

Autora: Ana Florencia Mosa (Licenciada en Letras UBA - Maestranda en Sociología de la cultura y análisis cultural IDAES-UNSAM).

Correo electrónico: anitafmosa@gmail.com

Identidad y otredad en conflicto: formas del horror contemporáneo en cuentos de Luciano Lamberti y Mariano Quirós.

Adentrarse en el género terror, desentrañar sus procedimientos, vislumbrar sus escenarios y personajes que los habitan supone conectarse en profundidad con su presente histórico. En la medida en que el género se define en la búsqueda de un efecto en particular- a saber, el miedo- precisa de una coincidencia, un encuentro que se produce (o no) en un lugar y tiempo determinados a través de la lectura. Más allá de la eficacia en el efecto sobre el lector, la literatura que apela a un sentimiento como el miedo es una apuesta que encuentra sus posibilidades y límites en la experiencia vital de una sociedad. En esta relación entre las formas del arte y la sociedad en la cual tiene lugar, sugiere Williams (2003), es un error

suponer que los valores o las obras artísticas podían estudiarse adecuadamente sin referencia a la sociedad específica dentro de la cual se expresaban, pero también es erróneo suponer que la explicación social es un determinante o que los valores y las obras son meros subproductos (...) adquirimos el hábito de inquirir sobre esas relaciones con una pregunta convencional '¿cuál es la relación de este arte con esta sociedad?' Pero la 'sociedad', en esta pregunta, es un todo engañoso. Si el arte es parte de la sociedad, no hay al margen de él una totalidad sólida a la cual la forma de nuestra pregunta conceda prioridad. (p.54)

El arte forma parte del conjunto de actividades y prácticas sociales y, desde este lugar, el artista “no es un explorador solitario sino la voz de su comunidad” (p.43). La literatura en tanto práctica social del lenguaje actúa, con reglas que le son propias, resignificando la experiencia de formar parte de una comunidad. En palabras de Ricardo Piglia (2015), la sociedad puede ser “vista como una trama de relatos, un conjunto de historias que circulan entre la gente” (p.35) y el trabajo del escritor se realiza sobre esa materialidad del lenguaje que está anclado social e históricamente, que se refiere y proyecta sobre ese entramado de discursos. El acto creativo es, en este sentido, “el proceso de elaboración de un significado activo, mediante la comunicación de una experiencia organizada a otros” (p. 44). De esta forma, Williams (2003) insiste en reconocer la dimensión comunicativa del arte en tanto organización de la experiencia, de la cual participan a su vez artista y espectador.

La literatura y el arte en general no se plantean entonces como una emergencia exterior o posterior a la trama social en la que tienen lugar. Trazando una distancia crítica con la ortodoxia marxista, en la cual las expresiones artísticas son entendidas como un subproducto, como parte de la superestructura simbólica que se desprende de una base material real, Williams propone el reconocimiento de las conexiones indisolubles que existen entre las condiciones materiales de

producción y las prácticas culturales. De esta manera, el lenguaje no es, desde esta óptica, una entidad separada de la realidad material, sino que constituye una práctica intrínseca y constitutiva del ser humano: “Tampoco (...) es este lenguaje un simple “reflejo” o “expresión” de la “realidad material”. Las tensiones y conflictos sociales no se reflejan directa o tergiversadamente, sino que son parte de la materialidad misma del lenguaje: el trabajo individual que realiza el escritor se conecta con la vida colectiva en la medida en que se inscribe sobre la trama de sentidos sedimentados a través de la historia, de la que emerge y sobre la que actúa irremediabilmente.

Advierte Sigmund Freud (1974) en su ensayo sobre lo siniestro -aquello cercano a lo espantoso, lo espeluznante, lo angustiante- que lo *unheimlich*, en la voz alemana,

es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto y familiar, hogareño y doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que no es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible”. (p. 2484)

Lo siniestro, a partir de la ambivalencia de sentidos que contiene el término *unheimlich*, reúne lo extraño y lo familiar, lo propio y lo esencialmente otro, nociones que se definen en el marco de una sociedad determinada y que el arte capta de un modo particular; la capacidad del artista se expresa en el caso de la literatura de terror, en su destreza para dar forma en la ficción a los miedos más profundos de una época. La experiencia de lo siniestro es profundamente social en la medida en que se asienta sobre una definición -aunque nunca acabada, siempre en conflicto- sobre la identidad y la otredad. En este trabajo trazaremos un recorrido por los cuentos “Acapulco”, de Luciano Lamberti y “Toda la luz mala”, de Mariano Quirós- en los que se pone en escena este espacio de tensión que significa el encuentro con lo otro.

