



Gasparini, Sandra. "Últimas inflexiones de la narrativa argentina de terror: las novelas de Celso Lunghi".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 51-59

Últimas inflexiones de la narrativa argentina de terror: las novelas de Celso Lunghi

Last inflections of the Argentine narrative of terror: Celso Lunghi's novels

Sandra Gasparini¹

Recibido: 26/11/2017
Aceptado: 14/01/2018
Publicado: 12/03/2018

Resumen

El terror como género ha ido permeando en estos últimos años la narrativa argentina actual: el fantasma y el zombi son personajes propios del terror literario y cinematográfico que han sido reorientados hacia lecturas políticas, ya sea del pasado nacional vinculado al terrorismo de Estado o bien en clave biopolítica. Coexiste con estas propuestas una nueva forma de narrar en la que lo ominoso irrumpe con la recuperación de viejos temas de la narrativa de terror (ocultismo, satanismo, presencia de lo monstruoso sobrenatural, leyendas populares) en un marco narrativo complejo, pleno de autorreferencialidad y de guiños paródicos que conviven con ese efecto de horror que parece incompatible con la razón. Es el caso de algunas novelas y cuentos de Luciano Lambertini y de Celso Lunghi. Mariana Enriquez y Samanta Schweblin han abierto un camino en ese sentido. En *Me verás volver* (2013) y *Seis buitres* (2016), las dos novelas de Celso Lunghi de las que me ocuparé, hay un giro que combina un interés –no tan visible en los demás autores– por la violencia tanto social como familiar y por reflexionar los modos de narrarlas.

Palabras clave

Terror; horror; fantasma; explotación.

Abstract

In recent years Terror as a genre has been leaking the current Argentine narrative: the ghost and the zombie are both characters of literary and film terror that have been reoriented towards political readings, either about the national History linked to state terrorism either in a biopolitical key. Coexists with these ideas a new way of narrating in which the Ominous breaks in the way of the recovery of the old themes of the narrative of terror (Occultism, Satanism, presence of the monstrous Supernatural and popular legends) in a complex narrative framework, full of self-referentiality and parodic winks that coexist with that effect of horror that seems incompatible with reason. This is the case of some novels and stories by Luciano Lambertini and Celso Lunghi. Mariana Enriquez and Samantha Schweblin have opened also a path in that direction. In *Me verás volver* (2013) and *Seis buitres* (2016), the two Celso Lunghi's novels that I will deal with, there is a twist that combines an interest –not so visible in other authors– for both social and family violence and for reflecting the ways of narrating them.

Keywords

Terror; horror; ghost; exploitation.

¹ Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires, donde es docente de Literatura Argentina I de la carrera de Letras, así como de Narrativa Argentina I en la carrera de Artes de la Escritura (Universidad Nacional de las Artes). Realizó ediciones críticas de literatura argentina, publicó un ensayo sobre Juan Filloy y artículos y reseñas tanto en libros como en revistas especializadas nacionales e internacionales. Algunas publicaciones: *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX* (2012) e *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis A. Spinetta* (compilación, prólogo y artículo) (2016). Contacto: sandra_gasparini@hotmail.com.



En sus caras veo el temor/Ya no hay fábulas/
 En la ciudad de la furia
 Soda Stereo. *Doble vida* (1988)

El miedo nos ciega y palpamos cada temor con la ávida curiosidad que emana de nuestro instinto de conservación, procurando compaginar un todo con cien elementos distintos, como en la fábula de los ciegos y el elefante. Intuimos la forma. Los niños la captan rápidamente, la olvidan y vuelven a aprenderla en la etapa adulta. La forma está allí, y tarde o temprano la mayoría entiende de qué se trata: es la silueta de un cuerpo bajo una sábana. Todos nuestros temores se condensan en un gran temor: un brazo, una pierna, un dedo, una oreja. Le tenemos miedo al cuerpo que está bajo la sábana. Es nuestro cuerpo. Y el gran atractivo de la ficción de horror, a través de los tiempos, consiste en que sirve de ensayo para nuestras propias muertes. (...) Por supuesto, el autor de narraciones de terror no tiene el patrimonio exclusivo de los temas vinculados con la muerte y el miedo (...). La muerte siempre ha sido espectacular. Son dos de las constantes humanas. Pero sólo el autor de relatos de horror y sobrenaturales le abre al lector las compuertas de la identificación y la catarsis (King 1992: 15-16).

