorrido íntimo entre persona y el mundo laboral, la incapacidad de separarlos, y el hostigamiento de dichos pensamientos intrusivos que son arrastrados hasta su hogar. Mientras Paula duerme, comienza a ser asechada en las noches por el niño del patio quien, como una sombra espectral, se le aparece en los pies de su cama. Nuevamente se posan las inquietudes, ¿realidad o ficción? Hacia el final de la narración, los maullidos de la gata de Paula, hasta entonces extraviada, la obligan a adentrarse osadamente por el muro colindante a la casa del vecino. Entra a la casa a la oscuridad de la casa, confirmando sus sospechas: las cadenas, dibujos infantiles, la carne en el suelo, carne podrida, carne no reconocible en su procedencia solazadas por gusanos. Todas evidencias reales de un maltrato a un menor, mas no alucinaciones oscuras engendradas por la culpa detenida

depresión y posterior psicosis. Es en ese momento, al escuchar los maullidos de su gata, Eli, cuando de manera precipitada sucede lo siguiente:

Era el chico del patio del vecino. Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que sangraba en partes y en otra supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos. Paula no huyó. No hizo nada mientras el chico devoraba las partes blandas del animal hasta que sus dientes chocaron con el espinazo y entonces arrojó el cadáver a un rincón (2016, p. 152).

De este lúgubre modo, “El patio del vecino” finaliza presentándonos al chico como un reflejo monstruoso de la protagonista. En su mano, yace la gata, quien sucumbe en las fauces del chico ante la mirada atónita de la protagonista: “Paula quiso correr, pero, como en las pesadillas, le pesaban las piernas, el cuerpo se negaba a darse vuelta, algo la mantenía clavada en la puerta de la habitación. Pero no estaba soñando. En los sueños no se siente dolor” (p. 153). Ahora bien, en otro nivel, la lectura de este cuento no remite a un enfrentamiento entre el bien y el mal, la luz y la oscuridad. Más bien, cuando Paula es vista como un zombi por los efectos del régimen de producción, surge el cuestionamiento ¿qué la diferencia esencialmente de este niño-bestia, de ese cuerpo que ha sido forzado a comportarse de esa manera? Porque si algo queda al desnudo en esta escena, algo que redobla la crueldad, es la paradójica inocencia de este infante, su falta de responsabilidad al acometer un acto, ante nuestras miradas, bestial. Al respecto, útil es recordar la historia de Kaspar Hauser, por cierto, retratada de manera espectacular por Herzog en 1974, y cuyo título original no por nada es *Cada uno por su lado y Dios contra todos (Jeder für sich und Gott gegen alle)*. Basada en un hecho real, se narra aquí la historia de un niño que, a mediados del siglo XIX en Alemania, fue encarcelado en el sótano de la casa de sus padres, denegándole cualquier contacto con otro humano. El resultado de aquello es la “bestialización” de un ser humano que, carente de mundo social y de la más mínima interacción con la realidad, no posee lenguaje, sentido de responsabilidad y por supuesto,

carece de toda interioridad. Esta dimensión, esbozada en distintos lugares a través de la interrogación por las posibilidades y consecuencias de retornar a un “estado de naturaleza” –como sucede en *El señor de las moscas* (1954) de Golding–, fueron anteriormente retratadas en algunas impactantes escenas tomadas por Herzog en *La tierra del silencio y la oscuridad* (1971). Aquí, Herzog nos presenta una serie de personas que son ciegas y sordas a la vez, y en distintos grados de afección. A diferencia de quienes han perdido progresivamente ambas capacidades, se nos muestra entre ellos el caso de niños nacidos con ambas condiciones. El resultado es desgarrador: sin capacidad de aprender lenguaje alguno, sin posibilidad de entender que existe algo así como “el mundo” –a diferencia de Kaspar, quien sí puede finalmente “incorporarse” en sociedad– estos seres manifiestan un modo de existencia apenas humano. En calidad de amebas, sus cuerpos apenas producen movimientos erráticos, e inmediatamente la pregunta acerca de su “grado de humanidad” acecha. En este sentido, lo que muestran ambos casos es que la *privación* de la *sensibilidad* –forzada en la historia de Kaspar, natural en la otra– conlleva una metamorfosis en el plano de la subjetividad, y por este motivo, tanto el cuerpo exhausto de Paula como el indócil cuerpo del niño-bestia se encuentran atravesados por la misma violencia que condiciona los cuerpos hasta llevarlos a sus más oscuros límites.



Ilustración 11 Fotograma de *Cada uno por su lado y Dios contra todos* (Herzog, 1974)

La fotografía sumamente del plano, en apariencia bucólica y paisajista, no corresponde con el mundo y sus resonancias siniestras

En la novela *El monte de las furias* (2025) de Fernanda Trías, la protagonista habita en la soledad de una ladera montañosa con la misión de vigilar un territorio bajo estricta vigilancia. Su labor consiste en el patrullaje diario y el reporte de irregularidades ante el Celador, una tarea de custodia que, visto así, se desplaza hacia la escritura en una serie de cuadernos –llamados *Última hoja*, *La casa*, *Veneno en la sangre*, *Cuerpos* y *Nacimiento*– donde la mujer lleva una bitácora detallada de todo lo que transcurre en la montaña, pero asimismo en estos cuadernos comienza a desarrollarse, como una escritura al interior de otra escritura, un relato en donde comienza a reconstruirse el pasado de la propia protagonista. La arquitectura narrativa se organiza a partir de una dualidad de voces: la de la Montañera y la de la propia montaña. Mientras el relato de la mujer sigue una temporalidad lineal que alterna memorias del Pueblo Pobre y la Ciudad Roja, la voz del monte se sitúa en un tiempo mítico, describiéndose como una entidad viva que observa y envuelve a la protagonista. Durante sus recorridos, la Montañera comienza a toparse con lo siniestro: el hallazgo reiterado de cadáveres en el terreno bajo su mando: “Unos diez metros más allá del límite del jardín, pasando el galpón de las herramientas, pasando el

corral abandonado de las gallinas, justo antes de llegar al alambre, estaba el cuerpo (...) Cuando el Celador llegó agarramos una pala y nos pusimos a cavar un agujero” (p. 128). Se trata, en rigor, de cuerpos misteriosos que emergen del paisaje como una presencia ineludible. Ante cada aparición, la protagonista y el Celador optan por el ocultamiento y el entierro clandestino, guardando un silencio absoluto que convierte al entorno en un depósito de restos. De este modo, el paisaje se transforma progresivamente en un archivo geológico de la violencia, mientras la Montañera persiste en registrar este inventario del despojo en el cuaderno dedicado, precisamente, a los cuerpos. En este último se deja leer lo siguiente:

Lo que quiero decir es que los cuerpos (limpios, peinados) ahora ocupan el espacio entre mi casa y el alambre. Han ido invadiendo esa tierra que era mía por orden del dueño de la montaña y han ido construyendo sus propias calles subterráneas y sin nombre. Hace un rato, mientras tendía la ropa, pensaba: si un cuerpo hace falta en otra parte, puede llegar el día que vengan a buscarlo. ¿Y cómo van a encontrarlo si ni yo misma me acuerdo dónde está cada uno? No hay marcas en la superficie del terreno excepto —si se mira bien— una sensación de tierra manoseada (p. 157).

El pasaje revela cómo la acumulación de cadáveres transmuta el territorio inmediato de la protagonista en una topografía del horror, donde los cadáveres enterrados colonizan el espacio que media entre la casa y el límite del terreno para configurar una geografía de inhumaciones sucesivas. La imagen de “calles subterráneas y sin nombre” sugiere un subsuelo, similar *Pedro Páramo* (Rulfo, 2023) y el pueblo lleno de ecos, ordenado por la mecánica de la repetición —hallar, limpiar, sepultar y registrar la tumba— en un ciclo que no conoce fin y que instala, visto así, un conflicto insalvable entre la memoria y la geografía. Al admitir la imposibilidad de recordar la ubicación exacta de cada resto, la narradora evidencia que la montaña queda atravesada por una violencia sepultada cuyo único indicio es esa perturbación táctil del paisaje, “una sensación de tierra manoseada”, recordándonos que la naturaleza es una pútrida y gran bolsa mortuoria y que, en su vastedad, no hay cenotafio alguno.