En su libro *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1989), Jameson plantea una relación particular entre literatura y sociedad que permite analizar la ficción de horror en la literatura argentina reciente. A partir del concepto de *ideologema*, al cual define no como “un mero reflejo o reduplicación de su contexto situacional, sino como la solución imaginaria de las contradicciones objetivas a las que constituye así una respuesta activa” (p. 95), pueden pensarse las formas en que los horrores contemporáneos emergen en la literatura. Desde esta mirada, la literatura no refleja lo social, sino que se erige como una solución simbólica de una situación histórica concreta, marcada por las relaciones sociales de poder: los personajes, escenarios y tramas que se configuran en la ficción de terror se inscriben y producen sentidos en una coyuntura social e histórica determinada.

Los tópicos elegidos, la apelación a estereotipos, el entramado de voces que construye la narración (tanto por aparición como por omisión), serán analizados a partir de esta mirada doble entre el adentro y el afuera de la literatura, que es donde se produce el efecto de la ficción. En definitiva, la búsqueda de este trabajo responde al gesto “historizador” que propone Jameson: lejos de implicar una relación lineal entre texto y contexto, supone el desafío de advertir los modos en que la literatura condensa la dimensión estética y discursiva del conflicto social. Los cuentos elegidos, que de distintas maneras dialogan con el terror, serán leídos a partir de las consideraciones que hace Jameson (1989) sobre el género literario que, según propone, “es esencialmente un mensaje socio-simbólico, o dicho de otra manera, que la forma es intrínsecamente una ideológica por derecho propio” (p.113). Se intentará dilucidar entonces, las formas en que estos cuentos se inscriben en el género terror, con entidades y tramas que entran en el orden de lo sobrenatural, lo fantástico, lo extraño, lo siniestro, lo raro o lo espeluznante. El género asume desde este punto de vista, una función mediadora, que permite “la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social” (p.85); el modo original en el cual los cuentos se apropian y rompen con las convenciones del género encuentra en ese terreno ambiguo e inestable que constituye lo social, su condición de posibilidad. Se intentará, de esta manera, advertir sobre aquellos elementos de la cultura actual que se cifran en la literatura bajo los términos propios del género, como una suerte de dispositivo que da forma en el terreno de la ficción a aquellos conflictos latentes en la vida social.

El terror, que como género literario opera en esta zona de coincidencia entre las formas literarias y los procesos de significación colectivos, supone una distribución particular del bien y del mal. Es tal vez en este punto que reside la originalidad y la eficacia de la ficción de horror, en lograr captar esos miedos que se filtran por los resquicios de la vida cotidiana, en despertar una mirada extrañada sobre esa realidad que se nos presenta como lógica y natural. Charles E. Feiling, uno de los más grandes escritores del género en Argentina, define a esta literatura como una “pesadilla lúcida”:

En la lúcida pesadilla de los buenos cuentos y novelas de terror, intuimos que estamos soñando -que el monstruo del sueño es sólo la metáfora de un monstruo más terrible-, y que al regresar a la verdadera vigilia volveremos al desasosiego del que se nutren estos cuentos y novelas (p.13)

Se intentará leer entonces, el procedimiento por el cual se elaboran estas “pesadillas”: esos vestigios de la experiencia colectiva que el trabajo inconsciente articula y traduce a través de la ficción, dando forma al conflicto social. El análisis debe considerar, como dice Piglia (2015), el hecho de que “las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas.

