

**“TODA LA LUZ MALA” O LA OSCURIDAD DEL PRESENTE. HORRORES
CONTEMPORÁNEOS EN LA NARRATIVA DE MARIANO QUIRÓS**

**“ALL THE BAD LIGHT”, OR THE DARKNESS OF OUR PRESENT.
CONTEMPORARY HORRORS IN THE NARRATIVE OF MARIANO QUIRÓS**

Miguel Vedda

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

miguelvedda@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.192>

Fecha de recepción: 07.12.23 | Fecha de aceptación: 10.01.24

RESUMEN

Apoyándose en las perspectivas teóricas de F. Jameson e I. Wallenstein, entre otros, el artículo busca mostrar el modo en que la Modernidad reciente ha producido cambios significativos en el horror literario. Para ello, examina algunas de las modalidades características de la narrativa de horror surgida en la fase neoliberal de la Modernidad, centrándose ante todo en el “boom del horror” que viene experimentando este género en Argentina desde hace más de una década. Se dedica luego a analizar la obra del escritor chaqueño Mariano Quirós, con atención especial a su cuento “Toda la luz mala”.

PALABRAS CLAVE: Literatura de horror, literatura de masas, literatura argentina, neoliberalismo, Modernidad.

ABSTRACT

Based on the theoretical perspectives of F. Jameson and I. Wallenstein among others, the article seeks to expose the way in which recent Modernity has produced significant changes in literary horror. To do this, it examines some of the characteristic modes of the horror narrative that emerged in the neoliberal phase of Modernity, focusing above all on the “horror boom” that this genre has been experiencing in Argentina for more than a decade. It then dedicates himself to analyzing the work of the Chaco writer Mariano Quirós, with special attention to his story “All the bad light”.

KEYWORDS: Horror Literature, Mass Literature, Argentinian Literature, Neoliberalism, Modernity.

I. EL HORROR LITERARIO Y LOS HORRORES DE LA MODERNIDAD

En un ensayo publicado en 1944, Edmund Wilson se preguntó cuáles son las razones para que, en una época marcada por avances técnicos sin precedentes, los lectores se sientan atraídos hacia un mundo “anticuado” como el que suelen configurar los cuentos de horror: “Uno habría supuesto que el propio cuento de fantasmas era ya una forma obsoleta; que había sido asesinada por la luz eléctrica” (Wilson, 1962, p. 173). Sin embargo, el género continúa teniendo, no solo en la época en que Wilson escribió su ensayo, sino en nuestro propio presente, una vitalidad que pocos otros géneros conservan. Wilson aduce dos motivos para esa vigencia: por un lado, “la añoranza de experiencia mística que parece manifestarse siempre en períodos de confusión social, cuando el progreso político se encuentra bloqueado” (p. 173): en cuanto sentimos que nuestro propio mundo ha fracasado, procuramos encontrar evidencia de que existen otros. Por otro lado,

[...] el instinto de inocularnos contra el pánico ante los horrores reales que cunden en la Tierra [...] a través de inyecciones de horror imaginario, que nos alivian con la ilusión momentánea de que las fuerzas de la locura y el asesinato pueden ser domadas y compelidas a proveernos de un mero entretenimiento dramático (p. 173).

Ambas razones ayudan a comprender el efecto que intenta y, a menudo, logran producir las narraciones de horror, aun cuando estas funciones no resulten conscientes para los lectores, y a menudo tampoco lo sean para los propios autores. La narrativa de horror —una hija de la Modernidad, como el policial o la literatura fantástica, más allá de algún ilustre antecesor— recorre toda nuestra era. Pero es notorio que los períodos en que este logró convertirse en un fenómeno masivo —estéticamente innovador e influyente en términos de apelación a un público numeroso y heterogéneo— coincidieron con épocas de transición histórica o de honda crisis social que motivaron, al mismo tiempo, una crisis de conciencia que afectó intensamente las estructuras de pensamiento y de sentimientos del público lector. El ascenso de la narrativa gótica, marcado por la amplia recepción internacional de los *romances* y novelas de William Walpole, William Godwin, Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, es contemporáneo de aquel punto de inflexión dentro de la Modernidad que encontró su expresión más conspicua en la Revolución Francesa; a estas mismas circunstancias responde el nacimiento del *American Gothic* en la obra de Charles Brockden Brown. El *fin-de-siècle*, en el que se acelera el proceso de declinación de Inglaterra como potencia hegemónica del sistema mundo, ofreció el suelo nutricio para la gestación de las obras

de Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, Arthur Machen y Herbert George Wells. La crisis del imperio alemán (y, en el fondo: *panalemán*), que concluyó con el derrumbe, en la Segunda Guerra Mundial, de las tentativas del Reich para triunfar frente a EE.UU. en la pugna por convertirse en la potencia hegemónica global, coincidió con uno de los períodos de mayor auge de la literatura trivial de horror en Austria y Alemania, con autores como Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Karl Hans Strobl, Leo Perutz o Alexander Lernet-Holenia. Cada uno de estos procesos requeriría un análisis específico; lo común a todos ellos es una crisis que ha excedido ampliamente los límites nacionales y que provocó un estado de vacilación e incertidumbre que acabó convirtiéndose, de formas variadas, en materia de la literatura de horror. Como justificamos *in extenso* en otro lugar¹, una crisis de estas características viene marcando la literatura estadounidense desde comienzos de la década de 1970, y provee el fundamento para la aparición de un “*horror boom*” que se ha manifestado en un conjunto de escritores y escritoras significativos, pero sobre todo a través del ascenso de un escritor particular al puesto del mayor *best-seller* en la historia de la literatura: nos referimos, desde luego, a Stephen King. Es en sí sugerente que se trate de un autor de narraciones de horror, y que sus obras hayan logrado expresar eficazmente las incertidumbres y miedos, no solo de millones de lectores estadounidenses, sino también de un público mundial notablemente vasto. Acaso más llamativa es la persistencia del intenso ascendente de King a lo largo de casi medio siglo, sin que haya indicios de que ese influjo esté en curso de extinguirse.

Frente a esta evidencia, cabría preguntarse, en los términos de Wilson, cuál es la “confusión social” que está en la base de tales fenómenos. Parte de ella se vincula con una crisis de la hegemonía estadounidense que ha tenido efectos no solo en los planos económico y político, sino también a nivel ideológico, derivando en una crisis general de conciencia. Esta se ha traducido en un sentimiento de desorientación e incertidumbre frente al estado del mundo. No disponemos aquí del espacio para considerar en detalle semejante crisis; podemos remitirnos al modo en que Immanuel Wallerstein sintetiza el ánimo de los estadounidenses en las primeras décadas del siglo XXI, cuando dice que ellos poseen la impresión de estar rodeados “por el miedo, la confusión, el desesperado desorden de todo” (Wallerstein, 2007, p. 113); es como si “el crecimiento increíble y siempre veloz del sistema capitalista se hubiera salido de las manos” (p. 41), y a tal

¹ Vid. Vedda, 2021, pp. 103 y ss.

punto que estamos “frente a la incertidumbre” (p. 113). Hoy en día “hay mucha confusión y dudas en Occidente, una situación que siempre renueva la necesidad de demonios” (p. 111). Importante para justificar la gravitación internacional del horror estadounidense es el hecho de que esta crisis de la potencia hegemónica dentro del actual ciclo sistémico de acumulación del capitalismo se enmarca en una crisis global que también ha renovado esa necesidad de invocar demonios. Ella está asociada a una serie de mutaciones en la dinámica del capitalismo que solemos asociar con el término “neoliberalismo”, y que se relacionan con hechos que conocemos especialmente en Nuestra América. Entre ellos se encuentran un retroceso inaudito de las barreras de lo no mercantizable, el desmantelamiento de las políticas orientadas a promover la justicia social y a preservar los derechos laborales, la destrucción feroz del ambiente, la financierización de la economía, la intensa concentración de los grandes capitales, el crecimiento exponencial de la brecha entre ricos y pobres.