Estas reflexiones acerca de “la forma bajo la sábana”, sobre las que vuelve una y otra vez King en su prólogo a *El umbral de la noche* (1992) nos recuerdan que el terror es fundamentalmente un efecto emocional sobre un sujeto. La literatura de terror basa su eficacia principalmente en el modo de contar una historia que pretende estimular ese miedo a la muerte: en establecer una sintaxis (y una prosodia) adecuadas para producir suspenso y miedo, en la dosificación de recursos para asustar. Juega todas sus cartas a provocar esas sensaciones. Porque si bien hay temas que interpelan de manera más directa a la subjetividad de los lectores según diversos factores que tienen que ver con la clase, el género, la enciclopedia y las vivencias individuales, lo que provoca la sorpresa o el sobrecogimiento se logra con una gran cuota de racionalidad y trabajo previo. Y parte de ese artificio es, justamente, hacer invisible ese aparato porque, de lo contrario, el efecto no se producirá.

Hay algunos ejes y temas claves para pensar cómo se ha ido colando el género en la narrativa argentina actual: el fantasma y el zombi son personajes propios del terror literario y cinematográfico que han sido reorientados hacia lecturas políticas, ya sea del pasado nacional vinculado al terrorismo de Estado o bien en clave biopolítica. Me parece importante señalar que coexiste con estas propuestas una nueva forma de narrar en la que lo ominoso irrumpe con la recuperación de viejos temas de la narrativa de terror (ocultismo, satanismo, presencia de lo monstruoso sobrenatural, leyendas populares) en un marco narrativo complejo, pleno de autorreferencialidad y de guiños paródicos que conviven con ese efecto de horror que parece incompatible con la razón.

Es el caso de algunas novelas y cuentos de Luciano Lamberti y de Celso Lunghi. Mariana Enríquez, con sus dos libros de relatos (2009 y 2016) y Samanta Schweblin, con *Distancia de rescate* (2014), han abierto un camino en ese sentido. La narrativa de terror –si es que hay que nombrarla de algún modo– tiene un corpus muy nutrido en los últimos años: con la presencia de proyectos editoriales especializados como *Muerde Muertos* y la Colección PelosdePunta –que luego derivó en *La otra gemela*– se ha ampliado la lista de una manera considerable. De todos modos, creo que en Lunghi y Lamberti hay un giro que no es tan

visible en los demás autores.² Este artículo propone una lectura de dos novelas de Celso Lunghi, *Me verás volver* (2013) y *Seis buitres* (2016).

Me verás volver: el pueblo de la furia

“¿Te has detenido a pensar en que, por lo menos una vez al día, pronunciamos la palabra miedo?” es el epígrafe del texto, tomado de una carta de la novela. El miedo es lo familiar que se vuelve siniestro, sí, y sin embargo *Me verás volver* plantea que la cotidianeidad está inundada de miedo y ese miedo se transforma en angustia y en cárcel. Es por eso que el cura, el padre Levín, convocado para ayudar a la familia de Lisandro Galván y Margarita, es perverso y asesino.³ Aquí la lógica del fantasma está dislocada: la mujer envenenada se venga de los moradores de la casa y no del asesino. Se venga de la familia, de la estructura familiar: vuelve para disolver vínculos y para repetir historias. Lo circular en las novelas de Lunghi es un principio constructivo: las reiteraciones, como letanías, insisten en señalar lo que los personajes no quieren ver. Lo que se repite señala una obsesión. Lo obsesivo genera angustia y es motor del terror.⁴ Es lo que vertebrata, también, muchos pasajes de *Seis Buitres*: la repetición de una orden, de una historia que quiere y debe ser escuchada.