La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (p.14). En este mismo sentido, dice también C.E. Feiling en el prólogo a su antología *Los mejores cuentos de terror* (1997) que

lo “sobrenatural”, desde luego, a menudo esconde miedos sociales bastante concretos. Desde su aparición en el siglo dieciocho, el relato de terror ha servido para que los escritores, consciente o inconscientemente, explorasen zonas que hubieran resultado intolerables a la luz de las convenciones realistas. Lo "sobrenatural" puede también leerse como sobre "natural": lo que se teme —lo que justificadamente se temió durante el siglo diecinueve y buena parte del veinte— es que no sea "natural", sino arbitrario e ideológico, que la raza blanca esclavice a la negra o amarilla, que el hombre domine a la mujer, que la sociedad se divida en clases y que las personas sólo se sientan atraídas por quienes pertenecen al sexo opuesto. (p.13)

El terror, desde este punto de vista, aparece profundamente vinculado con las desigualdades y conflictos sociales, las formas de dominación y explotación. El hilo conductor que une a estos cuentos entre sí remite a la puesta en escena del encuentro con aquellas figuras que el orden social empuja al lugar del “otro” a la vez que define una posición y una identidad, una primera persona -yo, nosotros-. El diálogo que abren con el género terror remiten, más que a una búsqueda por generar miedo en el lector, a indagar en las formas en que el horror se hace presente para sus personajes en el encuentro con la otredad. Nos referiremos en este punto y analizaremos el corpus de textos literarios a partir de las consideraciones que realiza el teórico indio Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994) sobre las condiciones de este espacio de encuentro:

Estas ideas no sólo ayudan a explicar la naturaleza de la lucha colonial: también sugieren una posible crítica de los valores estéticos y políticos positivos que adscribimos a la unidad o totalidad de las culturas, especialmente las que han conocido largas historias tiránicas de dominación y desconocimiento. Las culturas nunca son unitarias en sí mismas, ni simplemente dualistas en la relación del Yo y el Otro. (p.56)

La hibridez y la ambivalencia que, según advierte Homi Bhabha, caracterizan las proposiciones y sistemas culturales pueden ser una clave de lectura para la ficción de terror en la medida que esta trabaja sobre las tensiones e indeterminaciones -cuando no el peligro o amenaza de la propia existencia- que surgen en cada momento histórico. De esta manera, terror y otredad mantienen una relación de profunda implicación que emerge en la literatura y que será recorrida en estos cuentos.

“Vida de gaucho”: el bien y el mal en “Toda la luz mala”, de Mariano Quirós

El cuento que da comienzo al libro *La luz mala dentro de mí* (2018), de Mariano Quirós, puede leerse como una puerta de entrada al encuentro con lo Otro y cómo este transforma el mundo propio de manera irreversible:

Se dicen muchas otras cosas. Algunas son más o menos ciertas, pero lo único irrefutable es que, una vez vista la luz mala, algo cambia en tu vida. Las cosas, las personas, el mundo alrededor. Cambia todo. Yo lo sé y puedo afirmarlo porque yo vi la luz mala. (p.11)

La voz narradora es la de un hombre de la ciudad de Resistencia, Chaco, que recuerda las vacaciones de verano en que, siendo un niño, su madre decidió llevarlo a la casa de sus abuelos que vivían en el campo en “Colonia Benítez”, una localidad efectivamente ubicada a pocos kilómetros de la capital. Buscaba ella que durante la estadía conociera la “vida de campo” y, aunque él dice nunca haberle gustado, cede ante la convicción de su madre de que era “lo mejor para mi crecimiento y mi cabeza”. Así, este chico con alergia a los olores e insectos del campo, al que los animales le provocaban “una mezcla de asco y miedo”, se resigna a cumplir con los deseos familiares: “Mi abuelo quería llenar eso que mamá llamaba “mi vacío””. El pobre viejo se empeñaba en enseñarme la vida de campo. “Vida de gaucho”, decía. Que ordeñara vacas y que anduviera a caballo eran sus maneras de hacerme hombre” (p. 12). Se puede advertir en este sentido, una mirada sobre el campo como el lugar donde reside un conocimiento verdadero, en contraposición a lo urbano: “ya iba siendo tiempo de que yo conociera el mundo tal y como era” (p.13). Este valor de autenticidad del ámbito rural y su figura paradigmática -la del gaucho- puede leerse como una resonancia del imaginario decimonónico liberal, que luego de configurarlos como escenario y encarnación de la barbarie, terminó por consagrarlo como el espacio predilecto y el ser nacional. Esta consagración del campo y de la “vida de gaucho” como figuraciones arquetípicas de la argentinidad y asociadas a valores como la virilidad, la honradez y la fortaleza, remite a la serie de operaciones culturales de las que participa la literatura gauchesca, y que pueden resumirse en el pasaje que, según advierte Josefina Ludmer en su estudio *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, va de la “delincuencia” a la “civilización” (p.22). Sin embargo, el espacio rural presentado como *locus amoenus* no va a tardar en revelarse, una vez más, como un lugar siniestro donde habita el Mal. Resuena en este punto, por un lado, el imaginario del campo “como el espacio ominoso en el que rigen una magia o un mal ancestrales que hacen valer sus derechos frente a unos personajes modelados (...) por la Modernidad urbana” (Vedda, 2021: 246), así como también, la tradición del