¿Qué relación podría tener la literatura de horror contemporánea con todos estos procesos? Una primera respuesta podría ser que la literatura de masas se ha caracterizado, a lo largo de toda la Modernidad, por su capacidad para configurar fenómenos de superficie; es decir: para captar eficazmente la realidad tal como se le presenta inmediatamente a la conciencia cotidiana. Una exploración más profunda y un análisis más complejo de la dinámica social erosionaría las funciones evasivas —entretenimiento, distracción, la “catarsis consolatoria” de la que habla Umberto Eco (1978)— que viene a cumplir dicha literatura. La narrativa de King ha sido precisamente caracterizada, desde temprano, como una eficaz confluencia de la creación de un horror extraño o sobrenatural, y de una descripción realista o, mejor aún, naturalista de la vida de los personajes que se detiene en sus aspectos más corrientes y banales: en sus gestos y modos de hablar, en la ropa que llevan, en la música que escuchan, en sus preferencias y aversiones, en sus hábitos de consumo, en sus trabajos, sus *hobbies* y sus pequeñas obsesiones. En relación con esto último, una de las cualidades de su obra reciente es la obsesión por registrar los efectos que ha tenido la neoliberalización —esto es: los horrores económicos, sociales, ambientales del mundo contemporáneo— sobre la vida cotidiana estadounidense. Baste con mencionar, como ejemplos de ello, las consideraciones en torno a las conexiones entre el ascenso de Internet y la financierización de la economía en “El teléfono del Sr. Harrigan” (2020), o la función que tienen los efectos de la crisis económica de 2008 en los acontecimientos

de la novela *Después* (2021). Un tratamiento un poco más sutil recibió, en las últimas novelas, ese complejo de encandilamiento social y político que encontró una de sus expresiones políticas concretas en esa conjunción de neoliberalismo económico y populismo de derecha que representó el régimen Trump. En *El visitante* (2018), las ramificaciones capilares de esta problemática en la vida de la realidad representada se muestran en la conversión de la comunidad de Flint City, a partir del descubrimiento de un crimen bestial, en una turba bestializada, pronta a actuar como *lynching mob*. La sensación que, ante estas evidencias, poseen aquellos personajes que cuentan con la simpatía del autor implícito (y ante todo el verdadero protagonista de la novela, Ralph Anderson), es la de encontrarse a un mundo salido de quicio, que ya no puede entenderse según las reglas de la “vieja” sociedad. La impresión general es que “Nada tiene sentido” (King, 2019, p. 161), que es “como si el mundo entero se hubiera vuelto del revés” (King, 2019, p. 112), que vivimos en “un mundo extraño, lleno de cosas extrañas” (King, 2019, p. 278). El impulso que mueve a la multitud no es el deseo de justicia, sino un terror irracional ante lo diferente: basta con que el ciudadano más respetado de la comunidad se convierta en sospechoso para que se dirija hacia él la violencia colectiva; en términos sociales estrictos, todo el comienzo de la narración es una reflexión sobre los *outsiders*, precisamente la palabra que da título a la novela.

De haberse limitado a este estado de cosas, *El visitante* se habría circunscripto a una configuración realista próxima a un cierto género de naturalismo estético, en virtud del cual el crimen brutal es solo el paroxismo de una bestialidad inherente a la comunidad. La reflexión distópica de un personaje: “Es como si hubiera entrado en una novela de Kafka, o en *1984*” (King, 2019, p. 158), señala el límite al que ha llegado la construcción naturalista, “problemática” de la realidad narrada, y del cual tiene que distanciarse si aspira a ofrecer un relato evasivo, capaz de cautivar a un público de masas. Por ello, la novela de King *plantea dos males*, y uno de ellos es *la propia época*; una época en la que el individualismo exacerbado convive dialécticamente con la masificación más extrema; en que la multiplicación y el allanamiento de los accesos a la información global coexisten con un modo de reflexión provinciano; en que el pensamiento mágico y religioso ha sido en gran medida desterrado, pero las masas están dominadas por el prejuicio y por instintos primitivos. El otro mal es de índole sobrenatural y marca el punto en el que la novela provee a los lectores una vía de escape respecto de una realidad con la que parecería difícil lidiar en forma abierta y reflexiva.

La narrativa reciente de King no muestra solo el deseo de evasión hacia lo sobrenatural, sino también hacia un pasado más confortable e inteligible. El anhelo de evadirse de un presente incomprensible mediante la añoranza de un pasado más ordenado y simple puede ser un deseo dominante en los sectores medios durante toda la Modernidad². Pero nunca ha sido tan acuciante este afán de regresión como en la era del neoliberalismo, cuando ya no hay paraísos existentes o cercanos en el tiempo en los cuales refugiarse. Por eso los personajes de *El visitante* expresan insistentemente esa nostalgia. A la vista, no solo del asesinato de un niño, sino también del comportamiento de los periodistas y de la turba, uno de los policías añora “los tiempos en que las cosas eran distintas (esa época lejana en que un caballero le abría la puerta a una dama), pero esos días habían quedado atrás” (King, 2019, p. 113). De acuerdo con los sueños regresivos de la novela, *nacer* en los tiempos que corren es una locura o un acto de arrojo; cuando una de sus compañeras de trabajo da a luz un niño, Ralph piensa: “*Si ese hombrecito supiera cómo es este mundo, se resistiría a salir*” (King, 2019, p. 256; las cursivas son del autor).

El horror sobrenatural que la novela presenta como causa de los asesinatos bestiales puede suponer una evasión respecto de los crímenes del mundo real, o de los crímenes configurados de manera realista. Pero la novela es lo bastante consciente para subrayar que sus propios horrores son *mucho menos* tranquilizadores que los de la literatura de masas de períodos anteriores. La obra de King sugiere ese contrapunto a través de referencias al policial clásico (las “antiguas novelas de misterio inglesas” [King, 2019, p. 387]), cuyos detectives, en el capítulo final, “lo desentrañaban todo” (King, 2019, p. 122). Pero si el personaje que en la novela funciona como un detective —Holly— provee soluciones para los enigmas de *El visitante*, cabría preguntarse qué tienen ellas de particular: en qué punto la resolución de la novela se distingue de las del

² Adorno (2013) subrayó, a propósito de dichas clases, la relación históricamente condicionada entre idealización del pasado e identificación con las estructuras autoritarias: “estos grupos de personas que conocen una vida para ellos material o ideológicamente mejor o que la han experimentado como posibilidad, y que no pueden esperar nada bueno, con razón o sin razón, en cualquier caso para sí mismos de un cambio de la sociedad en la medida en que lo miden con el pasado, son convertidos en *laudatores temporis acti* por el progreso mismo, por la trayectoria del desarrollo histórico mismo, esto es, convertidos en aquellos que buscan la salvación en el pasado y que según su conciencia quedan estancados en fases pasadas; y esta tendencia regresiva en su conciencia será amalgamada muy fácilmente con los poderes sociales más poderosos que, por su parte, niegan el concepto usual de progreso, porque este concepto de progreso, en un sentido auténticamente burgués, está unido a la liberalidad y la libertad individual, mientras que ellos buscan precisamente recurrir a formas de dominio autoritario, por razones que no podemos analizar aquí, y se sirven de este rasgo regresivo de muy grandes grupos que les quedan confiados” (p. 260).

mundo del policial clásico o aun del policial de las décadas de 1960 y 1970. La respuesta podría hallarse en un *Leitmotiv* que recorre la narración: la hipótesis de que *el universo no tiene límites*. Esta frase resume el sentimiento de desorientación que los caracteres experimentan, la impresión de que no es posible aportar explicaciones válidas sobre el sentido del mundo³. Si la admisión de este hecho podría conducir a una determinación de lidiar de manera adulta con un mundo finalmente desencantado, la novela de King ensaya una respuesta relativamente consoladora: el universo natural y social puede ser incomprensible, pero es aún factible diseñar una moral sencilla para el uso de las clases medias; en palabras de Holly:

En el mundo hay una fuerza en favor del bien. También en eso creo. En parte para no volverme loca cuando pienso en todas las atrocidades que ocurren, supongo, pero además..., bueno, las pruebas parecen confirmarlo, ¿no te parece? No solo aquí, sino en todas partes. Existe una fuerza que intenta restaurar el equilibrio. Cuando lleguen las pesadillas, Ralph, procura recordar ese trocito de papel (King, 2019, p. 577).