Me verás volver es, podría decirse, una novela epistolar del siglo XXI, mechada con fragmentos de *Tormenta de verano*, la investigación ficcional de Manuel Quintana, escritor de crónicas literarias y también con testimonios y textos previos a su escritura, de 2012, que coinciden con la fecha de premiación de *Me verás volver*.⁵ Como *Seis buitres*, está dividida en tres partes, número significativo que se reitera en ambas, incluso para señalar que los sucesos sobrenaturales ocurren alrededor de las tres o exactamente a las 03:33 de la madrugada (pasos en la habitación, llamado del bosque, insomnio) como mitad exacta del “número de la Bestia” asociado al Anticristo en el *Libro del Apocalipsis* del Nuevo Testamento cristiano.

Distintos narradores van componiendo en tres partes la historia de Lisandro, un hombre que termina matando a su hija adolescente cuando ella acaba de ahogar a su hermana menor en un presunto caso de posesión por el espíritu de su madre muerta.⁶ A esta historia se

² La última novela de Leandro Ávalos Blacha, *Malicia* (2016) hace un uso paródico de los saberes ocultistas como pastiche de películas de terror principalmente provenientes de los géneros *slash* y *giallo*. En entrevista del 27 de febrero de 2017 se demuestra interesado en abordar la escritura de una próxima novela que derive en “una guerra de sectas en la que habrá algo de ocultismo” (Frieria 2017).

³ El padre Levín recuerda al sacerdote Merrin de *El exorcista*, novela de William Blatty llevada al cine por William Friedkin en 1973. Merrin, observa Carroll (2005), “tiene dificultades para sentir (por oposición a querer) amor por los demás, especialmente cuando son deformes y están enfermos (el terreno especial de Pazuzu [demonio que debe exorcizar]). Esto ha llevado a Merrin a preocuparse por su fe” (2005: 222). Levín no duda sobre su fe: él encarna cabalmente la maldad en el juego del ser y parecer. Se divierte con los enfermos y los fieles de la Iglesia que tiene a su cargo.

⁴ A propósito de los autómatas, Aracil (1998) ha analizado el efecto de la repetición en la música y su relación con el miedo: “[P]rueba [de este carácter demoníaco de la repetición], en el ámbito de la música, la tenemos en la infinidad de ilustraciones de las fuerzas del mal –en óperas y poemas sinfónicos, desde el siglo XVII– por medio de *ostinati* rítmicos” (1998: 25). La repetición, fundamento de la operatividad automática, ha sido connotada con la marca de lo diabólico. Aracil ha señalado que “el automatismo demasiado simple y repetitivo parece más propio de lo demoníaco”, de manera que de los autómatas se esperaban movimientos complejos que imitaran la vida animal.

⁵ *Me verás volver* recibió el premio de novela otorgado por el diario *Página12* en 2012.

⁶ En la primera parte hay tres narradores diferentes que alternan cartas, diario íntimo y crónica; en la segunda, son ocho y en la tercera, cinco. Una novela coral en la que las distintas perspectivas aportan diferentes caras del horror vivido tanto de manera íntima como colectiva en el pueblo de Tábano (nombre significativo, por cierto, que remite a lo desagradable y molesto a la vez que recuerda que ese insecto suele asediar el excremento vacuno y equino que abunda en las zonas rurales).

superpone la de la Masacre de Tábano (pueblo bonaerense imaginario), vinculada a una secta alrededor de las supuestas visiones místicas de la virgen María por parte de su líder, María Rosa, quien induce a los fieles en 1990 a suicidarse para alcanzar la salvación en el mismo momento que suceden estos asesinatos. *Me verás volver* es entonces también el relato de un suicidio masivo que deja en segundo plano una tragedia familiar, que a su vez encubre abuso sexual y el crimen de la segunda mujer de Lisandro Galván, perpetrado por Violeta, su hija mayor, a instancias del fantasma de su madre, al igual que el de Nefer –curioso nombre de resonancias egipcias–, hermana menor. El encubrimiento de las culpabilidades es solo la punta del iceberg de la historia de negligencias, desamor e irresponsabilidad que rodea la infancia malograda de las dos niñas.