gótico internacional -y en el Río de la Plata especialmente- que desde muy tempranamente asocia a los medios rurales con la presencia del horror (Vedda, 2021).

La llamada “luz mala” en tanto leyenda o superstición popular se inscribe en el cuento entre una serie de historias que le cuentan los abuelos al chico, siempre con una fuerte carga moral:

Cada noche, después que cenábamos, a los dos, a mi abuela y a mi abuelo, les daba por contarnos historias del monte, de las cosas buenas y malas que uno podía encontrar llevando una vida como la que llevaban ellos. "Vida sana", decía la abuela, pero a mí sus historias no hacían más que asustarme. En todas había gente que, por no saber comportarse, acababa padeciendo alguna desgracia. Hombres que por cazar algún tipo de animal inconveniente -una cotorra, por ejemplo- perdían el don del habla y, en vez de palabras, les salían como gritos de pájaro loco. O parejas que usurpaban algún pedazo de tierra, levantaban un rancho y después los hijos les venían deformes o con algún retraso. (p. 13)

Estas historias funestas, que de manera un poco torpe u obvia buscan advertir al niño los peligros de “no saber comportarse”, coinciden en la apelación al terror fantástico o sobrenatural con fines didácticos, propia de los cuentos de hadas. Ante la mirada infantil del narrador que en aquel momento escucha con miedo -y un poco extrañado también- a sus abuelos, queda en evidencia esa dimensión conservadora del género, en tanto tiene como función el disciplinamiento, señalando las consecuencias terribles que sufren quienes deciden salirse de la norma. La “vida de gaucho” es la del gaucho integrado, aquel que acepta su lugar en la sociedad y que se condensa en las palabras del gaucho Martín Fierro en *La vuelta*, donde aconseja a sus hijos diciendo: “El trabajar es la ley, / porque es preciso alquirit; / no se espongan a sufrir / una triste situación: / sangra mucho el corazón / del que tiene que pedir” (Hernández, 2008: 227). La contracara de este gaucho que, luego de haber atravesado enormes penurias, comprende que “Debe trabajar el hombre para ganarse su pan”, la encarna la figura del indio, aferrado por elección a un modo de vida destinado al horror: “Naidés puede imaginar / una miseria mayor, / su pobreza causa horror. / No sabe aquel indio bruto / que la tierra no da fruto / si no la riega el sudor” (Hernández, 2008: 105). Los desenlaces espantosos de las historias que cuentan los abuelos tienen una premisa común, son el castigo para quienes, en lugar de someterse a las reglas del mercado, se atreven a violar el derecho de propiedad sobre la tierra y sus recursos y, como sucede con los indios en el retrato que ofrece en *La vuelta* el gaucho Martín Fierro, sufren las consecuencias de su brutalidad:

Me contó de hombres desesperados que, por salvar una vaca estancada en el barro del fondo, se largaron al rescate y chau, el río se los tragó. A la vaca y a ellos. Pero igual, dijo mi abuelo, de no salvar a la vaca también la pasaban mal.

—Es que no eran tuyas, las vacas —me explicó—. Y andá decile a tu patrón que le perdiste un animal.

Por eso, según el abuelo, muchos peones preferían esconderse en el monte antes que afrontar la cagada que se mandaron.