En este escenario, la labor de la Montañera adquiere un matiz abiertamente tétrico, pues su tarea cotidiana consiste ahora en el entierro sistemático de cuerpos que emergen sin explicación, transformando el gesto en un trabajo mecánico donde ella actúa, en definitiva, como la administradora de una acumulación silenciosa. La montaña funciona, en rigor, como un depósito de personas desaparecidas donde el esfuerzo de la protagonista sostiene el ocultamiento material de la violencia, convirtiendo el entorno en un archivo geológico del despojo que el Estado y la comunidad prefieren mantener ilegible: “La montaña no desperdicia nada. La montaña se sana a sí misma, manda a sus criaturas a limpiar la muerte. Se lame las heridas hasta que estas se convierte en alimento” (p. 13). Esta labor se nos presenta como un trabajo “absurdo”, una suerte de castigo extraído de una tragedia griega donde la protagonista carga con los muertos insepultos de un territorio –intuimos– lacerado por la violencia. En esa lógica, la tarea de vigilar la montaña adquiere un sentido distinto del que aparenta, custodiar el territorio no implica únicamente recorrer sus límites y reportar anomalías, sino también hacerse cargo de aquello que el paisaje expulsa y que debe desaparecer nuevamente bajo la tierra. La vigilancia se convierte, propiamente, en una forma de administración del ocultamiento, y la labor de la Montañera adquiere el carácter funerario de un trabajo subterráneo. No hay registro oficial de su esfuerzo, ni testimonio público de los cuerpos que entierra, ni memoria institucional de los restos que se desvanecen y compostan bajo el suelo:

El sonido de la pala, el vaivén del cuerpo. Un tiempo hendido por otras marcas. El peso de la carretilla impulsando el movimiento de la rueda y el tzzz de la tierra al derramarse en el hueco. EL borde de la pala que abre, separa, levanta (el vaivén del cuerpo). La tierra que se mece en su cama de metal y cae (estable, gruesa, irregular). Una vibración corre por los brazos, atraviesa el mango de la pala, llega a la hoja y el filo penetra. Luego el cimbronazo vuelve a subir por la pala hasta las manos y el vaivén se torna lento, pausado. El cansancio se instala. Caen los grumos sobre el cuerpo limpio, el pelo desenredado, las uñas al ras, el perfume a jabón Rey mezclándose con el otro, a fermentación y a eucalipto, olor a ternero (p. 13).

La repetición maquinal de las labores se vuelve una rutina silenciosa que sostiene la desaparición material de las víctimas. En ese sentido, la novela expone una forma

extrema de trabajo solitario y no reconocido, donde la protagonista queda reducida a gestionar un paisaje habitado por cadáveres que nadie parece reclamar. Se asiste, visto así, a una burocratización del horror en la que el mantenimiento del orden territorial exige, como condición necesaria, la negación sistemática de la muerte y la conversión de la montaña en un archivo mudo del despojo. Se desliza una especie de segundo horror, uno en sordina, hecho de puro silencio y pura *nada*, pues a diferencia de relatos en donde la irrupción de cadáveres moviliza rápidamente a una confrontación ética y política en la trama de la novela –como sucede, por ejemplo, en *Cadáver exquisito*– aquí éstos no alimentan sino un rumor, una bruma y una sensación de que nada en absoluto ocurrirá. Este es el elemento que mayor perturbación genera en la novela, ya que la Montañera asume su labor con una carga de desafección sorprendente, con una naturalidad desprovista de todo pavor, enfrentándonos a la figura de la *banalidad del mal*, a ese punto en que –como relata Arendt (2023) a propósito del juicio a Eichmann– el horror y la violencia se naturalizan a tal punto que estos pueden ser practicados como si se tratara de un procedimiento neutral y mecánico, como obligaciones e instrucciones que se ejecutan sin cuestionamiento alguno:

No le dije al Celador que, después de encontrarlo, agarré al cuerpo de los sobacos, lo levanté un poco y lo arrastré algo así como medio metro hasta unas rocas que le hicieron de respaldo. El cuerpo sentado parecía un muñeco, mientras que el cuerpo en la tierra parecía un animal. Le acomodé las manos sobre las piernas para que no estuvieran volteadas como pidiéndole al cielo. Me senté en el pasto y lo miré. De lejos alguien hubiera dicho «dos personas conversando», porque me había sentado muy cerca, igualito que si lo conociera, y yo, sin quererlo, también imitaba la posición de las manos, apoyadas tranquilamente sobre las rodillas. Cuando no supe qué más hacer, le revisé los bolsillos (Trías, 2025, pp. 128-129).

†

En el conjunto de crónicas *Alguien camina sobre tu tumba* (2018), Mariana Enriquez narra los diversos cementerios que ha visitado a lo largo de su vida, desplegando una mirada que amalgama la muerte con la vitalidad, la escritura con los recuerdos, y el respeto por lo sagrado con la curiosidad por las tumbas ajenas. Hacia el final del libro,

este recorrido se proyecta hacia el futuro mediante una lista de sitios que aún desea conocer. Es en este punto donde emerge una imagen que entrelaza el derecho a la vivienda con la presencia de los difuntos, planteando la inquietante paradoja de desalojar a los habitantes de un camposanto para "restaurar" su función mortuoria. Para Enriquez, la existencia de la Ciudad de los Muertos en El Cairo no es un dato pintoresco, sino un fenómeno de una racionalidad absoluta. Allí, la convivencia entre los vivos y los mausoleos se ha naturalizado hasta el punto de que la ocupación, lejos de ser vista como una profanación, aparece como una respuesta lógica ante la necesidad. Como señala la autora:

Es un barrio. La gente se empezó a mudar al cementerio en los años cincuenta. Tiene un aspecto "favelizado". Ahí vive medio millón de personas. Se sigue usando como cementerio, siguen enterrando a gente ahí. También hay cafés y algunos negocios. Es tan lógico lo que pasa en este lugar que los egipcios solo lo llaman *qarafa*, que quiere decir cementerio. ¿Cómo es posible que en otros lugares igual de pobres o más estas enormes extensiones de tierra, con frecuencia llenas de edificios habitables, de mausoleos y bóvedas y pasillos de nichos con techo, no sean tomadas usadas para vivir? El de El Cairo no es el único cementerio habitado. Hay otro en Filipinas y hubo otro en Monrovia, Liberia, el Palm Grove, que se usó durante la guerra civil como central de operaciones y, después, como refugio de adictos, ex soldados dementes y personas sin casa. Ahora está siendo recuperado y, en consecuencia, lo están vaciando de vivos. De cualquier modo, la ocupación, que debería ser la regla, se da, extrañamente, en casos excepcionales (pp. 275-276).

Esta reflexión pone en crisis la organización tradicional del espacio urbano y la prioridad que las ciudades otorgan a los muertos por sobre los desposeídos. Al mencionar el caso de Monrovia en Liberia, donde el cementerio es "recuperado" y, en consecuencia, vaciado de los vivos que lo habitaban, Enriquez subraya la tensión política de este límite. Una particular escena que permite trazar una deriva hacia el análisis de la zombificación de los cuerpos se despliega en la ciudad, en donde palabras como *gentrificación* o barrio se vuelven signos de una forma de violencia cotidiana inscrita en la organización capitalista del espacio. En este horizonte, tanto los cuerpos como los lugares que habitan –calles, viviendas, territorios urbanos– aparecen sometidos a una misma lógica de

valorización: espacios convertidos en recursos, susceptibles de ser explotados, desplazados o abandonados según las exigencias del mercado. La ciudad, de este modo, se revela como un campo de disputa en donde la vida cotidiana queda subordinada a procesos de reordenamiento económico. Los barrios dejan de ser territorios de comunidad para transformarse en activos financieros o zonas de sacrificio; su valor ya no reside en la vida que los habita, sino en la renta potencial que pueden o no generar. Este desplazamiento produce una dinámica de expulsión silenciosa: habitantes que son empujados fuera de los lugares que han construido colectivamente, mientras el entorno urbano es remodelado para nuevos circuitos de acumulación. En ese movimiento, los sujetos se convierten en presencias precarias dentro de su propio espacio vital, tolerados sólo mientras su existencia no obstaculice la valorización del territorio. Así, la zombificación no remite únicamente a cuerpos exhaustos por el trabajo o por la violencia estructural, también describe una condición espacial: ciudades que devoran a sus habitantes mientras reorganizan sus superficies para la inversión. La lucha por el espacio —quién puede permanecer, quién debe partir— se vuelve una de las tensiones centrales de nuestro presente neoliberalizado. Este desplazamiento analítico nos aleja de la montaña que atraviesa la narrativa de Fernanda Trías y nos aproxima al vértigo urbano donde la vida se “negocia” día a día, elaborando *transacciones peligrosas* en que cuerpo mismo deviene moneda de cambio.