Lunghi trabaja este relato a partir de contrastes casi góticos: desde las voces autorizadas por un aparato de investigación periodística (Manuel Quintana), los testimonios interesados de los familiares de las víctimas o los habitantes del pueblo hasta la inocencia que se opone a la perversidad encarnada en el fantasma, que reclama venganza, o en la maldad intensa del sacerdote. La inversión de roles se sucede en todos los niveles: quienes deberían proteger, violentan o abandonan; madres e hijas se confunden; quienes escriben cartas, a veces acaban no enviándolas a sus destinatarios –aunque sí a los lectores-. El fantasma que *vuelve* con intención punitiva amenaza desde el título de la novela para vengar porque sí a las personas equivocadas. El de Margarita no es un espectro que regresa para desenterrar el pasado histórico –como puede leerse en algunas novelas y cuentos del último decenio- sino el de su historia personal; es un fantasma cuya esencia misma es la vuelta, la recursividad.⁷ Siguiendo esta lógica del revés, su asesino está suelto y es, justamente, el cura que debió “salvar su alma”. En cambio, se divirtió asesinandola de a poco con la palabra y la ayuda de unas inyecciones diarias que contenían pintura. Definitivamente, en *Me verás volver* el fantasma pierde el hilo de la *ghost story* y se pierde a sí mismo al multiplicar sus blancos mortales, producto de los celos *post mortem*, en la nueva mujer del que fuera su marido y en su hija más pequeña. Ocupa todo el espacio materno: lo satura.

Las ruinas de la familia

Capas concéntricas van rodeando una historia con otra: cada verdad que sale de la oscuridad es un escalón más hacia el efecto terrorífico. El centro de ese espiral es la familia nuclear y tradicional en ruinas, como sucederá en *Seis buitres*. Un grupo de pájaros es testigo de la muerte de las nenas (la menor, ahogada por la hermana habitada ya por el fantasma de la madre y la mayor, por los escopetazos del padre) a las 3.30 de la tarde, lo que es tomado como señal para el suicidio en masa a escasos kilómetros de allí por parte de la secta. Como vuelve a suceder –y es verbalizado– en *Seis buitres*: un crimen tapa a otro y a otro (el del padre tapa el de Violeta, que tapa la venganza de ultratumba y a su vez esto es encubierto por la masacre). También en la segunda novela la familia nuclear y tradicional se opone a esa otra familia clandestina que no cuaja en las estructuras institucionales y termina sucumbiendo: los dos hijos –uno muerto en la prehistoria textual– y la esposa de Lisandro Aristegui, el latifundista, contrastan con la incontable cantidad de hijos extramatrimoniales que pueblan las localidades que rondan los quebrachales. La Verdad no es lo que parece: curas perversos, madres asesinas, padres en el borde de la locura y de la desesperación.

⁷ Algunos ejemplos pueden leerse en *La casa operativa* (Feijoó 2006), *El secreto y las voces* (Gamerro 2011), *El pozo y las ruinas* (Néspolo 2011) y, entre otros, algunos cuentos de *Los peligros de fumar en la cama y Las cosas que perdimos en el fuego* (Enríquez 2009 y 2016).

La justicia, en *Me verás...*, actúa sobre el caso y Lisandro Galván termina preso. Tiempo después, en Tábano se duda entre dos versiones de su muerte: si fue asesinado a mano de los presos por los que se “dejaba humillar” o muere de un paro cardíaco. La investigación de Quintana, el cronista, la voz que intenta darle un orden al conjunto de datos caóticos e irracionales, se inclina a pensar lo primero. Pero Quintana nunca parece llegar al fondo de la cuestión y deberá ser el lector, ese segundo autor de Barthes, el que reconstruya el rompecabezas.

Seis buitres, la forma bajo la sábana

Como si retomara esa idea de King de que la literatura de horror es el ensayo para nuestras propias muertes, Lunghi abre esta historia con una voz en segunda persona que advierte: “Vos mismo muerto. Esa es la imagen que te va a devolver el espejo. Esa es la imagen que va a despertar tu alerta” (Lunghi 2016: 9).