—Y son gente tan bruta —remató—, que en vez de apuntar para otro lado se quedan por acá, brutos y enloquecidos. (Quirós, 2018: 15)

La obsesión por trazar una línea clara entre lo que está bien y lo que está mal define un modo de ver el mundo -y, en este sentido, una forma de subjetividad- donde el orden social es visto en términos esencialmente morales. De esta manera, la irrupción del conflicto despierta el rechazo y el enojo, que el chico advierte en su abuelo: “era un buen hombre, una persona trabajadora, pero a veces yo lo sentía cruel. Como lleno de resentimiento” (Quirós, 2018: 15). Esta forma de subjetividad puede pensarse en los términos en que Damián Selci define en su *Teoría de la militancia* (2018) al *Cualunque*¹, signado por una mirada del mundo que se piensa por fuera de la política. El planteo de Selci, que tiene como punto de partida el debate entre Ernesto Laclau y Slavoj Žižek sobre la categoría de Pueblo en la teoría del populismo, considera al sujeto Cualunque como una de las derivas posibles de la interiorización del antagonismo social:

Para ceñir al cualquierismo a una fórmula, estamos tentados de contaminar una expresión que Žizek usó contra Laclau y podríamos ahora volverla en su contra: cualquierismo es "lo popular sin el pueblo", o sea, están los contenidos positivos/sustanciales de lo que se llama "Pueblo", pero falta la forma. O sea, la conciencia; o sea, la politización. (Selci, 2018: 75)

Es posible ver, a través de la mirada del narrador que recuerda cómo su abuelo “parecía, de repente, un hombre derrotado. O lo que yo entiendo ahora, muchos años después, como un hombre derrotado” (Quirós, 2018: 18), una forma de la subjetividad popular que percibe el conflicto social como una contienda entre buenos y malos y cuya identidad se ve de pronto amenazada. La aparición de la luz mala -que se produce sin un motivo aparente, a diferencia de lo que sucedía en las historias de los abuelos del chico- se presenta como un elemento perturbador en tanto pone en jaque la definición misma de lo humano:

¹ Señala Selci (2018) que “el “cualquierismo” designa el culto por el hombre común, padre de familia, defensor de la propiedad, simultáneamente de derecha y despolitizado. La denominación surgió en Italia hacia 1945 y fue vehiculizada por la revista satírica *L'uomo qualunque*. Entre los iniciadores del cualquierismo estaba Giorgio Macri, abuelo de Mauricio Macri”(p. 14).

Quisiera ser claro: la luz mala es un hombre, tiene cara y cuerpo de hombre. Tiene ojos, manos y piernas. Viste mal, su ropa es vieja y mugrienta. También usa una barba sucia y larga, una barba de pordiosero. La luz mala parece un linyera. Es un hombre. Pero no es un hombre. Si ustedes no ven la luz mala, es difícil de explicar.

Esta irrupción resulta siniestra en el sentido que recupera Freud (1974) a partir de una nota de Schelling: “*Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*” (p. 2485); la luz mala aparece como la emergencia de aquello que había sido invisibilizado y silenciado y que repentinamente se hace presente con todo su horror. Desde la mirada que nos ofrece el narrador, la luz mala se presenta como una entidad liminar -es y al mismo tiempo no puede ser-, que se sitúa en la frontera de lo humano, el descarte, que habiendo sido arrojado a los márgenes parece volver a cobrarse venganza. El monte se revela ya no como ese lugar idílico de la vida de campo, sino como un espacio ominoso donde van a parar los desechos de la ciudad:

El monte era un lugar sucio. Pese a estar apartado de todo, había restos de basura, escombros y golpes de olor a podrido. Pero un olor a podrido de ciudad, como a polución y caños de escape. El olor que anuncia a la luz mala. (Quirós, 2018: 16)

La luz mala ilumina con su presencia las zonas oscuras de ese orden social que parecía tan claro en aquellas historias donde cada cual -buenos y malos- tenían el lugar que merecían en la vida. Desprovista de todo sentido moral, la luz mala puede leerse como la figuración simbólica de esa incomodidad, que se desprende de las dificultades que estas subjetividades encuentran para explicar el mundo que habitan.