En narraciones policiales o de horror correspondientes a épocas anteriores de la Modernidad, era todavía posible detectar estrategias de personalización orientadas a identificar los culpables del mal. *El visitante* remite a un estado del mundo en el que ya no resulta sencillo proveer explicaciones abarcadoras; al final de la novela, Ralph comenta: “Pensaba en el universo. Ciertamente no tiene límites, ¿verdad? Y no puede explicarse” (King, 2019, p. 577). A esto agrega Holly: “Así es [...]. Ni siquiera vale la pena intentarlo” (p. 577).

El sentimiento que se expresa en este diálogo va más allá de las circunstancias específicas de una coyuntura política o de un régimen particulares. Remite a una vivencia característica del escenario de la Modernidad en el que actualmente nos encontramos: un capitalismo plenamente globalizado dentro del cual la conciencia cotidiana no encuentra cómo representarse la estructura total de la que forma parte, ni el lugar relativo que en ella ocupa. Fredric Jameson (1996) hizo referencia a las imposibilidades de representación inherentes a esta mutación evolutiva que experimentó el capitalismo tardío hacia “algo diferente” que:

³ Nada más alejado de esta ausencia de límites que el policial clásico, con su insistencia en delimitar espacialmente los crímenes: baste con pensar en el problema de la habitación cerrada como lugar recurrente del género (*Los crímenes de la calle Morgue*, *La banda de lunares*, *El misterio del cuarto amarillo*); o en las mansiones en la a medias idílica campiña inglesa, en las que convive un número reducido de caracteres, en las novelas de Agatha Christie (*El templete de Nasse House*, *Sangre en la piscina*, *Muerte en la vicaría*, entre otras).

[...] ya no es ni la familia ni el barrio, ni la ciudad ni el Estado, ni siquiera la nación. Es, más bien, algo tan abstracto y desubicado como el no lugar de la habitación de una cadena internacional de moteles o el espacio anónimo de las terminales de aeropuerto, todo ello agolpándose en nuestra mente (p. 184).

Tomando como ejemplo representativo los hoteles de Portman, señala Jameson en qué medida el sentimiento extraño de ausencia de un interior y un exterior, el desconcierto y la pérdida de orientación espacial, el desorden de un entorno en el que las cosas y las personas ya no encuentran su lugar “permiten útiles aproximaciones sintomáticas a la naturaleza del hiperespacio postmoderno, sin aportarnos ningún modelo o explicación de la cosa misma” (p. 186). Así pues, lo que define al “momento de la red multinacional” (*multinational network*) o capitalismo tardío (en otros términos: al capitalismo neoliberal) es el hecho de que la ciudad y el Estado nación:

[...] han dejado de desempeñar un papel funcional y formal central en un proceso que, en un nuevo salto cuántico del capital, se ha expandido prodigiosamente más allá de ellos, dejándolos atrás como si fueran restos ruinosos y arcaicos de fases anteriores del desarrollo de este modo de producción (Jameson, 1996, p. 412).

Así, las inconmensurables dimensiones del capitalismo de nuestro tiempo nos enfrentan con:

[...] nuevas medidas y cantidades, a las cuales nadie se ha ajustado aún, y a nuevos procesos geográficos (y temporales también, en la medida en que el tiempo es en la actualidad espacial y en que la nueva simultaneidad informacional tiene que ser reconocida en nuestras categorías del grado y el intervalo) para los cuales todavía no tenemos órganos (Jameson, 2013, p. 446).

Esta imposibilidad de representación es una signature de estos tiempos. El propio Jameson (2009) ha escrito, en otro contexto, que la totalidad social es siempre irrepresentable, incluso en el caso “de los grupos de personas numéricamente más limitados, pero a veces es posible trazarla y puede permitir que se construya un modelo a pequeña escala sobre el cual interpretar con mayor claridad las tendencias fundamentales y las vías de huida” (p. 29). La peculiaridad del capitalismo neoliberal es, en cambio, que ese “procedimiento de representación es imposible, y las personas afrontan la historia y la totalidad social como un caos confuso, cuyas fuerzas son indiscernibles” (p. 29). Pero esto tiene también otras derivaciones que es oportuno analizar. La Ilustración, en algunos de sus más destacados exponentes, se había entendido a sí misma como una empresa destinada a estimular al ser humano para que abandone la culpable inmadurez —o “minoría de edad” (*Unmündigkeit*)— de la que él mismo es culpable y se atreva a pensar por sí mismo, sin la tutela de una autoridad

externa. Bajo las condiciones actuales, la conciencia cotidiana se siente a tal punto aturdida y desconcertada que a menudo se deja fascinar por el canto de sirenas de la regresión. No solo porque sienta, como hemos visto, la nostalgia de un pasado más comprensible y “simple” —la “casita pequeña y abarcable con la mirada” a la que hace referencia irónicamente Adorno (2020)—, sino también porque una de sus reacciones típicas es el retorno a una experiencia de desprotección e indefensión típicamente infantil. Si es cierto que, como sugiere Jameson (2013), ha habido pocos momentos en la historia moderna en que los seres humanos se hayan sentido menos poderosos que en nuestro presente; pocos momentos en la historia en que la complejidad del orden social haya resultado tan intimidatoria e inaccesible y en que, a la vez, dicho orden, implicado en un cambio extremadamente vertiginoso, se haya mostrado sin embargo dotado de tanta solidez y consistencia, resulta comprensible que el niño haya llegado a convertirse en el símbolo o la sinécdoque de la fragilidad e impotencia que experimentan las víctimas de un orden que ha llevado a niveles inauditos la exclusión económica, la impotencia política, la alienación social y el abatimiento y la humillación psicológicos de las personas, junto con las catástrofes urbanas y ecológicas. No es un hecho fortuito que la fotografía de Aylan Kurdi, el niño sirio que apareció ahogado en las costas de Turquía, se haya convertido en el símbolo de la situación de millones de refugiados en todo el mundo, así como de las más variadas formas de violencia en contra de la vida y la dignidad humanas.

Todo esto ha dejado hondas marcas en la cultura de masas. Explica que no solo la literatura de horror, sino otros géneros, como el policial —podríamos ver instancias representativas de esto en novelas de Andrea Camilleri, Henning Mankell y Stieg Larson— hayan otorgado una llamativa centralidad a formas de violencia de la que son víctimas ante todo los niños. *El visitante* ofrece un ejemplo característico de ello, pero también la novela siguiente de King, *El instituto* (2019). Es llamativo que, aun en casos en que los niños aparecen como monstruos, lo hacen también como víctimas que apelan a la compasión del lector. Vemos esto en Claudia, la pequeña vampira condenada a tener por siempre el aspecto de una niña de cinco años en *Entrevista con el vampiro* (1976); lo vemos asimismo en los Losers en *It* (1986), en la Ofelia de *El laberinto del fauno* (2006) o en el Tomás de *El orfanato* (2007). Un tratamiento sutil y, al mismo tiempo, insidioso del tema se advierte en *Déjame entrar*: en la película de Tomas Alfredson (2008) y, todavía más, en la novela de John Ajvide Lindqvist (2004), donde

los espantos del *bullying* y de la pedofilia aterran más que la monstruosidad de una niña vampiro que padece en una medida extremada la soledad y la alienación. Veremos de qué modo estos temas recorren la literatura de horror contemporánea de Argentina.

Este sentimiento de desorientación general, unido a la evidencia de procesos objetivos —la destrucción del ambiente, la catástrofe urbana, la miseria estructural— configuran un escenario en el cual, de acuerdo con la conocida formulación de Jameson (2003), es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Entre la expansión del neoliberalismo y el intenso debilitamiento de los impulsos utópicos al que estamos asistiendo desde hace algunas décadas existe un lazo de unión muy estrecho. No es difícil reconstruir su historia. Se ha dicho que a la frustración de las expectativas revolucionarias de finales de la década de 1970 sucedió el hedonismo cínico, que halló una vía de salida en la explosión del hiperconsumo a partir de los años ochenta⁴. Esta *salida* se vio favorecida por las peculiaridades del capitalismo neoliberal, al que se ha definido también como la era del consumismo indiferenciado. La aceleración de los ritmos de vida a la que asistimos ha ido de la mano de una aceleración inaudita del consumo, que, promovida por los poderes económicos, se enfocó de manera creciente en la producción y gestión de las necesidades y los deseos humanos, y procuró incidir sobre estos mediante la propaganda y la obsolescencia programada. Bajo estas condiciones han vuelto a tener una significación decisiva las problemáticas del fetichismo y la cosificación, en tiempos en que la totalidad del capital global y sus redes de poder impersonales resultan cada vez más complejas e irrepresentables para el pensamiento cotidiano. *No comprendo nada de lo que está pasando* (Mankell, 2016, p. 444): esta declaración de Kurt Wallander, el protagonista de la serie de novelas policiales de Mankell, resume un estado de incertidumbre y pesimismo que recorre la literatura de masas de nuestro tiempo, y que halló manifestaciones particularmente eficaces en géneros como el *cyberpunk* y la literatura de horror. Estas son algunas de las razones que permiten entender por qué esta última ha alcanzado semejante centralidad en la cultura de masas contemporánea.