Son seis pájaros los que presencian esa escena escamoteada en casi todo el texto, igual que los seis hijos (ocultos en el cabalístico siete) que devoran a su padre como buitres a su presa, ya metafóricamente muerta. La novela continúa con la estructura tripartita de la anterior y agrega reportajes a Quintana en los que puede leerse una versión casi paródica de *Seis buitres* y de *Me verás volver*: en *Tormenta de verano* estaría representada la última y en *La Argentina profunda*, la primera. La imposibilidad de huir de una venganza planificada por fuerzas irracionales es uno de los ejes centrales de la trama, opuesto a la cuantificación y la planificación de la violencia del latifundismo. Este es uno de los puntos donde se anudan las diversas historias de *Seis buitres*: como reflexiona Quintana en una entrevista incluida en la tercera parte, aquí se aplica el postulado que propone que la diferencia fundamental entre el género policial y el terror estriba en que en el segundo no hay escapatoria, falta el consuelo de lo racional. Racionalizar la historia –lo que hace Quintana también aquí con su investigación pseudoantropológica con fines comerciales–, no termina de despejar las dudas sobre el horror, que es sobrenatural y que no concluye cuando se descubre qué y quién lo motiva.⁸

En *Seis buitres* el fantasma se materializa en el flujo de una voz sin cuerpo que les habla a los ejecutores del mandato –la venganza– y a la víctima. El reclamo indudablemente constituye a los espectros literarios en tanto encarna esas presencias para activar un conflicto ubicado en el pasado que debe resolverse en el presente. Esta voz, que fue cuerpo femenino despreciado, quemado y luego oculto en el bosque, se presenta como “una voz y nada más” y nada menos, ya que tiene el poder performático de dar vida al descubrimiento de la verdad de una serie de crímenes que han tenido lugar en el pueblo Seis buitres, justo en su momento de fundación. Algunas propuestas teóricas sobre el sonido y la voz como las de Dólar (2007) y Chion (1999) señalan justamente que “la voz adquiere una autonomía espectral, nunca

⁸ En el capítulo “3 x 08”, que se presenta como la transcripción textual de un mail de Ignacio Mario González (un lector de Quintana) al cronista, puede leerse una historia sobre un hombre que pierde a su familia en dos meses de modo azaroso. Vive solo con su hija pequeña, cuya amiga más cercana muere también en un accidente. Inmediatamente después de esta desgracia, comienzan a escuchar el aleteo de un pájaro dentro de la chimenea a la vez que desaparecen todos los juguetes de la niña. A la semana, la chimenea se derrumba dejando todos los juguetes a la vista. Consultan a una médium que los contacta con un “espíritu” que solo la nena ve y que desencadena su melancolía permanente junto con la depresión paterna. Este episodio probablemente sea el que refiere Quintana en un reportaje: “¿Usted me creería si yo le dijera que, actualmente, estoy trabajando en un caso que me confiaron vía email?” (Lunghi 2016: 188). Pieza del rompecabezas de *Seis buitres*, tiene relación estrecha con los juguetes que Nano, el hijo de Aristegui, debe dejar en su casa al huir en 1921 y que, a su vez, su padre no encuentra cuando accede clandestinamente a la habitación horas antes de ser masacrado en el bosque. No se sabe cómo pero está claro que el horror continúa.

termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego”.⁹ La novela juega con esa “hiancia insalvable” –concepto lacaniano que Dólar recupera– que separa para siempre al cuerpo humano de su voz al subrayar su carácter sobrenatural, la intromisión de un yo en otro: esa “voz persistente, [que] no va a dejar de resonar en tu cabeza” (Lunghi 2016: 11).

En el origen del fantasma muchas veces está el rumor (Gasparini 2007: 30). Quintana recopila testimonios orales: la novela es el conjunto de las voces de sus protagonistas en el correlato de la explotación del quebracho en la década de 1920 en el Chaco Santafesino e incluso de otras discursividades aparentemente ajenas a la historia central, como el intercambio de mails en el presente de la escritura entre el periodista y un lector que aporta datos sobre un suceso paranormal que guarda relación con sucesos ocurridos en el pasado. Recursividad, repitencia, letanía es la forma en la que va creciendo el relato del origen de la voz fantasmal que acosa a seis jóvenes y los lleva al pueblo con un propósito de venganza. El círculo se completa cuando entendemos que esa voz acusmática (que se oye sin que su fuente sea percibida) emana de un cuerpo estigmatizado, marcado por la Historia: el de la bruja.