Para cerrar, una escenificación de esto emerge en la novela *Chilco* (2025) de Daniela Catrileo, en donde las mafias inmobiliarias y una naturaleza embrujada e indómita irrumpen en el tejido de la ciudad como fuerzas que desestabilizan la aparente normalidad del orden urbano. Allí, el territorio no sólo es objeto de especulación, también se vuelve un campo de resistencia donde la tierra misma parece responder a las violencias que la atraviesan:

Durante nuestro último tiempo en la ciudad experimentamos cada fase de su caída. El continente estaba podrido y el imperio empezaba su demolición. No era una metáfora; tantos años de sobrepoblación, usura y crecimiento al cielo se

aproximaban a su fin. La monotonía del paisaje inacabado retornaba a su punto inicial. Y todo comenzó con el derrumbe de los edificios uniformes, el espantoso accidente de la Gran Avenida. Un piño de torres se vinieron abajo y hubo muchísimos muertos. Los muros vecinos se colmaron con fotografías y nombres de los difuntos. Algunos cuerpos nunca pudieron ser desenterrados, ahí junto a los escombros del cemento yacían sus partes, sus memorias. Esa antigua esquina de grúas y departamentos ahora era una fosa común, un vacío que nos engullía a raudales. Nos embargó la pena, la rabia. De tan adormecidos, eludimos lo evidente, la impotencia nos crecía como lava, piedras volcánicas en la boca del estómago. (2025, p. 81).

2. Brujería y desposesión

La idea del movimiento resulta útil para introducir el conjunto de intensidades que atraviesan un relato: su ritmo, su espaciamiento, que en sus recorridos organizan el sentido mismo de la experiencia de lectura. Aceleraciones y desaceleraciones hilvanan e imbrican un centro de gravedad textual, siempre susceptible de redoblarse, descentrarse o ser arrastrado hacia un punto de ebullición en que las palabras abrumen o tienden hacia la intensidad. Tal es el caso de la siguiente novela:

Llegaron al canal por la brecha que sube del río, con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos casi en el fulgor del mediodía. Eran cinco, y su líder el único que llevaba traje de baño: una trisa colorada que ardía entre las matas sedientas del cañaveral enano de principios de mayo. El resto de la tropa lo seguía en calzoncillos, los cuatro calzados en botines de fangos (...) la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban ganas de escupir para que no bajara a las tripas, que quitaba las ganas de seguir avanzando. Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaban sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía (Melchor, 2017, pp. 11-12).

Así toma inicio de la novela *Temporada de huracanes* de la autora mexicana Fernanda Melchor. Ficción que desarrolla la historia y asesinato de la Matosa, quien era considerada la bruja de un pueblo rural en México, acusada tanto de cometer orgías con

hombres jóvenes en su casa, fornicar con el diablo (el “Chamuco”) y de asistir mediante su brujería abortos en mujeres jóvenes:

La época también en que empezaron con el rumor de la estatua aquella que la Bruja tenía escondida en algún cuarto de aquella casa, seguramente en los del piso de arriba, a donde no dejaba pasar a nadie nunca, ni siquiera a las mujeres que iban a verla, y donde decían que se encerraba para fornicar con ella, con esa estatua que no era otra cosa que una imagen grandota del chamuco, la cual tenía un miembro largo y gordo como el brazo de un hombre empuñando la faca, una verga descomunal con la que la Bruja se ayuntaba todas las noches sin falta (p. 16).

Mediante ocho capítulos compuestos por un bloque de texto, sin división alguna de párrafos, se ensaya el devenir monstruoso de una escritura continua, huracanada y en permanente movimiento. En términos formales, la obra se organiza mediante paredes de texto extensos que prescinden de interrupciones, generando una continuidad discursiva de una intensidad asfixiante e hipnótica. La narración parece arrastrada por una fuerza atmosférica, y la escritura deviene, de este modo, una corriente torrencial que reproduce en su ritmo la violencia latente del entorno. Una prosa que se expande sin tregua, asumiendo la escala huracanada de la tormenta social que atraviesa a los personajes. Este procedimiento se complementa con una marcada impronta de oralidad, en donde las voces –saturadas de insultos y supersticiones– se funden con la voz narrativa en el registro híbrido de un pueblo que parece hablar como un solo bloque. El asesinato no se presenta como un suceso lineal, sino que emerge, en definitiva, como un torbellino de versiones y un tejido de habladurías que delata la violencia estructural del espacio social. La escritura de Melchor no se limita a narrar un hecho delictivo, sino que reproduce en su propia materialidad la turbulencia moral de la comunidad que lo hace posible.

Retomando la escena inicial, Melchor relata cómo un grupo de cinco niños descubre, en el interior de un canal de aguas contaminadas, el cadáver putrefacto de la Matosa: “Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave” (2017, p. 13). La aparición del cuerpo –hinchado, irreconocible,

arrastrado por la corriente turbia– introduce de inmediato un clima de degradación material que impregna todo el relato: el paisaje mismo –similar a las bóvedas pantanosas en “Bajo las aguas negras”– parece atestiguar de la violencia que ha producido la muerte.

A partir de ese descubrimiento inicial se activa una suerte de “cacería de brujas” retrospectiva, un movimiento colectivo mediante el cual la comunidad reconstruye la figura de la Bruja a través de rumores, supersticiones y acusaciones. Sin embargo, bajo la apariencia de un imaginario mágico o supersticioso, lo que se vuelve visible es una violencia mucho más profunda. En este punto resulta iluminadora la reflexión de Silvia Federici: “La caza de brujas fue también instrumental a la construcción de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, sus poderes sexuales y reproductivos fueron colocados bajo el control del Estado y transformados en recursos económicos” (2015, p. 275). La tesis de Federici desentraña la caza de brujas como una operación política de gran alcance, sostenida durante siglos por campañas de disciplinamiento ideológico y religioso bajo un trasfondo económico. La persecución no se dirigía únicamente contra prácticas consideradas heréticas: organizaba un asedio específico contra lo femenino. La brujería se instituyó así como una categoría criminal funcional a la consolidación del orden patriarcal, un dispositivo orientado a someter la sexualidad, el trabajo y la potencia reproductiva de las mujeres a la soberanía conjunta del Estado y la Iglesia. Bajo esta lógica, la violencia ejercida contra las supuestas brujas no se limitó al castigo de individuos aislados; formó parte de un proceso histórico destinado a despojar a las mujeres de autonomía social y política. La historia oficial, por su parte, ha tendido a fijar esta violencia en la imagen estática de la hoguera, reduciendo una resistencia compleja a la figura pasiva de la víctima consumida por el fuego. Ese mismo mecanismo se manifiesta en la forma en que el pueblo proyecta sobre la Matosa una cadena de sospechas y condenas morales; los prejuicios, las habladurías y las acusaciones populares funcionan como una persecución que reactualiza la vieja lógica de la caza de brujas:

porque tarde o temprano el diablo iba a venir a reclamarla como suya y la tierra se partiría en dos y las Brujas caerían al abismo, derecho al lago de fuego del infierno, una por endemoniada y la otra por todos los crímenes que cometió con sus brujerías: por haber envenado a don Manolo y hechizado a los hijos para que murieran en aquel accidente; por capar a los hombres del pueblo y debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por hacer arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera (Melchor, 2017, p. 23).

En el ya clásico estudio antropológico *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica* (2020), la brujería aparece como un lenguaje social mediante el cual las comunidades interpretan las tensiones producidas por la desigualdad económica. Allí donde la acumulación rompe los vínculos de reciprocidad que organizan la vida colectiva, el embrujo se convierte en una forma simbólica de restituir cierto equilibrio en la justicia. El temor a la brujería recae, sobre todo, en quienes prosperan o concentran bienes, ya que su riqueza despierta la sospecha de haber sido obtenida mediante abusos o ganancias injustas. En este sentido, aun cuando la brujería se percibe como una fuerza dañina, también funciona como una promesa de justicia frente a la explotación.