⁴ Vid. Callinicos, 2011, pp. 317 y ss.

II. EL “BOOM DEL HORROR” EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE

Viene imponiéndose, desde hace algunos años, la certeza de que la ficción de horror está disfrutando, en la actualidad, de un auge que nunca había tenido dentro de la literatura argentina. El surgimiento de un grupo de escritores y escritoras importantes — podríamos mencionar, entre otros, a Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Samantha Schweblin, Celso Lunghi, Agustina Bazterrica, Diego Muzzio, Mariano Quirós, Ricardo Romero y Marina Yuszczuck; pero la lista podría fácilmente extenderse— ofrece una evidencia palpable de este fenómeno. Todo un conjunto de diferencias nos sugiere pensar que sería erróneo equiparar este apogeo de una forma antes marginal en la literatura argentina con el *horror boom* norteamericano de las décadas de 1970 y 1980. Pero es ostensible que el éxito comercial y el reconocimiento conquistados por la obra de Stephen King, como, en general, los cambios que tuvieron lugar en la literatura de masas durante las últimas décadas, ayudaron a que la lectura de la literatura de horror dejara de representar un pecado inconfesable y a que, en los autores y autoras, se fueran disipando las inseguridades y aprensiones en relación con una narrativa tradicionalmente estigmatizada. No podríamos desarrollar aquí de manera detallada las cualidades de este auge del horror literario; nos limitaremos a destacar algunas características y a analizar obras de un autor representativo. En vista de las peculiaridades de la historia nacional y de las modalidades de conciencia que han surgido en ella, pero también de las interrelaciones entre ambas y la Modernidad como proceso global, es comprensible que el horror argentino se haya concentrado en algunas modalidades específicas del horror. Una de ellas está asociada a un imaginario del interior argentino (para decirlo brevemente: *del campo*), como un espacio ominoso en el que rigen una magia o un mal ancestrales que hacen valer sus derechos frente a unos personajes modelados —en la mayoría de los casos— por la Modernidad urbana. Una variante de esta modalidad consiste en imaginar las grandes ciudades —y, sobre todo, Buenos Aires— como una superficie de triviales creencias y rutinas que está recorrida por grietas desde las cuales aflora, ocasionalmente, un sustrato siniestro. La obra de Enríquez ofrece ejemplos típicos de esto último, el más conocido de los cuales es seguramente el cuento “El chico sucio”, con su compleja configuración del barrio de Constitución. Otra variante de la modalidad posee, como puede verse en Lamberti y

Quirós, una tendencia desmitificadora o satírica, sin que esta orientación arrebate a los escenarios rurales de su parte de horror y monstruosidad.

Un segundo núcleo se relaciona con formas del terror relacionadas de manera aún más concreta y explícita con lo político: nos referimos con esto al terrorismo de Estado. El horror de una dictadura instaurada especialmente en 1976 para imponer la neoliberalización económica de Argentina, y que para ello recurrió a las formas más extremas de la violencia, dejó marcas en todos los aspectos de la vida nacional, y para autores como Mariana Enríquez constituye un Real ineludible para cualquier escritor argentino. Como sostiene en una entrevista, la literatura argentina tiene “una relación con la política que es inescapable. O sea, yo no sé si vos sos un escritor finlandés y a lo mejor podés hacer una novela fantástica sin *eso*, pero acá, no” (Enríquez, 2020, s/p; las cursivas son nuestras). *Eso*, en el contexto de la entrevista, es la dictadura. En cuentos como “Tela de araña” y “La Hostería” y en la novela *Nuestra parte de noche* (2019) hallamos tematizaciones concretas de esta modalidad del horror.

Una tercera dimensión se relaciona con esa violencia contra los niños que mencionamos anteriormente como tema central de la literatura de masas contemporánea. Vemos instancias representativas del tema en diversas narraciones; así, en el caso de Enríquez, en la pequeña que vuelve como espectro en “El desentierro de la angelita”, en el niño apestado que ronda Barcelona en “Rambla triste”, en los personajes siniestros que reaparecen como dobles de los niños y adolescentes secuestrados en “Chicos que faltan”, en Adela y Pablo absorbidos por la casa espectral en “La casa de Adela”, en los niños mutilados y asesinados por el Petiso Orejudo en “Pablito clavó un clavito”, en el chico encadenado en “El patio del vecino”, en la Real Rape Community mencionada en “Verde rojo anaranjado”. En *Nuestra parte de noche*, es Gaspar, pero también los chicos secuestrados y encerrados en jaulas para satisfacer los deseos de los dioses de la Oscuridad. Asociada a esta modalidad se encuentra esa voluntad de regresión a la que hicimos ya referencia, y que en diversas narraciones representa la reacción irreprimible de los personajes frente a un horror con el que no pueden lidiar. Como ejemplo típico de esta reacción podemos mencionar la de Marina, la protagonista de “El agua negra”, quien, a la vista del horror absoluto, renuncia a seguir viendo y huye: “entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla” (Enríquez, 2019, p. 173); intenta no ver que ahora está

increíblemente agitada esa agua estancada que nunca se había movido. Marina siguió corriendo “y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores” (p. 173). En Enríquez, los protagonistas en ocasiones se aventuran a abandonar la confortabilidad de los preconceptos y a enfrentarse cara a cara con los espantos. Pero lo que ven los aterroriza y, como el viajero al final de “En la colonia penitenciaria” de Kafka, huyen renunciando a cualquier tentativa de solución. Cuando, al final de “Chicos que faltan”, Mechi descubre que los chicos desaparecidos que volvieron no son en realidad chicos, sino “que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada” (Enríquez, 2016, p. 174), trata de aportar una solución: grita y escapa; corre “pensando que se iba a ir lejos en el verano, a lo mejor con Pedro, a un lugar donde los chicos no volvieran de donde fuera que se habían ido” (p. 174). Estos personajes —pertenecientes casi invariablemente a los sectores medios de la sociedad— que se animaron a enfrentarse con algunas de las múltiples expresiones de lo monstruoso o lo espectral reaccionan huyendo, de manera literal o a través de esa otra forma de escape que es el suicidio.

III. ESCENARIOS “A LA VEZ SALVAJES, SINIESTROS Y POÉTICOS”. LA NARRATIVA DE MARIANO QUIRÓS

Las tres modalidades que mencionamos no son de ningún modo las únicas que cabría identificar en el horror reciente de Argentina. Las mencionamos por su relevancia, pero ante todo porque querríamos destacarlas en función de la perspectiva que hemos adoptado. Por otro lado, no son modalidades excluyentes; con frecuencia las encontramos combinadas, de maneras múltiples y complejas, en variedad de narraciones. En “Tela de araña”, la mitificación fantástica del interior argentino aparece entretejida con la tematización de los horrores de la dictadura. En *Nuestra parte de noche*, las tres modalidades se hallan enlazadas con los temas centrales de la novela. Lo que ahora querríamos ofrecer es un análisis que retome las consideraciones precedentes en relación con obras de Mariano Quirós y, en particular, el cuento “Toda la luz mala”, con el que se abre el volumen *La luz mala dentro de mí* (2016). Nacido en la provincia argentina del Chaco en 1979, pero instalado desde hace algunos años en Buenos Aires, Quirós ha escrito una obra significativa y numerosa, que solo de manera ocasional incurre en el horror. Un elemento recurrente es la presentación de los pequeños pueblos y de la naturaleza chaqueños como escenarios perturbadores; el propio autor define este escenario como “a la vez salvaje, siniestro y poético” (Quirós, 2017, s/p), y comenta que