Los nombres del mal: “Acapulco”, de Luciano Lamberti

Varios nombres propios titulan los cuentos de *La casa de los eucaliptus* (2017). Es “Acapulco” -un típico pueblo del interior- uno de los que más literalmente pone en juego la pregunta por la residencia del Mal: dónde encontrar aquello -¿un lugar?, ¿una persona?- que explique las desgracias de sus habitantes. La duda sobre el origen de los males que aquejan al pueblo que parece estar maldito aparece desde el comienzo en el relato del narrador, que empieza, en cierto sentido, por el final:

No éramos chicos malos, o eso quiero creer. Podemos haber sido dañinos, malos no. Pero una noche de verano, montados en las bicicletas y en cueros para soportar el calor, cruzamos las vías, entramos al rancho de un homosexual y lo matamos a golpes. (Lamberti, 2017: 135)

Desde el título y a lo largo de todo el cuento la narración se monta sobre una serie de equívocos: “Acapulco”, en tanto ícono de la ciudad turística balnearia produce una expectativa que se rompe rápidamente al descubrir que se trata en realidad de un pueblo cuyas únicas conexiones con el nombre eran una fábrica de galletitas que “en los ochenta todo el mundo las había probado” y las palmeras, “la banda de sonido de nuestras tardes”. En un gesto nostálgico, se dice que alguna vez

Acapulco había sido un pueblo hermoso. Un pueblo brillante, pujante, con todo el futuro abriéndose ante él. La gente iba caminando o en bicicleta al trabajo. En la 9 de Julio se levantaban hileras de negocios florecientes: Compre & ahorre, La vaca dormilona, el Bar de Di Giulio. Dormíamos con las puertas y ventanas abiertas. Las cosechas en el campo eran buenas, y había dinero a montones. Los autos que desfilaban despacio por la 9 de Julio, los domingos, parecían de exhibición. Las cigarras cantaban en verano, desde al amanecer hasta la noche, y uno podía oler el pasto crecido y ver las mariposas que bailaban sobre los canteros. Era el pueblo donde todo el mundo quería vivir. Y entonces cerró la fábrica. (Lamberti, 2021: 142)

Aunque sin demasiadas precisiones, algunos elementos en el cuento -el recuerdo de los años '80 como un momento de mayor consumo y bienestar, una foto de la visita del Papa Juan Pablo II a la Argentina- permiten pensar la tragedia de Acapulco en relación con el proceso de desindustrialización que se profundizó en los años 90, y que derivó en la desaparición de tantos pueblos del interior: “La fábrica era el centro de Acapulco, la razón de su nombre, su corazón, y cuando cerró fue como si el pueblo entero, que había crecido a sus márgenes, se apagara de golpe” (Lamberti, 2021: 142). Este pueblo llamado Acapulco parece ser el “Lado B” de la fiesta neoliberal, el reverso de aquella experiencia que el “uno a uno” permitió a algunos sectores de la clase media argentina vivir una experiencia inédita de consumo y vacacionar en esas famosas ciudades balnearias del exterior. La tragedia, en tanto está ligada al trabajo en la fábrica, es, fundamentalmente, una tragedia masculina, dado que, como describe el narrador:

La mayor parte de los hombres del pueblo trabajaba ahí, en las máquinas que producían el dulce de leche, las dos clases de chocolate, en el empaque, la distribución, las oficinas de diseño. Mi padre era uno de ellos. Estuvo diez años en la sección de empaque, hasta que la fábrica cerró y lo echaron. Como todos los desempleados, se quedó esperando la plata de un juicio que nunca llegaría. Sentados en sus casas, fumando hasta por los codos y emborrachándose metódicamente. (Lamberti, 2021: 142)

La catástrofe laboral de la población masculina desencadena una violencia machista que se expresa bajo distintas formas en los vínculos entre los personajes. Es en este panorama desolador que uno de los tres chicos, en "un atardecer de principios de noviembre (...) compartimos un Benson entre los tres, cigarrillo interminable al que le babéabamos el filtro y quemábamos la brasa con nuestras profundas pitadas de machos" (Lamberti, 2021: 14) advierte que algo sucede y lo conecta con las palabras de una maestra nueva, "una suplente que venía del campo y contaba toda clase de cuentos terroríficos" quien explica los males del pueblo diciendo:

Yo siento al Diablo en este pueblo, nos dijo la señorita Isabel. Apenas llegué lo percibí. No es un demonio grande, un arcángel de los demonios, que seguramente fue a parar a una ciudad importante como Nueva York o Roma, sino uno pequeño, uno que puede pasar desapercibido, un demonio menor. (Lamberti, 2021: 143)

A la vista del lector, a través de la mirada del narrador puede advertirse cómo el equívoco guía la acción de los chicos que, impulsados por el deseo -y el miedo latente entre ellos- de convertirse en héroes y devolver la armonía al pueblo, se abocan a exorcizarlo, a destruir el demonio que lo habita, y con él, todos sus males. La aparición del elemento fantástico en el cuento -que de acuerdo con la clásica definición de Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1971) se produce en ese momento de incertidumbre del lector entre una explicación racional y una irracional- admite tanto la hipótesis de una alucinación producto de la mente de los personajes, como la interpretación de la irrupción de una entidad sobrenatural. A partir de la lectura de libros de demonología, uno de los chicos señala que el Diablo puede asumir una forma humana y que puede revelarse invocándolo frente a un espejo; es ahí que reconocen en la imagen el rostro del "Corneta":

Y estaba sonriendo, aunque yo no me sentía sonreír. Una cara que no era la mía me sonreía desde el espejo. Yo también la vi, dijo el Tunchi. ¿No te sonó de alguna parte? ¡Es la cara del Corneta, boludo! ¡Cuando sale maquillado! Es la cara del Corneta, dijo Gerardo, que también había hecho el experimento. No nos animamos a decir más, pero estaba claro. El Corneta era el demonio. Un demonio menor, como decía la señorita Isabel. ¿Cómo no lo habíamos visto antes? Vivía en el pecado, en la sodomía y la droga, y arrastraba a muchos detrás de sí. Era un tentador. (Lamberti, 2021: 146)

Al igual que en "Toda la luz mala", el cuento pone en evidencia la dimensión conservadora del terror, en la medida en que se monta sobre una división entre el bien y el mal cuyo fundamento último se asienta en razones históricas y sociales. Esto puede entenderse de acuerdo al planteo que realiza Jameson (1989), según el cual:

El análisis de Nietzsche, que desenmascara los conceptos de ética como el rastro sedimentado o fosilizado de la praxis concreta de una situaciones de dominación, nos da un precedente metodológico significativo. Él demostró, en efecto, que lo que quiere decirse en realidad con <el bien> es simplemente mi propia posición como centro de poder inexpugnable, en cuyos términos la posición del otro, o del débil, queda repudiada y marginalizada en prácticas que después son ellas mismas formalizadas en último término en el concepto de mal. (p. 94)

El *malentendido* se produce en relación a la naturaleza de este “demonio menor”: su invocación, que se realiza significativamente mirándose al espejo, les devuelve la imagen que ellos interpretan como de un otro, un sujeto cuya mera existencia provoca molestia e indignación pero que refleja también algo de sí mismos:

Por más que me esfuerzo no recuerdo el nombre de este tipo; puede ser algo con eme: Mariano, Matías, Miguel, Mario, no estoy seguro. Le decían Corneta, porque era una de esas mariquitas ruidosas y bochincheras que llaman la atención en cualquier parte; una de esas que molestan, con su pelo teñido, sus pestañas postizas, los jeans chupines; una de las que hacen que los chicos señalen con un dedo y les pregunten a los padres qué es eso. Una mariquita exhibicionista a la que la policía había aleccionado un par de veces, en uno de los dos calabozos infectos de nuestra comisaría local, para que recapacitara y se mandara a mudar a otra parte (...). (Lamberti, 2021: 136)

La presencia del Demonio -con sus distintos nombres que conocen en los los libros, a saber, “«Satán» quiere decir «Adversario», leyó, así como «Belcebú» significa «Señor de las moscas»”- se presume, desde la mirada de los chicos, encarnada en una persona; las sospechas de haber errado que surgen inmediatamente después del ataque y que con los años se convierten en certezas con consecuencias fatales para los protagonistas, quedan sin embargo, abiertas. Las dudas sobre el nombre del hombre asesinado brutalmente, que el narrador insistentemente repite y dice recordar que empezaba con la letra M (¿de machismo?), puede leerse como otro de los signos del equívoco; el malentendido se produce, justamente, sobre la forma en la que se el mal se manifiesta.