El motivo citado más comúnmente para la brujería es la envidia. La gente teme al veneno de la brujería cuando sienten que tienen más cosas buenas que los demás. La brujería es el mal, pero puede ser el mal menor cuando está dirigida contra el mal mayor de la explotación, la incapacidad de corresponder y el hecho de amasar ganancias mal obtenidas. Aquellos que están en mejor situación temen constantemente a las brujerías y toman medidas de tipo mágico para impedir su penetración. Y razón no les falta. Un íntimo amigo mío me contó cómo su madre, desesperadamente pobre, y sus tres hijos, fueron echados por un terrateniente por no pagar la renta; furiosa, ella se vengó embrujando la casa. Desde ese momento nadie se atrevió a vivir en ella (Taussing, 2020, p. 158).

Existe un segundo nivel que guarda relación con la brujería, y que se manifiesta en su presencia efectiva dentro de una compleja sociedad como lo es la mexicana, en donde la relación con la brujería y la muerte no se reduce a un residuo folclórico, sino que más bien aparece como una práctica cultural vigente. Diversos estudios empíricos permiten dimensionar esta persistencia. Según la Encuesta sobre Percepción Pública de la Ciencia y la Tecnología en México, realizada por el Instituto Nacional de Estadística y

Geografía y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, el 72,24 % de la población mexicana declara confiar más en prácticas como amuletos, “limpias” o rituales que en explicaciones científicas. El mismo campo de encuestas muestra la extensión cotidiana de estas prácticas: alrededor del 72 % de los mexicanos afirma haber consultado alguna vez a brujos, chamanes o curanderos, en busca de soluciones para problemas relacionados con el amor, la salud o el dinero. Esta presencia efectiva de la brujería en el entramado social nos sitúa ante interrogantes que desbordan el dato estadístico y exigen una lectura política: ¿Qué implica, en rigor, que estas prácticas no comparezcan como fenómenos aislados, sino como hábitos plenamente extendidos en la vida cotidiana? ¿De qué modo tales creencias organizan, visto así, formas de interpretar el infortunio, el deseo o el conflicto social allí donde la razón técnica parece fallar? ¿Qué tipo de racionalidad se activa, por lo demás, cuando amplios sectores recurren a rituales para explicar aquello que la ciencia no logra integrar plenamente en la experiencia?

Estas cifras revelan, propiamente, que la brujería no ocupa únicamente el lugar de una superstición marginal o un residuo folclórico. Antes bien, constituye un sistema cultural activo para la interpretación del infortunio, el deseo y el conflicto social; un territorio donde la magia, la religión popular y la medicina ritual se entrelazan, a decir verdad, en la experiencia cotidiana de amplios sectores de la sociedad. Con ello se evidencia el peso de un imaginario social que proyecta sobre la figura de la bruja una presencia persistente del mal, si se quiere, como una sombra que la modernidad no ha logrado disipar. Un ejemplo paradigmático de esta persistencia simbólica en la cultura contemporánea puede observarse, visto así, en la película *El proyecto de la Bruja de Blair* (Myrick & Sánchez, 1999). La obra se presentó bajo el artificio del "metraje encontrado", documentando la supuesta desaparición de tres estudiantes en los bosques de Maryland. La estrategia de difusión reforzó deliberadamente esa ambigüedad: se diseñó un sitio web con informes policiales y testimonios, mientras se distribuían carteles de búsqueda que presentaban a los actores como personas realmente perdidas. Incluso sus perfiles figuraron, a todas luces, como “presuntamente muertos”, reforzando la ilusión de

autenticidad mediante una operación mediática que explotó la zona de incertidumbre entre ficción y realidad.



Ilustración 12 Material promocional de *El proyecto de la Bruja de Blair* (Myrick & Sánchez, 1999).

Esta maniobra apostó por movilizar un imaginario cultural ya disponible, demostrando que la figura de la bruja continúa operando como un símbolo gravitante en el imaginario colectivo. No se trata, en definitiva, de un simple anacronismo, sino de una forma cultural capaz de activar el miedo y la fascinación en el público moderno. La brujería comparece, en rigor, como ese "otro" de la razón que la técnica mediática no solo no anula, sino que amplifica, revelando que nuestra sensibilidad contemporánea sigue siendo, acaso necesariamente, una sensibilidad asediada por lo espectral. En su cuento "Las voladoras", Mónica Ojeda introduce, antes que nada, una voz femenina que se resiste a la domesticación del silencio. El relato se inaugura con una afirmación que marca el tono de insubordinación que atraviesa toda la narración:

¿BAJAR LA VOZ? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo. Son otros los que se sienten que tengo que bajar la voz, achicarla, convertirla en un topo que desciende, que avanza hacia abajo cuando lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube. O un globo. O las voladoras (2021, p. 11).

A partir de esta declaración, la figura de la voladora –tomada de la leyenda andina sobre mujeres que surcan la noche– deja de ser un simple elemento folclórico para convertirse, de este modo, en una imagen que condensa el deseo, la transgresión y el miedo cultural. El mito funciona, en rigor, como una forma de expresar la inquietud social frente a aquello que desborda las normas del cuerpo y de la palabra femenina, operando como un espejo donde la comunidad proyecta sus propias represiones. Esta ambivalencia se manifiesta con nitidez en la relación de la madre de la narradora con el mito: “Mi mamá le teme a los panales por eso. Y odia a la voladora porque es una mujer que inquieta a los caballos y le da de beber su tristeza a las abejas (...) Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes” (Ojeda, 2021, p. 13). Esta reacción física –las mejillas calientes– revela que la voladora no es solo un objeto de repudio, sino también de una fascinación inconfesable. El odio hacia la voladora constituye, propiamente, un mecanismo de defensa frente a una potencia femenina que se niega a la domesticación y que, al “inquietar a los caballos” o vincularse con la naturaleza salvaje de las abejas, subvierte el orden doméstico. La figura de la voladora encarna, en definitiva, un retorno de lo reprimido: una feminidad que, al habitar las alturas, señala la asfixia de quienes permanecen en tierra observando, entre el espanto y el deseo, la posibilidad de su propia liberación.

3. Astragalomancia

Ampliamente conocido es el capítulo de *2666* titulado “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño (2004). En él se nos relata con crudeza una serie de femicidios ocurridos en la ciudad ficticia de Santa Teresa, trasunto literario de Ciudad Juárez, situada en la frontera norte de México. Estos asesinatos remiten directamente a los feminicidios reales registrados en esa ciudad desde comienzos de la década de 1990 y durante los años posteriores, cuando decenas de mujeres –muchas de ellas trabajadoras de maquiladoras– aparecieron violadas, torturadas y asesinadas en el desierto o en vertederos de la periferia urbana. La sección adopta la forma de una larga enumeración forense de cadáveres, en la

que cada caso aparece descrito con una frialdad casi administrativa: fecha del hallazgo, estado del cuerpo, lugar donde fue encontrado. Esta escritura se inspira tanto en registros policiales como en investigaciones periodísticas, especialmente en *Huesos en el desierto* (2002) del periodista Sergio González Rodríguez, que documentó sistemáticamente los crímenes de Juárez y sirvió como fuente directa para la novela. No es de extrañar, que, tal experiencia de lectura inste al lector a dejar inacabado el libro en tal sección, pues lo que brota del cruce de una escritura burocrática cuyo contenido es en extremo violento, no es sino el asco y la repulsión que sacude al lector.

En ese contexto surge la pregunta decisiva, la cual se emparenta con el capítulo anterior en que abordamos las formas del terror social, ¿qué hace del registro un archivo? El procedimiento narrativo de Bolaño convierte la repetición de informes en algo más que una simple crónica policial. La acumulación serial de cadáveres produce una forma de archivo literario del horror, donde cada ficha individual se suma a una masa de violencia que desborda cualquier explicación causal única. El texto se organiza, así, como una máquina de memoria, una especie de inventario interminable de cuerpos abandonados, donde la enumeración misma revela el fracaso institucional –policial, judicial, mediático– para detener o comprender la violencia, y en donde la frialdad de este archivo, a su vez, contribuye a hacer aún más espeluznante e inhumano el fondo del que brota. Como mencionamos anteriormente al analizar el marco del capitalismo gore, la propuesta de Sayak Valencia adquiere aquí una relevancia renovada para descifrar el modo en que la violencia extrema se ensaña con el cuerpo social. Si en el apartado previo examinamos las estructuras macroeconómicas que sostienen los mercados necrófilos, en este punto resulta clave observar cómo esas fuerzas moldean identidades específicas.