“la imagen idílica que uno tiene de la naturaleza se acaba en cuando uno hace pie ahí. La naturaleza en soledad puede ser algo perturbador” (Quirós, 2017, s/p). La periodista que conduce la entrevista que acabamos de citar asegura que la originalidad de la novela *Una casa junto al Tragadero* (2017) se debe a que “conjuga con naturalidad el realismo y lo mítico, lo folclórico y lo urbano” (Quirós, 2017, s/p). Pensamos que estas definiciones no consiguen captar lo específico de las narraciones de Quirós; en particular: la imagen que ellas ofrecen del monte chaqueño. De manera mucho más acertada, Sandra Gasparini (2020) sostiene que el propósito de Quirós es mostrar qué ocurre cuando la naturaleza no puede encuadrarse como paisaje; esto es: cuando no es posible turistizarla. Cuando la naturaleza “es caos, no es imposible estetizarla, pero es difícil construir paisaje donde solo hay pastizales, ríos legamosos, ranchos destruidos y animales acechantes” (p. 158). Quirós coloca a la naturaleza salvaje, o para ser más específicos,

[...] en este caso el monte chaqueño, en el papel de amo de mujeres y hombres. [...] el monte *cambia* a las personas, que ingresan en una dimensión mágica dentro de un tiempo que puede correr en reversa o en círculos, pero nunca de manera cronológica (p. 158).

En otros términos: el monte chaqueño es perturbador, pero no es bello ni sublime; es inquietante, pero no puede ser romantizado. Los personajes que se refugian en él huyendo del caos urbano no se encuentran, en general, con un escenario confortable o encantador, sino con uno en que los efectos de lo amenazador no contrarrestan bastante el efecto de encontrarse ante un escenario decepcionante y, en algunos aspectos, prosaico. El narrador de “Cazador de tapires” viaja a Miraflores para reencontrarse con su padre. La única advertencia previa (“La vida allá es dura”) no da la medida genuina de lo que supone vivir en el pueblo. Durante el viaje, el personaje tiene atisbos de lo que le espera cuando el ómnibus hace paradas en Tres Isletas y Castelli: “Yo conocía muy poco el interior del Chaco, casi nada, y por la ventanilla del colectivo esas dos ciudades me parecieron horribles” (Quirós, 2016, p. 19). Piensa en Miraflores y se dispone para lo peor. Pero “no me dispuse lo suficiente: apenas bajé del colectivo, me sentí mal, descompuesto y triste. [...] Miraflores era una réplica pequeña y precaria —aún más precaria— de Tres Isletas y Castelli” (Quirós, 2016, p. 20). Los espantos del pueblo encuentran su exacerbación paroxística en la casa del padre: “Si por fuera la casa hacía prever lo peor, por dentro lo confirmaba: era una sola habitación con dos catres dispuestos aquí y allá, unos bártulos de cocina y otros tantos enseres tirados a la buena

de Dios” (p. 20); y, en medio de todo, el único elemento que para el narrador posee una carga simbólica positiva: “una computadora encendida” (Quirós, 2016, p. 21). Un espacio semejante es incompatible con cualquier tentativa de poetización: “Por haberme hecho una idea del campo, como mínimo ingenua, me había traído solo libros de poesía. No había modo de apreciar un verso de Juan Gelman o de Pizarnik en ese lugar. Otra vez me sentí estúpido y triste” (p. 21). A la fealdad y hostilidad de los escenarios se suma la pobreza en experiencias: las narraciones desmitifican cualquier representación del campo como un escenario mágico para realización plena de la propia personalidad a través del enfrentamiento con alguna clase de aventura. Los saberes que el monte y sus habitantes transmiten a los visitantes son, en Quirós, pobres y confusos. De ahí que los mitos y sagas sobre los lobisones, el pombero, la luz mala o el chupacabras inquieten sin fascinar, y produzcan, en el mejor de los casos, desconcierto y aburrimiento en los oyentes. Las supersticiones aparecen a menudo rebajadas al nivel de lo ridículo; así, en la historia del bisabuelo del narrador de “Torrente”, que era:

[...] un hombre de lo más supersticioso, imbuido de los cuentos y disparates que se escuchan a menudo en el campo chaqueño —que mirar la luna sin quitarle la vista durante tres minutos seguidos provoca una bizquera irreversible, que comerse la gallina más joven del corral trae pataletas al hígado que llevan a la ruina familiar o a cualquier tipo de ruina, o, la que aquejaba a mi pariente, la idea de que los tatús mulita se alimentan de carne de muerto— (Quirós, 2018, p. 42).

Aun cuando, en este caso, acaba cumpliéndose lo que la superstición promete, los hechos señalan menos una causalidad mágica o sobrenatural dotada de consecuencias trágicas que un hecho prosaico lindante con la comicidad y lo grotesco. Es característico que las historias que se cuentan en el campo no solo inquieten a los oyentes sin entretenerlos, sino que acaben mostrando la incapacidad de los narradores para aportar una explicación clara para los fenómenos inusuales. En “Cazador de tapires”, Orión narra la historia del hombre sin cabeza, “un espectro que aterrorizó durante un tiempo a la gente de Miraflores” (Quirós, 2016, p. 28), pero concluye diciendo que al final “nadie supo decir si el monstruo era nomás un monstruo o si era un indio idiota que se cubría la cabeza con el piloto” (pp. 28-29). Pero la ambigüedad de las supersticiones se vuelve aún más efectiva cuando son las propias criaturas fantásticas las que no consiguen dar cuenta sobre su propia naturaleza. Es lo que ocurre en “Lobisón de mi alma”, que comienza su relato confesando: “He leído mucho y he averiguado bastante sobre nuestra condición, solo para descubrir que nadie, ni un solo estudioso del tema, está seguro de nada. Se manejan todos con los meros prejuicios, se conforman con leyendas y

supersticiones” (p. 83). La índole enigmática de estas narraciones y personajes siniestros es en el fondo una expresión más de la que, en Quirós, caracteriza a la realidad cotidiana. En *Campo del cielo* (2019), los efectos de los meteoritos son tan inescrutables como los absurdos comportamientos rutinarios de los habitantes del pueblo; el horror de los cuentos tiene menos que ver con la presencia de fuerzas sobrenaturales que con la perturbación y el aturdimiento propios de la existencia ordinaria. En las relaciones entre padres e hijos aparece de manera intensificada este estado de indefensión que parece ser connatural a los personajes. Lo que define a dichas relaciones es básicamente la mutua extrañeza. Los padres suelen ver a sus hijos como imbéciles e inútiles y, en el fondo, como una versión aún más degradada de sí mismos. El narrador y protagonista de *Río Negro* (2011) observa a su hijo “con atención”, y “su conducta a lo largo de los años, más que reprochable” (Quirós, 2020, p. 22) lo convence de que ha resultado “simplemente imbécil” (p. 22). Despojado de toda empatía con él, trata de descifrarlo, y admite por fin: “Hablar con mi hijo se está pareciendo a caminar sobre un alambre de púas” (p. 45). El joven es “como un bebé de dieciocho años, y no es algo de lo que un padre pueda sentirse orgulloso” (p. 71). La sensación del padre en el cuento “Saber pegar”, que estudia a su hijo “como si eso que tiene adelante no fuera su hijo, sino un ser extraño, algún tipo de alienígena” (p. 69), sintetiza muy bien esta forma de relación enajenada que encontramos con frecuencia en Quirós. Todavía más desencantada y extraviada es la visión que los hijos tienen de sus padres y abuelos. La imagen que estos ofrecen recurrentemente es la de ser caracteres débiles que no sostienen eficazmente su lugar como referentes capaces de aportar, a las generaciones más jóvenes, claves sobre cómo comportarse y cómo entender el mundo.