La fórmula del exorcismo lanzada contra el supuesto demonio- “«Los expulsamos de nosotros, quienes quiera que sean, espíritus sucios, todos los poderes satánicos, todos los invasores infernales» y terminaba diciendo: «El Dios Más Alto te ordena. Él, con quien, en tu gran insolencia, todavía reclamas ser su igual...»” (Lamberti, 2021: 149)- pone en escena la coincidencia fundamental que existe entre terror y otredad, que Jameson (1989) condensa de la siguiente manera:

el concepto de bien y mal es un concepto posicional que coincide con las categorías de la Otredad. El mal entonces, como nos lo enseñó Nietzsche, sigue caracterizando todo lo que sea radicalmente diferente de mí, sea lo que sea lo que por la virtud precisamente de esa diferencia parece constituir una amenaza real y urgente a mi propia existencia. (p. 92)

La historia de “Acapulco” puede pensarse como una de las infinitas formas posibles en que el mal -que se filtra en las circunstancias históricas y políticas que atraviesan y moldean la subjetividad- asume distintos nombres. Mediante el sacrificio fallido del otro -ese ser que, piensan, debe ser eliminado para restituir el orden- son ellos, los verdugos, nombrados por el mal: “La sangre salta, nos salpica, nos baña, nos bautiza” (Lamberti, 2021: 149).

Los otros, sin voz propia. Algunas conclusiones

Si algo tienen en común los cuentos analizados, además de la presencia de seres que encarnan lo otro, es el modo en que estos aparecen representados desde el punto de vista que ofrecen los narradores. En todos ellos, las figuras de la otredad no son sujetos que presenten su identidad por sí mismos, sino que se definen únicamente bajo la mirada amenazada de la voz de la narración. No los escuchamos hablar ni sabemos qué piensan de los hechos que se describen, tan sólo los oímos balbucear de forma tan incomprensible que parece no constituir una lengua articulada: “Antes de apagarse -o lo que fuera que hace al emprender su retirada-, la luz mala respondió al rezo de mi abuelo con un grito estruendoso. Algo como un sapucaí, pero un sapucaí lleno de espanto y desesperación” (Quirós, 2018: 17).

No vemos tampoco la acción de estos personajes por fuera de la trama que incumbe al narrador, sus vidas se reconstruyen a través de las habladurías o rumores saturados de prejuicios que circulan sobre ellos, únicamente en el discurso de ese “nosotros”: “Nadie sabía bien de qué vivía, probablemente de prostituirse con los camioneros que, de paso por el pueblo, se quedaban a dormir una noche en la Shell que estaba a las afueras, ya sobre la ruta” (Lamberti, 2021: 136). Del encuentro con ese otro sólo conocemos el modo en que es juzgado de acuerdo a las concepciones y los marcos interpretativos de las subjetividades que expresan, a través del discurso, su lugar de incomodidad y contradicción:

La luz mala nos miró con odio. Los ojos se le pusieron colorados, como con derrame, y dijo algo que no alcancé a descifrar pero que entendí como algún tipo de maldición o cosa parecida.
(...) Antes de apagarse -o lo que fuera que hace al emprender su retirada-, la luz mala respondió

al rezo de mi abuelo con un grito estruendoso. Algo como un sapucaí, pero un sapucaí lleno de espanto y desesperación. (Quirós, 2017: 17)

Las figuraciones de la otredad ligadas a la narrativa de horror constituyen, de esta manera, una entrada a las formas en que se construyen las subjetividades, atravesadas y marcadas por el presente histórico que le asigna a cada cual, un lugar en la cultura.

Bibliografía

- Freud, S. (1974), “Lo siniestro”. En *Obras Completas. Tomo VII*. Trad. de Luis López-Ballesteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hernández, J. (2008) *Martín Fierro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jameson, F. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.
- Lamberti L. (2021) *La casa de los eucaliptus*. Buenos Aires: Random House.
- Ludmer, J. (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Piglia, R. (2015) *Crítica y ficción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Quirós, M. (2018) *La luz mala dentro de mí*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- Vedda, M. (2021) *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Las cuarenta y El río sin orillas.
- Williams, R. (2003) *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Williams, R. (2019) *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las cuarenta.