Tomamos el término endriago de la literatura medieval, específicamente del libro *Amadís de Gaula*. Lo hacemos así siguiendo la tesis de Mary Louise Pratt, quien afirma que el mundo contemporáneo está gobernado por el retorno de los monstruos. El endriago es un personaje literario, un monstruo, cruce de hombre, hidra y dragón. Se caracteriza también por una gran estatura, ligereza de movimientos y condición bestial. Es uno de los enemigos a los que se tiene que

enfrentar Amadís de Gaula. En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario. Su fiereza es tal que la ínsula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal al que sólo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondara los límites de la locura y cuya descripción se asemeja a los territorios fronterizos contemporáneos (89).

†

“Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada, 2014, p. 17). A partir de esa constatación teñida de espanto, la novela *Chichas muertas* de la escritora argentina Selva Almada, establece la inflexión central de la voz narrativa. Tras un comienzo rememorando el espacio del hogar, el lugar de infancia, un murmullo radial informa el femicidio de Andrea Danne, en su casa, mientras dormía a causa de una puñalada en el corazón. Prontamente, la narración adquiere una superficie de capas narrativas que transitan de la crónica, recuerdos y una dirección fragmentaria en torno a tres asesinatos impunes. “Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio (...) No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando” (p. 18). En ese sentido, la novela en su experimentación y tensiones entre la ficción y la veracidad que le es propia continuamente tensiona el paradigma de la literatura. En ese sentido, existe una tensión constante entre el relato oficial sobre los feminicidios de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín y la versión que la narradora configura entre su investigación independiente, crónicas, recuerdos y, ante todo, la oralidad de otras historias, que frecuentemente son asociadas a las mujeres como una forma de conocimiento ajena al sistema oficial, patriarcal y judicial donde impera el abandono estatal. De acá que aquella sabiduría, que bien podríamos definir bajo la clave del *repertorio* (Taylor, 2015), funciona como un contra-archivo clandestino, oral, que se perfila como una advertencia

popular destinada las mujeres sobre la violencia y, por otra parte, asume las esferas de un saber sobrenatural, ancestral y no normativo.

La Huesera en *Chicas muertas* es una nigromante que cumple cierta función de exhumar los restos y a través de ellos practicar la astragalomanía: “Es una vieja muy vieja que vive en algún escondite del alma. Una vieja chúcará que cacarea como las gallinas, canta como los pájaros y emite sonidos más animales que humanos. Su tarea consiste recoger huesos. Junta y guarda todo lo que corre peligro de perderse” (Almada, 2014, p. 50). Su función en el relato es la de representar, por una parte, una serie de saberes que no se integran de manera cabal en la lógica oficial del archivo. Por otra, encarna un malestar, un sutura al cierre oficial de los asesinatos. En este sentido, se hace patente lo contracultural de los saberes ajenos a la racionalidad dominante nuevamente juegan un rol esencial al momento de disputar los espacios narrativos. Los procedimientos de la Huesera son narrados entre registros de transmigraciones de almas, tal nahual, su capacidad de transformarse en lobo y la recolección de osamentas como un trabajo de brujería que, en cierta forma, otorga descanso a las víctimas de los femicidios:

Cuando la última pieza está en su sitio y la figura del lobo resplandece frente a ella, la Huesera se sienta junto al fuego y piensa qué canción va a cantar. Una vez se decide, levanta los brazos sobre el esqueleto y empieza su canción. A medida que canta, los huesos se van cubriendo de carne y la carne de cuero y el cuero de pelos. Ella respira, su cola se tensa, abre los ojos, pega un salto y sale corriendo de la choza. En algún momento de su vertiginosa carrera, ya por la velocidad, ya porque se mete en las aguas de un arroyo para cruzarlo, ya porque la luna le hiere directamente en un costado, el lobo se transforma en una mujer que corre libremente hacia el horizonte, riéndose a carcajadas (p. 50).

De acá que la narración se identifique, justamente, con esa justicia poética que ensaya la Huesera: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darle voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada, 2014, p. 50). Esta imagen entrelaza la potencia de la vida con la restitución de la dignidad arrebatada. La narración se identifica, en rigor, con esa vindicación que ensaya la hechicera: la misión de juntar los huesos, armarlos y darles voz. Aquí, la palabra actúa

como el canto de la Huesera; es el soplo que permite que la mujer, antes reducida a osamenta estática en el archivo del horror, recupere el movimiento y la carcajada. De este modo, la escritura de Almada funciona como un dispositivo de contra-ingeniería simbólica. Frente a la mirada del perito o del criminal que solo ve materia desechable, la hechicería literaria propone una transmutación: transformar el cuerpo violentado en una mujer que "corre libremente hacia el horizonte". La justicia aquí no proviene de los tribunales que, como vimos, administran el fracaso, sino de una praxis narrativa que se niega a dejar a las muertas en el silencio de la fosa común. La escritura se vuelve, en definitiva, el territorio donde las víctimas dejan de ser meras cifras para reclamar, aquí, su fuerza de vida, entre nosotros los vivos.

7 § Conclusiones

La narrativa de ciencia ficción es la última narrativa (con un sentido de alteridad, «*dépaysement*» [«extrañamiento»]). (Sontag, 2014, p. 71)

La presente investigación ha mostrado que la ficción ocupa hoy un lugar decisivo en la reorganización de los lenguajes teóricos contemporáneos. Aquello que durante largo tiempo fue considerado un recurso auxiliar –una representación sensible de conceptos previamente existentes– aparece ahora ante nosotros como una forma de intervención que puede alterar las condiciones materiales de producción del saber. En este sentido, la intuición anotada por Susan Sontag en sus *Diarios* (2014), donde la ciencia ficción es descrita como la *última narrativa* marcada por el *dépaysement*, adquiere aquí un alcance metodológico: la ficción introduce un *extrañamiento* que desajusta los hábitos del pensamiento y obliga a la teoría a atravesar un umbral de inestabilidad conceptual. El galicismo empleado por Sontag en la entrada de su diario, y citada aquí como epígrafe, designa con precisión la experiencia de “desajuste” que busca exhibir esta investigación, pues la ficción arrastra a la teoría hacia un umbral de extrañamiento radical del que ésta no egresa indemne, imponiendo un desplazamiento en las formas establecidas de comprensión y una alteración de los *hábitos intelectuales* que comprometen su propia verdad. Experiencia que remite, en un primer sentido, al movimiento interior de la teoría cuando es expuesta a lo literario: como en el *canto de las sirenas*, en la lectura que hace de ellas Maurice Blanchot (2005), la literatura no consiste en la transmisión de un mensaje, sino en la experiencia de una *fascinación* que desarma, de un *afuera* que seduce y obliga a atravesar un umbral que ya no garantiza retorno alguno, sino que “horroriza” en aquel desliz a los cimientos del saber occidental (Foucault, 2014).

A lo largo de este trabajo se ha sostenido que tal extrañamiento no constituye un simple gesto estilístico. La ficción arrastra a la teoría hacia una zona liminal en donde las oposiciones clásicas que organizaron la legitimidad del saber –verdadero y falso, real e imaginario, conocimiento y fabulación– pierden su estabilidad. Desde esta perspectiva, el encuentro entre pensamiento y ficción no implica una subordinación de un campo a otro, como tampoco una estetización superficial del discurso crítico. Lo que emerge es una experiencia *diferente* de la teoría: una práctica que se reconfigura al exponerse ante lo imaginario, permitiendo que la reflexión se desplace hacia espacios de experimentación en donde el pensamiento se ensaya, se interrumpe y se rearticula.

En este desplazamiento se vuelve inteligible el presente de *otro modo*. La proliferación de distintas crisis en nuestra realidad –económicas, ecológicas, políticas y afectivas– ha erosionado la capacidad explicativa de los marcos teóricos heredados. En este escenario, la ficción se vuelve un *dispositivo* privilegiado para explorar aquello que excede los lenguajes analíticos tradicionales. La reiterada observación de Fredric Jameson, según la cual resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, condensa con precisión esta paradoja: la imaginación cultural se encuentra extraordinariamente activa, mientras que la imaginación política aparece bloqueada o fragmentada. La ficción se convierte entonces en un laboratorio donde se ensayan formas de comprensión capaces de abordar un presente que se experimenta como opaco, intrincado y, en muchos casos, catastrófico. En este marco, la investigación ha defendido la hipótesis de que el interés contemporáneo por la ficción responde a transformaciones más profundas que una simple moda académica o “giro”. En las artes y las humanidades proliferan prácticas que ensamblan teoría y narración, proyectan futuros especulativos o elaboran formas híbridas de escritura. Se trata de derivas –interdisciplinarias, transdisciplinarias e incluso *adisciplinarias*– que sugieren que el pensamiento contemporáneo se encuentra en un proceso de reconfiguración metodológica. “Tradiciones filosóficas” diversas, entre ellas ciertas vertientes de la filosofía francesa asociadas a Michel Foucault, Gilles Deleuze y Henri Bergson, han contribuido a esta

transformación al explorar la dimensión productiva de lo imaginario y su potencia para reconfigurar los modos de pensamiento.