Abundan, pues, las figuras paternas endebles y risibles, como los padres de “Cazador de tapires”, “Saber pegar”, “Lobisón de mi alma” o “Torrente”. La debilidad no impide, sin embargo, que se obstinen en dar consejos. Pero estos son tan ineptos como las narraciones rurales. Es lo que ocurre en “Un arma en la casa” con Don Ángel, que “quiere darnos consejos, hablarnos de la vida en profundidad, pero mi hermana y yo no estamos en condición de tomarlo en serio. Nos reímos a sus espaldas, de sus consejos y de su bigote, y después seguimos como siempre” (Quirós, 2016, pp. 34-35). Vuelve aún más caricaturescas estas situaciones la seriedad con que los padres insisten en reafirmar la trascendencia de sus funciones y consejos. Así, en “Hogar de madre”, esta “siempre le daba consejos” a su hijo, “de todo tipo, incluso íntimos. ‘Te falta un papá —

le decía—, alguien que te cuente estas cosas” (Quirós, 2018, p. 130). El resultado de estas educaciones fallidas es que los hijos se ven despojados de cualquier punto de referencia en relación con el mundo; como el de “Saber pegar”, que “ya no entiende nada” (Quirós, 2016, p. 72), que “no sabe qué hacer ni qué decir. Tampoco sabe si debería hacer o decir algo [...] simplemente mira y sigue sin entender” (p. 77); que “no sabe qué pensar, si las cosas están bien así o si están mal, muy pero muy mal” (p. 82). Como en las obras de Enríquez que comentamos, en las de Quirós el modo de manifestación más extremado de la indefensión de los personajes es la regresión a la infancia. Es el caso del narrador de “Cazador de tapires”, que “de improvviso sentía escalofríos, la necesidad de ovillarme como un feto” (Quirós, 2016, p. 27); o la de la protagonista de “Abráceme, Pedro”, que, ante una oscuridad amenazante, cuenta cómo “me puse en cuatro patas y gateé. Me moví de esa manera, como un bebé, hasta que choqué con el mueble” (Quirós, 2016, p. 98). La visión acerca del mundo que ofrecen las obras de Quirós es la que poseen estos hijos que son, a su manera, desamparados espirituales, para quienes, como para la madre de la narradora en “Hogar de madre”, “[Y]a no la ciudad, el mundo entero podía ser algo nuevo e incomprensible” (Quirós, 2016, p. 130). No hay, en este mundo, consejos fructíferos. Aquí reside parte de la actualidad de estas narraciones. El efecto que estas buscan producir en los lectores puede resumirse en la impresión que dejan en los estudiantes las explicaciones del maestro en “Lobisón de mi alma”: “aunque lo escuchábamos con atención, sus palabras eran a veces enigmáticas, como si no revelaran todo, como si nos dejara el trabajo de completarlas o como si, sencillamente, estuvieran destinadas a confundirnos” (Quirós, 2016, p. 87). De ahí las miradas desorientadas que arrojan sobre la realidad unos sujetos alienados —*sufrientes y solitarios* como el lobisón del cuento de Quirós— que no encuentran soluciones para su condición. Quizás porque, para ellos, no existe la sociedad: tan solo los individuos y sus familias.

IV. LOS ESPANTOS DE UN MUNDO DESENCANTADO

Las narraciones de horror de Quirós reúnen todas las características que hemos ido comentando. Como ejemplo emblemático podría señalarse el cuento “Toda la luz mala”. El narrador y protagonista es uno de esos personajes que viajan al monte para —presumiblemente— convertirse en hombres y encontrarse a sí mismos. Convencida de que el campo es lo mejor para el crecimiento y la mente de su hijo, la madre lo lleva a la casa de los abuelos en Colonia Benítez, pensando que la experiencia disipará la

confusión que invadía (y que aún invade, mientras cuenta la historia) a su hijo, y que según ella se debía a las “dificultades económicas y a la ausencia de una imagen paterna fuerte” (Quirós, 2016, p. 12). Esas carencias debían ser compensadas a través de lo que abuelo denomina “Vida de gaucho: ordeñando vacas y andando a caballo el muchacho conflictuado tendría que “hacerse hombre” (p. 12). Poco afín a estos paradigmas de masculinidad es el muchacho, que —para preocupación de su madre— prefiere ayudar a su abuela con las plantas de jardín: “Regar, limpiar la maleza, emprolijar arbustos, esas cosas quizá más delicadas que las propuestas por mi abuelo” (Quirós, 2016, p. 12). La provisión de consejos banales va acompañada por la de historias del monte, destinadas a ilustrar los prodigios que podían ocurrirle a quien se decidiera a tener una “vida sana” como la que llevaban los abuelos. Pero los relatos solo logran asustar al nieto, con las historias sobre hombres que perdían el habla por haber cazado un animal prohibido, y que en lugar de palabras emitían gritos de pájaro loco; o acerca de parejas que usurpaban una tierra y cuyos hijos nacían deformes o con algún retraso. Estas historias que, a diferencia de los cuentos maravillosos o las leyendas populares, o de la narrativa breve tradicional de la Modernidad burguesa, no dejan ninguna enseñanza ni promueven ninguna formación, y que paralizan al oyente sin fascinarlo, tenían un propósito declarado e inverosímil: “ya iba tiempo de que yo conociera el mundo tal y como era” (Quirós, 2016, p. 13).

Una intención similar tiene el viaje que emprenden el protagonista y su abuelo — pese a toda la resistencia de aquel— para rescatar una vaca y su ternero perdidos en el interior del monte. Esta salida, que representa el *acontecimiento inaudito* (Goethe) del cuento, tiene, al comienzo, algo de los viajes iniciáticos en los que el héroe sale a probar su alma y, una vez superados los obstáculos y vencidas las fuerzas hostiles, conoce finalmente quién es. En una versión tan original del tema como la que ofrece Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” seguimos descubriendo aún la índole iluminadora y formativa del viaje, que ilustra la tesis del narrador de que “[c]ualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, 2004, p. 562; las cursivas son del autor). La versión que presenta Quirós es netamente distinta, y eso a pesar de que la intención del abuelo es que el viaje propicie el abandono de la inseguridad infantil y la adquisición de algún tipo de aprendizaje: “De paso paseás un poco [...] y te hacés hombre” (Quirós, 2016, p. 13). Pero cada una de las experiencias y estaciones del

recorrido no hace otra cosa que acentuar los sentimientos de desabrigo y fragilidad infantiles del personaje. Un efecto tal produce las narraciones y comentarios del abuelo; así, cuando trata de convencer al nieto de que los caballos son seres míticos, casi equivalentes a dioses, no consigue sino “alimentar mi miedo y aprensión a los caballos” (Quirós, 2016, p. 14), o cuando cuenta anécdotas sobre el río Tragadero, que devora a personas y animales. Menos que a las representaciones —en gran medida mitificadas— de la comunidad tradicional, el sentimiento del protagonista frente a la realidad degradada del monte y los intercambios fallidos con el abuelo evoca una experiencia totalmente definitoria de nuestro presente, señalada a menudo como distintiva de la fase neoliberal: la compulsión a la felicidad. Nos referimos con esto a ese principio, característico del capitalismo de consumo y de sus correlatos propagandísticos y políticos, que hace de la felicidad —o al menos la simulación de felicidad— un deber a cumplir y que, consecuentemente, estigmatiza y culpabiliza a las personas infelices⁵. El horror argentino, como hemos tratado de demostrar en otro contexto⁶, se ha concentrado en mostrar la insustancialidad de esta *falsa conciencia feliz* a partir de la perspectiva de sujetos deprimidos y frustrados que representan, de diversos modos, una conciencia lúcida e iluminadora, obstinada en no reconciliarse con un mundo desquiciado.

En la narrativa de Quirós encontramos algunos ejemplos de esta identificación de la melancolía con una comprensión lúcida, no exenta de una disposición satírica, acerca de los paradigmas vigentes de felicidad. Entre ellos se encuentra precisamente el narrador de “Toda la luz mala”, que reconoce que en el viaje iniciático “no había

⁵ Sara Ahmed (2020) ha desarrollado un lúcido análisis crítico del *happiness turn* que, en las últimas décadas, ha tenido una de sus expresiones más notorias en una dilatada industria de la alegría. Ha escrito que es innegable que, en los últimos años, “se han publicado numerosos libros sobre la ciencia y la economía de la felicidad. El éxito de las culturas terapéuticas y de los discursos de autoayuda también ha hecho lo suyo: existen hoy incontables volúmenes y cursos que nos enseñan a ser felices echando mano a una gran variedad de saberes, entre los que se cuentan la psicología positiva y diversas lecturas” (p. 23). Estos proyectos se presentan (se venden) como “distintas formas de ‘mejoría’ y comprenden ‘técnicas de inducción del buen humor’ que es posible ‘convertir en hábito’ para ‘obtener resultados más duraderos’” (p. 32). La contracara de esta banalización de la alegría es la estigmatización de la persona infeliz en cuanto “carenciada, antisocial y patológica: ‘la gente infeliz tiende a ser solitaria y fuertemente neurótica’” (p. 32); los individuos, por otra parte, “deben ser felices para los demás: la psicología positiva describe este proyecto no como un derecho, sino más bien como una responsabilidad” (p. 32). Los individuos *deben ser felices*: el planteo de la felicidad como un imperativo ineludible recuerda esos programas vacacionales en los que a cada hora le ha sido asignada una ocupación, y que se parecen menos al verdadero ocio que a la rutina laboral fordista o a las sociedades distópicas. Agudamente destaca Ahmed que la circunstancia de que la felicidad se haya convertido en una mercancía tan codiciada no insinúa tanto que la dicha está ahora, por fin, al alcance de nuestras manos como que ella se ha vuelto, bajo las condiciones de la neoliberalización, particularmente inaccesible: “Podríamos decir, incluso, que la idea de felicidad se vuelve más potente en la medida en que se la percibe en crisis” (p. 29).

⁶ Vid. Vedda, 2021, pp. 238 y ss.

disfrute alguno” y que “[m]e atormentaba, de hecho, la obligación de pasarlo bien, de mostrarme a gusto con la expedición” (Quirós, 2015, p. 14). Esta referencia a una felicidad impuesta y, para el personaje, fallida, no es un aspecto accesorio del cuento. Es una de las marcas que han dejado en él las condiciones históricas en las que fue escrito. Pero una particularidad de la “conciencias melancólicas” o “infelices” de Quirós es que, a diferencia de las que encontramos a menudo en Schweblin o Enríquez, no llegan a desarrollar una reflexión consciente y esclarecedora acerca de las circunstancias en las que se encuentran. El enfrentamiento con una realidad hostil las paraliza en un estado de indefensión infantil y el único acto que les permite establecer una modesta liberación — un modesto distanciamiento— respecto de esa realidad es el acto de contar su historia.

El encuentro con la luz mala en el que culmina la narración viene a ilustrar precisamente esto. El episodio está precedido por una travesía que, significativamente, evoca menos las imágenes del bosque encantado en el que el héroe del romance realiza sus experiencias iniciáticas que aquellos paisajes urbanos degradados que encontramos recurrentemente en los cuentos de horror de Thomas Ligotti o en el *cyberpunk*. Se nos dice, en efecto, que 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*” (Quirós, 2016, pp. 15-16; las bastardillas son nuestras); a continuación, el narrador agrega que ese era el olor que anuncia a la luz mala. El preludeo de la colisión súbita con el mal está dado por un estado de distracción para el cual el narrador no consigue proveer una explicación certera, sino tan solo hipótesis cuya naturaleza puramente tentativa es subrayada a través de modalizadores (“Supongo”, “quizá”, “puede ser”). El estado de dispersión se ve interrumpido por el encuentro con la luz mala, que, recostada en un árbol, apunta al niño y al abuelo con el dedo índice de la mano derecha. Importante es el hecho de que el rasgo que más claramente define a la luz mala sea la presencia de una serie de huellas concretas de la exclusión social: “la luz mala es un hombre [...] 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” (Quirós, 2016, p. 16). La vinculación del horror sobrenatural con personajes socialmente excluidos —mendigos, cartoneros, o incluso campesinos y proletarios— recorre la literatura de horror de toda la Modernidad y podríamos rápidamente recordar ejemplos clásicos como “La mendiga de Locarno” (1810), de Heinrich von Kleist. Pero la aparición reiterada de personas en situación de

calle —en particular, *cartoneros*— en la literatura de horror contemporánea de Argentina se conecta con coordenadas históricas y sociales particulares. Ante todo, porque la neoliberalización económica, desde la dictadura de 1976 a la actualidad, y en una medida muy intensa desde 2015, condujo a que una cantidad cada vez más numerosa de personas, y aun de familias enteras, se vean obligadas a vivir en las calles. Algunas de las expresiones más significativas del horror argentino contemporáneo están dedicadas a elaborar esta problemática; entre los casos más destacados podríamos mencionar los cuentos “El chico sucio” y “El carrito”, de Mariana Enríquez. En estas narraciones, los espantos —sociales y sobrenaturales— de los excluidos son percibidos y comentados por personajes pertenecientes a los sectores medios que oscilan entre un sentimiento de compasión y empatía y reacciones de asqueado rechazo, de espanto visceral y, en última instancia, de indiferencia cínica. En uno de los momentos más sugestivos de “El chico sucio”, la narradora, mientras observa asqueada cómo el niño “se lamía los dedos chorreados” de helado, bruscamente toma conciencia “de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas” (Enríquez, 2019, p. 19).

Las reacciones del narrador de Quirós son, como comentamos, menos reflexivas y conscientes. Es en sí llamativo que, a la vista de un mal vinculado a la miseria y la precariedad, incurra en afirmaciones contradictorias (“Es un hombre. Pero no es un hombre”) y confiese meramente su incapacidad para proporcionar cualquier explicación; la luz mala es inefable: “Si ustedes no ven la luz mala, es difícil de explicar” (Quirós, 2016, p. 16). El conocimiento de que se trata de la luz mala es resultado de una intuición irracional: “Uno simplemente *sabe* que está frente a la luz mala, y es frustrante y triste que los demás no puedan sentirlo. Por eso es que sufro tanto” (Quirós, 2016, p. 16). El abuelo y el nieto *saben*, más allá de los razonamientos y de las palabras, que lo que tienen ante sus ojos es el mal, pero sus reacciones son distintas. El abuelo comienza a rezar y el narrador sugiere que son esas oraciones las que motivan el grito monstruoso de la luz mala y la desaparición de esta. La actitud del narrador es la parálisis y la regresión: “La luz mala me había dejado duro, muerto de miedo. Sentí caliente la entrepierna y comprendí que me estaba meando encima. También sentí ganas de llorar...” (Quirós, 2016, p. 16). Luego de la desaparición de la luz mala, finalmente el niño se echa a llorar: “Lloré un buen rato, con espasmos pero en silencio. El abuelo me acarició la cabeza y me dijo, varias veces, ‘está bien, ya pasó,

está bien'. Aunque no, nada estaba bien" (Quirós, 2016, p. 17). En respuesta al episodio, la madre comienza a culparse por haber obligado a su hijo a llevar una vida que poco tenía que ver con él y decide que ambos deben abandonar Colonia Benítez: "Lugar espantoso, lugar de mierda', le oí susurrar mientras ordenaba nuestros bártulos. Apenas si nos despedimos de los abuelos que, las caras desencajadas, nos miraban como si mamá y yo fuésemos puros extraños" (Quirós, 2016, p. 18). No menos importante que estas actitudes y decisiones es la orden que la madre da a su hijo de no contarle a nadie sobre la luz mala. El hijo obedece y permanece callado durante el resto del verano, con toda la luz mala en su interior.