La tesis ha mostrado, además, que esta apertura hacia la ficción coincide con un reconocimiento creciente del papel de las prácticas artísticas en la reorganización de los marcos sensibles del conocimiento. Tal como ha sugerido Jacques Rancière (2009), el arte no debe entenderse como una ilustración del pensamiento crítico, se trata más bien de una intervención en el reparto de lo sensible que redistribuye lo visible, lo decible y lo pensable. Desde esta perspectiva, la ficción opera como un dispositivo capaz de alterar las configuraciones perceptivas que sostienen el orden social, introduciendo disensos que reconfiguran el horizonte mismo de lo común.

Sobre esta base conceptual, la investigación propuso un recorte específico: la literatura “rara” escrita por autoras latinoamericanas durante la última década, leída bajo el prisma de lo que aquí se ha denominado *materialismo gótico*. Esta categoría permitió abordar la ficción no sólo como una representación de la *catástrofe contemporánea*, sino también como una forma de conocimiento que trabaja con los residuos materiales de la historia: cuerpos precarizados, territorios devastados, memorias traumáticas y presencias espectrales que atraviesan todo el presente. En esta línea, las reflexiones de Mark Fisher sobre la dimensión material del gótico, junto con los análisis de Mabel Moraña o Silvia Schwarzböck, permitieron comprender la monstruosidad, la figura del espectro y la imagen de terror como figuras críticas que revelan las tensiones del capitalismo tardío. El materialismo gótico se ha propuesto, en consecuencia, como un operador conceptual que permite leer estas escrituras no solo como artefactos estéticos ni tampoco únicamente como documentos culturales, sino que se trata de *prácticas de pensamiento* que exploran la materialidad oscura del presente. En ellas, lo monstruoso y lo espectral aparecen como modos de registrar las transformaciones del mundo social, así como las persistencias traumáticas que atraviesan los cuerpos y los territorios. De este modo, la tesis sostiene que la imaginación oscura presente en ciertas escrituras latinoamericanas contemporáneas

debe comprenderse ante todo como una poética situada capaz de generar formas de conocimiento que operan en el cruce entre narración, teoría y experiencia histórica. La noción de *escena*, empleada a lo largo del estudio, permitió justamente pensar estos textos como *espacios de convergencia o acontecimientos* en donde distintos registros –estéticos, políticos, afectivos y materiales– entran en fricción, produciendo configuraciones singulares de sentido.

En último término, el trabajo ha buscado mostrar que la relación entre teoría y ficción no constituye un simple problema metodológico. Se trata de una cuestión que involucra el modo mismo en que las humanidades contemporáneas enfrentan un presente atravesado por la incertidumbre. La imaginación que emerge en medio de este temblor histórico plantea una pregunta decisiva: si el conocimiento debe *someterse* a los formatos estabilizados del saber académico, o bien si acaso éste puede *resistir* en una zona de apertura en donde lo imaginario actúe como fuerza perturbadora. La investigación ha defendido esta segunda posibilidad. Pensar *con* la ficción –y no sólo *sobre* ella– implica aceptar que la teoría se construye también en el riesgo del extrañamiento, allí donde el pensamiento se ve obligado a abandonar sus seguridades conceptuales para explorar territorios aún indeterminados. En ese desplazamiento, la ficción aparece menos como objeto de análisis que como una práctica crítica capaz de expandir las condiciones mismas de lo pensable. A partir de lo ya expuesto, conviene precisar el alcance y los límites del proyecto desarrollado. Esta tesis no pretende ofrecer una mirada exhaustiva sobre aquello que, desde diversos registros críticos y estéticos, ha sido denominado *gótico* o *neogótico latinoamericano*. Tampoco se propone esta como una investigación centrada en un objeto literario delimitado ni como un trabajo orientado a fijar los contornos (un canon) de la estética gótica latinoamericana. Su apuesta se sitúa, como ya se ha señalado, en un plano distinto: se trata de una investigación que interroga ciertas ficciones contemporáneas mediante un trabajo interdisciplinario que se despliega a través de la ficción misma. En ese sentido, los objetivos del estudio coinciden con su estrategia metodológica y con la modalidad de lectura que organiza el conjunto de la tesis.

Desde esta premisa, la noción de materialismo gótico, introducida y desarrollada en los capítulos anteriores, funciona como vía de acceso a un conjunto de ficciones recientes, extrañas e insólitas escritas por autoras latinoamericanas. Esta propuesta implica un desplazamiento deliberado: el trabajo no se organiza sobre el gótico entendido como objeto estable de clasificación literaria. Opera más bien *con y a través* del gótico, aprovechando su potencia para pensar la materialidad histórica del presente. El gótico es un modo y no un género. En esa operación, como ya se ha indicado, se instala una zona de fricción entre teoría y ficción donde ambas prácticas aparecen como formas de reflexión e intervención sobre un mundo atravesado por crisis persistentes.

Este presente –marcado por transformaciones económicas, ecológicas y sociales que han sido discutidas a lo largo del trabajo– parece exigir justamente instancias de pensamiento capaces de desplazarse fuera de los marcos disciplinarios tradicionales. Por esa razón, el propósito de la investigación no puede separarse de su perspectiva de trabajo. El proyecto se distancia de la arquitectura de una tesis disciplinaria convencional ya que ningún campo de saber, por sí solo, logra organizar la complejidad del conocimiento producido por ciertas ficciones contemporáneas. La investigación se sitúa, por tanto, en un umbral donde los saberes se contaminan, se tensan y se reconfiguran colectivamente, tal como se ha mostrado al articular análisis literario, teoría crítica, filosofía política y reflexión estética.

En este sentido, una de las apuestas centrales que atraviesa toda la tesis consiste en afirmar que la ficción contribuye a pensar la realidad desde un registro interdisciplinario capaz de desplazar los modelos epistemológicos dominantes. Frente a ciertas formas de producción de conocimiento que operan bajo *lógicas extractivas* – particularmente visibles en determinados circuitos académicos hegemónicos– la ficción aquí abre una vía distinta de aproximación a lo real. No se limita a representar fenómenos ni a ilustrar teorías previamente establecidas: produce, más bien, un campo de experiencia en el que los procesos históricos, sociales y afectivos pueden ser percibidos bajo

configuraciones sensibles que otras formas de conocimiento tienden a neutralizar o simplificar. En esta perspectiva, la ficción gótica adquiere un valor particular. Su modo de operar exige un movimiento constante entre entendimiento y sensibilidad, un vaivén que atraviesa tanto el trabajo de escritura como el ejercicio de lectura crítica. La experiencia del horror, de lo extraño o de lo ominoso no actúa únicamente como dispositivo narrativo; funciona como una forma de percepción que obliga al pensamiento a desplazarse entre registros conceptuales y afectivos. Este intercambio permanente –espacio intersticial entre percepción sensible y elaboración intelectual– constituye una de las condiciones que hacen posible una crítica situada.

Hablar de una *crítica situada* implica reconocer que el conocimiento no emerge desde un lugar abstracto o neutral. Se produce en cuerpos específicos, en territorios concretos, en historias atravesadas por conflictos materiales y simbólicos. En este sentido, las ficciones analizadas a lo largo de la tesis participan de una forma de pensamiento que se inscribe en experiencias localizadas: geografías marcadas por la violencia extractiva, memorias atravesadas por procesos coloniales, cuerpos expuestos a las transformaciones del capitalismo contemporáneo. La lectura crítica que aquí se propone busca mantenerse en diálogo con esas condiciones materiales, evitando la ilusión de un saber que se presenta como universal mientras se sostiene en posiciones geopolíticas privilegiadas. Desde esta posición, la hipótesis que orienta el conjunto del estudio –formulada en la introducción y desarrollada en los capítulos analíticos– sostiene que las ficciones que operan desde lo inusual, lo extraño y lo ominoso producen formas de inteligibilidad capaces de pensar las múltiples crisis del presente, abordando nuestra intuición inicial: por qué motivo nuestro mundo contemporáneo produce tanto horror. Como se ha sugerido reiteradamente, dichas crisis pueden rastrearse en los procesos de degradación material y social asociados a las dinámicas contemporáneas del capitalismo. Las distintas capas analíticas desplegadas a lo largo de la tesis participan, precisamente, de esa tentativa por pensar la escena crítica en donde esas transformaciones se vuelven perceptibles.