Como en otras obras de Quirós, el horror es aquí sobrio y se sustrae a toda clase de espectacularidad. No por ello deja de tener un efecto agudo sobre los personajes. Expuesta en primera persona, la historia genera dudas sobre la fiabilidad del narrador: podríamos pensar, o bien que este nos cuenta un acontecimiento fantástico que efectivamente tuvo lugar, o bien que la auténtica luz mala es la sugestión producida en él por las palabras de su madre y sus abuelos, que lo condujo a interpretar como sobrenatural a una figura totalmente prosaica. De ser este el caso, la narración cuenta en verdad los orígenes de un trauma cuyas consecuencias persisten hasta el presente, y en virtud del cual el personaje se siente forzado a confinar sus experiencias en el interior de su propia subjetividad, sin el efecto potencialmente reconfortante que podría tener el hecho de contar la historia. La narración tendría, en este sentido, un carácter liberador en cuanto destructora de represiones y tabúes y, específicamente, en cuanto medio para que la luz mala sea expulsada del interior del personaje poseído por ella. Podría plantearse que, en este cuento, el mal sobrenatural es acaso menos inquietante que una seudoformación familiar que impone un modelo de educación que genera en el niño la inseguridad, el miedo, la susceptibilidad para la sugestión, la represión de los deseos espontáneos y la regresión. A estos males se añade otro: la propia Modernidad contemporánea, algunos de cuyos rasgos describimos al comienzo del artículo. Los sentimientos de desorientación e indefensión del protagonista, la ausencia de personajes e instancias capaces de otorgar sentido al mundo o, al menos, a los hechos de la narración, la ausencia de impulsos utópicos —más allá de los que sugiere el hecho mismo de narrar—, la circunstancia de que el narrador y protagonista sea un niño son, en función de lo que hemos visto, elementos significativos. Lo es también el hecho de que no haya una verdad o una doxa establecidas acerca de la luz mala. Como se dice al

comienzo del cuento, “De la luz mala se dicen muchas cosas” y “algunas son más o menos ciertas” (Quirós, 2016, p. 18), pero las versiones difieren entre sí y respecto de lo que contará luego el narrador. No existe un saber compartido sobre la figura maligna que —como en la narración popular real o en la mistificada— circule en forma anónima y colectiva y emane de la experiencia de una comunidad, sobre la cual, a su vez, incide como fundadora de una cultura. “Toda la luz mala” habla acerca de una era extremadamente individualista en la que las experiencias mismas han sido privatizadas y, cuando circulan, lo hacen bajo la forma fetichizada, cosificada de las *fake news*, de modo que las vivencias quedan sepultadas en el interior de los sujetos —toda la luz mala debe permanecer cautiva dentro del personaje—, y solo el hecho de narrar ofrece una posibilidad de romper temporariamente con el complejo de encandilamiento.

Otra de las marcas históricas del cuento es la imagen del campo: en una era en que ya no existen ni es sencillo imaginar paraísos geográficos situados al margen de la modernización; en que el capitalismo ha conseguido imponerse globalmente reduciendo al mínimo los presuntos oasis naturales y creando redes comunicativas de la que resulta casi imposible mantenerse desconectado⁷, la utopía de perderse en pueblitos arcádicos o en medio de una jungla legendaria solo puede ofrecer el blanco para sátiras de diversos grados de causticidad, como las que ensaya, por ejemplo, Luciano Lamberti en cuentos como “El arquero”, “Agua viva” y “La casa de los eucaliptus”, o en novelas como *La maestra rural* (2016) o *La masacre de Kruguer* (2019), o para descripciones desencantadas y, a la vez, angustiantes como la que cuenta Quirós en “Toda la luz mala”. El encuentro con la entidad maligna ciertamente produce cambios (“Una vez vista la luz mala, algo cambia en tu vida. Las cosas, las personas, el mundo alrededor. Cambia todo” [Quirós, 2016, p. 11]). Pero esos cambios no conllevan un aprendizaje o una formación; si, según se ha escrito, la experiencia que corre de boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores, y si el “verdadero” narrador es alguien que sabe dar consejos al oyente o al lector (Benjamin, 1991), los cuentos de Quirós no podrían ser definidos como cuentos en el sentido tradicional. Responden a modelos diferentes y remiten a una época como la que venimos caracterizando. A esta corresponden incluso procesos de estandarización como nunca antes los había conocido la historia humana.

⁷ Jameson (2009) ha afirmado acertadamente que, a diferencia de la alta Modernidad, cuando no se sentía que la industrialización “haya colonizado tan completamente el espacio social como para cerrar todas las escapatorias y hacer imposible una retirada de tipo enclave” (p. 36), es “el cierre de las escapatorias (y la llegada de la perspectiva de un mercado mundial concreto)” (p. 36) lo que define “lo que ahora se denomina posmodernidad (o globalización) y augura el fin de este tipo de fantasía utópica” (p. 36).

Uno de los rasgos de aquellos es un desvanecimiento progresivo de las diferencias entre campo y ciudad. De esto ha tomado nota la narrativa de Quirós: el monte chaqueño presenta cualidades ciertamente distintas de las de Resistencia o Buenos Aires. Pero la alienación, la apatía y la experiencia del enfrentamiento con un *homeless* que presuntamente encarna el mal, tal como es narrada en el cuento, podrían tener perfectamente lugar en un escenario urbano. Parte de la ironía de “Toda la luz mala” tiene que ver con que el mal que efectivamente se describe no guarda relación alguna con las sagas folclóricas argentinas o uruguayas acerca del *fantasma dentro del foco* o del *farol de Mandinga*, de modo que la narración no apunta a satisfacer las expectativas generadas por el título. Hemos visto también que los escenarios rurales generan en el narrador sensaciones de alienación y ansiedad similares a las que se conectan con el horror urbano contemporáneo. Nada de esto podría ser señalado como una deficiencia en la narrativa de Quirós. Muy por el contrario: muestran a un autor que ha conseguido componer una obra a la altura de estos tiempos, con medios y perspectivas correspondientes a nuestro presente. No hay muchos logros mayores que este en el ámbito de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. W. (2013). *Introducción a la dialéctica*. [Trad. y pról. de M. Dimópulos]. Eterna cadencia.
- ADORNO, Th. W. (2020). *Lecciones sobre dialéctica negativa*. [Ed. de Rolf Tiedemann & trad. de Miguel Vedda]. Eterna Cadencia.
- AHMED, S. (2020). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Present. de Nicolás Cuello. [Trad. de Hugo Salas]. La Caja Negra.
- BENJAMIN, W. (1991). Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. En Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) & Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colaboradores), *Gesammelte Schriften* 7 vol. (pp. 440-465). Suhrkamp.
- BORGES, J. L. (2004). *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé.
- CALLINICOS, A. (2011). *Contra el postmodernismo*. [Trad. de Magdalena Holguín]. RyR.
- ECO, U. (1978). *Il superuomo di masa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Fabbri.
- ENRÍQUEZ, M. (2016). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.

- ENRÍQUEZ, M. (2019). *Las cosas que perdimos con el fuego*. Anagrama.
- ENRÍQUEZ, M. (2020). Las cosas que al lector le pueden resultar agobiantes y oscuras, en el 80% de los casos a mí me parecen divertidísimas. [Entrevista con Hinde Pomeraniec]. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2020/01/18/mariana-enriquez-las-cosas-que-al-lector-le-pueden-resultar-agobiantes-y-oscuras-en-el-80-de-los-casos-a-mi-me-parecen-divertidissimas/>
- GASPARINI, S. (2020). *Las horas nocturnas. Notas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a.
- JAMESON, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. [Trad. de Celio Montolío Nicholson y Ramón del Castillo]. Trotta.
- JAMESON, F. (2003). Future City (5-6/2003). *New Left Review*. <https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city>
- JAMESON, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. [Trad. de Cristina Piña Aldao]. Akal.
- JAMESON, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. [Trad. de Mariano López Seoane]. Eterna Cadencia.
- KING, S. (2019). *El visitante*. [Trad. de Carlos Milla Soler]. Plaza & Janés.
- MANSELL, H. (2016). *El hombre inquieto*. [Trad. de Carmen Montes]. Tusquets.
- QUIRÓS, M. (2016). *La luz mala dentro de mí*. Factotum.
- QUIRÓS, M. (2017). ‘La naturaleza puede ser algo perturbador’. [Entrevista con Verónica Abdala]. https://www.clarin.com/cultura/mariano-quiros-naturaleza-puede-perturbador_0_BJIILtlzG.html
- QUIRÓS, M. (2018). *Torrente y otras aventuras*. Factotum.
- QUIRÓS, M. (2020). *Río Negro*. Tusquets.
- VEDDA, M. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Cuarenta Ríos.
- WALLERSTEIN, I. (2007). *La decadencia del imperio. Estados Unidos en un mundo caótico*. [Trad. de Antonio Saborit]. Monte Ávila.
- WILSON, E. (1962). A Treatise on Tales of Horror (27/5/1944). En *Classics and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties* (pp. 172-181). Vintage.