En este punto resulta pertinente retomar una sospecha que ha atravesado parte del marco teórico del trabajo. Tal como ha señalado, las imágenes fantásticas que pueblan el imaginario popular del capitalismo –vampiros, zombis, corporaciones monstruosas, cuerpos diseccionados– deben leerse como formas codificadas de conocimiento social. La teoría crítica puede abordarlas del mismo modo en que el psicoanálisis interpreta los sueños: como *escenas simbólicas* donde se condensa un saber subversivo sobre las estructuras de explotación y violencia que sostienen el orden social. Leer esas imágenes implica producir un efecto de choque que permita reconocer las dislocaciones monstruosas que atraviesan la existencia mercantilizada. Tal perspectiva adquiere especial relevancia cuando se señala, como también ha sido discutido en los capítulos anteriores, que la imaginación moderna se constituyó en gran medida a partir de los horrores coloniales que estructuraron la expansión del capitalismo global. La producción cultural del monstruo –desde las ficciones góticas europeas hasta las narrativas contemporáneas que emergen en distintos territorios del Sur global– se encuentra profundamente atravesada por esas historias de violencia y deshumanización. En este sentido, el interrogatorio del conocimiento poético que anima ciertas narrativas de monstruosidad contemporáneas permite situar el análisis literario en una cartografía histórica más amplia, donde el imaginario fantástico aparece como archivo simbólico de las tensiones del capitalismo. Cobra entonces vital significancia el origen etimológico de la palabra monstruo: del latín *monstrum*, ésta significa *señal* o *advertencia*.

Desde esta perspectiva, el materialismo gótico propuesto a lo largo de la tesis busca leer esas imágenes no como simples recursos estéticos ni como pasivas metáforas culturales. Funcionan como dispositivos que permiten registrar la materialidad oscura del presente: cuerpos precarizados, territorios devastados, memorias traumáticas y presencias espectrales que continúan atravesando la vida social. En ese sentido, las ficciones analizadas elaboran una forma singular de pensamiento crítico. A través de escenas de extrañamiento, horror o monstruosidad, estas narrativas permiten percibir con mayor nitidez las fracturas históricas que estructuran el mundo contemporáneo. Así, como ya se

ha sugerido a lo largo del trabajo, el interés por estas escrituras no responde únicamente a su valor estético ni a su inscripción dentro de una tradición literaria específica. Su importancia radica en la capacidad que poseen para producir *conocimiento sobre el presente*. En ellas, el *materialismo gótico* se convierte en una herramienta de lectura del presente: una forma de indagar las violencias materiales del capitalismo tardío y las persistencias coloniales que siguen configurando la experiencia social en América Latina.

En última instancia, la tesis ha buscado mostrar que pensar *con* estas ficciones –y no solamente *sobre* ellas– permite abrir un campo de investigación en donde teoría y narración operan conjuntamente. En ese territorio híbrido, la reflexión crítica se desplaza hacia un espacio donde lo conceptual y lo imaginario se entrelazan para producir nuevas formas de inteligibilidad. Tal como se ha sostenido desde las primeras páginas del trabajo, el gótico latinoamericano se constituye precisamente como una tentativa de habitar ese espacio. Un espacio donde el pensamiento se construye en diálogo con las imágenes inquietantes que emergen de la ficción, allí donde lo monstruoso advierte, con una claridad perturbadora, las condiciones materiales de nuestro presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa*, 6. Akal.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2010). ¿Qué es lo contemporáneo? *Revista Otra parte*, 20. <https://www.revistaotraparte.com/op/cuaderno/que-es-lo-contemporaneo/>
- Aira, C. (2018). *Prins*. Random House.
- Alloa, E. (2023). *Repartos de la perspectiva*. Palinodia.
- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Random House.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de espuma.
- Annick, L. (2022). *Sin objeto. Por una epistemología de la disciplina literaria*. Colihue.
- Arendt, H. (2016). *La condición Humana*. Paidós.
- Arendt, H. (2023). *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo.
- Aristóteles. (2018). *Poética* (Gredos).
- Avenessian, A. (2021). *Meta-Futuros. Perspectivas especulativas para el mundo que viene*. Holobionte.
- Badiou, A. (1990). *¿Se puede pensar la política?* Nueva Visión.
- Badiou, A. (2007). *Justicia, filosofía y literatura*. HomoSapiens.
- Badiou, A., & Tusa, G. (2019). *Acerca del fin. Conversaciones*. Tinta limón.
- Barthes, R. (2019). *Crítica y verdad*. Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (2021). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Icaria.
- Bazterrica, A. (2020). *Cadáver exquisito*. Alfaguara.
- Benjamin, W. (2016). *El libro de los pasajes*. Akal.
- Berardi, F. «Bifo». (2021a). *La segunda venida. Neorraccionarios, guerra civil global y el día después del Apocalipsis*. Caja Negra.
- Berardi, F. «Bifo». (2021b). *Respirare. Caos y Poesía*. Prometeo.
- Berthoin, C. (2010). *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. Palgrave Macmillan.
- Beville, M. (2009). *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Editions Rodopi.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Editorial Trotta.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Anagrama.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas. 1923-1972*. Emecé.
- Borges, J. L. (1981). *Discursión*. EMECE.
- Botting, F. (2008). *Limits of horror. Technology, bodies, Gothic*. Manchester University Press.
- Burke, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos.
- Burton, T. (Director). (1990). *El joven manos de tijera* [Video recording].
- Catrileo, D. (2021). *Guerra florida*. Del aire.

- Catrileo, D. (2025). *Chilco* (Quinta edición). Editorial Planeta.
- Cavareto, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Celedón, G. (2023). *Filosofía y experimentación sonora*. Metales pesados.
- Cohen, M. (1993). *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*. University of California Press.
- Colanzi, L. (2017). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia.
- Colebrook, C. (2019). La extinción de la teoría. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 51(146).
- Cortázar, J. (1951). *Bestiario*. Sudamericana.
- Cortázar, J. (1975). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique*, (25).
- Crichton, M. (2023). *Parque Jurásico*. Debolsillo.
- Danowski, D., & Viveiros De Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra.
- De Leone, L. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate de Samanta Schweblin*. *Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (16), 62-76.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Derrida, J. (1992). *Points de suspension*. Galilée.
- Derrida, J. (1997). *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A Ediciones.
- Derrida, J. (2003). *El siglo y el perdón. Fé y saber* (Ediciones de la flor).
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (2020). Esa extraña institución llamada literatura. En *Escenas de escritura*. Pólvora.
- Derrida, J. (2021). *De la Gramatología*. Siglo veintiuno editores.
- Descartes, R. (2011). *Meditaciones metafísicas*. Alianza.
- Drucaroff, E. (2023). La vida se abre camino pero la muerte, también. En M. Audran & S. Sánchez (Eds.), *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente* (pp. 183-220). Universidad Nacional de la Plata.
- Dussel, E. (1993). *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Editorial Nueva Utopía.
- Edwards, J., Graulund, R., & Höglund, J. (Eds.). (2022). *Dark scenes from damaged earth. The gothic anthropocene*. University of Minnesota Press.
- Enriquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2018). *Alguien camina sobre tu tumba*. Montacerdos ediciones.
- Enriquez, M. (2019). *Nuestra parte de la noche*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2020). *El otro lado. Relatos, fetichismos, confesiones*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Enriquez, M., Príncipi, A., Sisti, A., Sánchez, S., & Novo, E. (2021). Desbordes: Entrevista a Mariana Enriquez. En M. Chiani, *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina* (pp. 309-344). Universidad Nacional de la Plata.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.

- Fargeat, C. (Director). (2024). *La sustancia* [Video recording].
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta limón.
- Fernández, E. (2010). *Afterpop*. Anagrama.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Fisher, M. (2021). *K-Punk Vol. 3. Reflexiones, Comunismo ácido y entrevistas*. Caja Negra.
- Fisher, M. (2022). *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Caja Negra.
- Fleischer, R. (Director). (1973). *Soylent Green* [Video recording].
- Forster, M. (Director). (2013). *Guerra mundial Z* [Video recording].
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2014). *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos.
- Freud, S. (2004). *Lo siniestro*. Ediciones JCE.
- Fusillo, M. (2012). *Estética de la literatura*. La balsa de la Medusa.
- Garcia, R. (2021). *La colapsología o la ecología mutilada*. La Cebra.
- Gelder, K. (1994). *Reading the vampire*. Routledge.
- Geraghty, L. (2009). *American Science Fiction Film and Television*. Berg.
- Goicochea, A. (2016). *Exceso y transgresión. Migraciones del modo gótico*. Etiqueta negra.
- González, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Anagrama.
- Gooch, J. (2025). *Capitalism hates you. Marxism and the New Horror Film*. University of Minnesota Press.
- Halberstam, J. (1995). *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Harman, C. (2010). *Zombie Capitalism. Gobar Crisis and the Relevance of Marx*. Haymarket Books.
- Harrison, H. (1966). *Make Room! Make Room!* Doubleday.
- Herzog, W. (Director). (1974). *Cada uno por su lado y Dios contra todos* [Video recording].
- Hobbes, T. (2005). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica.
- Houellebecq, M. (2006). *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Siruela.
- Hughes, W., Punter, D., & Smith, A. (Eds.). (2015). *The encyclopedia of the Gothic*. Wiley-Blackwell.
- Jackson, P. (Director). (1992). *Braindead* [Video recording].
- Jameson, F. (1991a). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

- Jameson, F. (1991b). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Jameson, F. (2005a). *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.
- Jameson, F. (2005b). *Arqueologías del futuro*. Akal.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el Método*. Bordes Manantial.
- Jappe, A. (2019). *La sociedad autófaga. Capitalismo, desmesura y autodestrucción*. Pepitas de calabaza.
- Keizman, B. (2022). *Promesas radicales en las literaturas del presente*. Overol.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo veintiuno editores.
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (2009). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. En *Escritos, Vol.2*. Siglo veintiuno editores.
- Lazzarato, M. (2020). *El capital odia a todo el mundo. Fascismo o revolución*. Eterna Cadencia.
- Lewis, M. G. (2020). *El monje*. Valdemar. (Obra original publicada en 1796)
- Logie, I. (2023). «New Female Gothic»: Latin American Fiction in the Anglophone Markets Through Translation. En D. Cabrera & D. Kripper (Eds.), *Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies* (pp. 277-308). Routledge.
- Londoño, V. (2022). *El asedio animal*. Eterna Cadencia.
- Lovecraft, H. P. (1992). *Viajes al otro mundo, Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Alianza.
- Lovecraft, H. P. (2022). *Los Mitos de Cthulhu* (Alianza).
- Macherey, P. (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. ENS Éditions.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: Encarnando conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, (36), 247-287.
- MacNally, D. (2011). *Monsters of the market: Zombies, vampires and global capitalism*. Brill.
- Marx, K. (2008). *El capital. El proceso de producción del capital. Libro I*. Siglo veintiuno editores.
- Marx, K. (2009). *El capital. El proceso global de la producción capitalista. Libro tercero*. Siglo veintiuno editores.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Random House.
- Meruane, L. (2021). *Zona ciega*. Mondadori.
- Miéville, C. (2013). *Marxismo y Halloween*. Socialism Conference.
<https://www.youtube.com/watch?v=paCqiY1jwqc>
- Moraña, M. (2017). *EL monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.
- Moraña, M. (2024). *Género y bio/necro/poéticas latinoamericanas*. Bonilla Artigas Editores.
- Mutis, A. M. (2020). Monsters and Agritoxins. En A. M. Mutis & E. Pettinaroli (Eds.), *Ecofictions, Ecorealities, and Slow Violence in Latin America and the Latinx World* (pp. 39-54). Routledge.

- Myrick, D., & Sánchez, E. (Directores). (1999). *El proyecto de la Bruja de Blair* [Video recording].
- Nancy, J.-L. (2000). *Corpus*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L., & Lacoue-Labarthe, P. (1997). *Retreating the political*. Routledge.
- Nietzsche, F. (1999). *Aurora: Reflexiones sobre los prejuicios morales*. Alba.
- Nietzsche, F. (2015). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Nieva, M. (2024). *Ciencia ficción capitalista*. Anagrama.
- Ojeda, M. (2020). *Historia de la leche*. Libros del Cardo.
- Ojeda, M. (2021). *Las voladoras*. Páginas de espuma.
- Poe, E. A. (2022). *Cuentos completos. Tomo 1* (2022.^a ed.). Penguin Random House.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
- Rivera, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House.
- Rojas, S. (2014). *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Cuadro de tiza.
- Rojas, S. (2017). *Escribir el mal*. Cuadro de tiza.
- Rojas, S. (2023). *El asco y el grito. La violencia más acá de la representación*. Paidós.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta limón.
- Romero, G. (Director). (1978). *El amanecer de los muertos* [Video recording].
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor.
- Rulfo, J. (2023). *Pedro Páramo*. Cátedra.
- Schwarzböck, S. (2022a). *Las bestias negras*. Instituto de Estética UC.
- Schwarzböck, S. (2022b). *Las medusas*. Marginalia.
- Schwarzböck, S. (2025). El maestro del apocalipsis. En G. Anders, *El tiempo del fin*. Alma Negra.
- Schweblin, S. (2015). *Distancia de rescate*. Random House.
- Schweblin, S. (2025). *El buen mal*. Random House.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Semprun, J., & Riesel, R. (2020). *Catastrofismo, administración del desastre y sumisión sostenible*. Pepitas de calabaza.
- Shelley, M. (2007). *El último hombre*. El Cobre Ediciones.
- Shelley, M. (2021). *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Valdemar. (Obra original publicada en 1818)
- Sierra-Díaz, Celis, Trasande, Lozano-Kasten, Gonzales-Chavez, & Sandoval-Pinto. (2019). Urinary Pesticide Levels in Children and Adolescents Residing in Two Agricultural Communities in Mexico. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(562).
- Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Sontag, S. (2009). *Ilness as metaphor & Aids and its Meaphors*. Penguin.
- Sontag, S. (2014). *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez, 1964-1980*. Penguin Random House.
- Spielberg, S. (Director). (1993). *Parque Jurásico* [Video recording].
- Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Ned Ediciones.

- Stengers, I., & Pignarre, P. (2018). *La brujería capitalista*. Hekht.
- Stevenson, R. L. (2016). *El Dr. Jekull y Mr. Hyde*. Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento. (Obra original publicada en 1886)
- Stoker, B. (2025). *Drácula*. Valdemar. (Obra original publicada en 1897)
- Swift, J. (2002). *Modesta proposición para impedir que los niños de los irlandeses pobres sean una carga para sus progenitores o para su país*. Universidad Nacional de Colombia.
- Szendy, P. (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Metales pesados.
- Taibo, C. (2023). *Ecofascismo. Una introducción*. Editorial Eleuterio.
- Taussing, M. (2020). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica. Traficantes de sueños*.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol.1*. Materia Oscura.
- Thacker, E. (2019). *Tentáculos más largos que la noche. El horror de la filosofía vol. 3*. Materia Oscura.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica: esEl c*. Premia Editora.
- Toop, D. (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja Negra.
- Trías, F. (2020). *Mugre rosa*. Random House.
- Trías, F. (2023). La escritura de un mundo roto. En L. Amaro, *Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Montacerdos ediciones.
- Trías, F. (2025). *El monte de las furias*. Random House.
- Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? *Desacatos*, (54).
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vallejo, F. (1999). *La virgen de los sicarios*. Alfaguara.
- Wilde, O. (2023). *El retrato de Dorian Gray*. Valdemar. (Obra original publicada en 1918)
- Yépez, H. (2009). En C. Oliva (Ed.), *Figuras. Estética y fenomenología en Hegel* (pp. 123-160). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Yépez, H. (2019, agosto 13). Una demonología del arte. Estado de violencia y función estética. *keiz*. Jornada de Sensibilización Cultural.
- Žižek, S. (2009). *First as tragedy, then as farce*. Verso.
- Zylinska, J. (2022). *El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista*. Mimesis.