Las duplicaciones representadas en dobles que acechan a los seis jóvenes, las de los nombres de los personajes (Lisandro se llama el padre de familia y el hijo de Lidia, su segunda mujer, en *Me verás volver* y también el patrón del obraje donde ocurre la tragedia en *Seis buitres*), en las cantidades (horas, personas, pájaros) contribuyen a crear un clima de asfixia y angustia cuyo efecto quiere alcanzar al lector. Es necesario unir esos fragmentos para componer esa auto-bio-grafía que se presenta fragmentada (la de la bruja, la de Lisandro, la de algunos de sus hijos extramatrimoniales) y eso se logra luego de atravesar diversos relatos, crónicas, testimonios: después de unir la trama social del referente histórico con la de la intimidad de las voces que cuentan y que quieren ser tenidas en cuenta porque fueron silenciadas.

En ese sentido, el silencio, la incomunicación y el ocultamiento de una “verdad” tienen un lazo muy fuerte en las novelas con el modo en el que se constituyen las sectas, problemática presente en algunos textos de narrativa contemporánea. Ya en *Me verás volver* parece advertirse cómo estas agrupaciones doctrinarias aprovechan el lugar que la familia tradicional occidental y cristiana ha ido dejando vacante para ofrecerle otra al adepto.

En *Seis buitres* la nueva familia es el aquelarre, la única pertenencia femenina fuera de la sociedad patriarcal del obraje y de los leñadores, señores del bosque, brazos ejecutores de su destrucción. Las mujeres son en cambio las señoras del bosque, las que preservarán lo natural a través de un pacto satánico: mientras los varones castran, las mujeres celebran alianzas con la naturaleza y con potencias oscuras. Y esta es la subtrama en la que los poderosos terminan sepultados por la violencia que han generado. Esa justicia es sobrenatural porque excede a un aparato judicial que no acciona contra sus artífices. De todos modos, la trama política está en segundo plano: la novela remite a un referente histórico que ficcionaliza y funciona como motor ideológico del relato. La empresa latifundista, de capitales ingleses y

⁹ “Uno debería renunciar a la noción trivial de una realidad primordial, plenamente constituida, donde la vista y el oído se complementarían armoniosamente entre sí: en cuanto ingresamos al orden simbólico, una hiancia insalvable separa para siempre al cuerpo humano de ‘su’ voz. La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara ‘por sí misma’, a través de él. En otras palabras, su relación es mediada por una imposibilidad: en última instancia, oímos cosas porque no podemos ver todo” (Žižek 2007: 12-13). Esa hiancia insalvable (concepto lacaniano que remite tanto al agujero, a la abertura de la laringe como a la tensión irresuelta) es la que constituye al sujeto, porque está esencialmente dividido, escindido.

sin nombre que explota el quebracho para obtener tanino en el noreste argentino es recreación de la histórica La Forestal. Al horror político de la masacre en el obraje, perpetrada por las fuerzas represivas en una de las más grandes huelgas obreras en 1921, *Seis buitres* superpone el horror sobrenatural desatado a causa de un femicidio silenciado. Tal como el mismo Quintana declara en el reportaje incluido en la novela: “Es la historia de un crimen, que se tapó con otro o, en rigor, con *otros*” (Lunghi 2016: 187).

El horror de la explotación en el obraje y del aparato represivo –la trama social y política– se va narrando a través de testimonios en sordina de pobladores pero el foco está puesto en el cúmulo de sucesos extraordinarios que se desencadenan a partir de una de esas muertes, una víctima de la situación generada por la empresa a través de esa máquina de diversión programada que eran los bailes de los viernes donde los peones se mezclaban con los patrones y la mujeres eran una mercancía más. La muchacha despechada que encarga un *payé* (talismán) para retener el amor que un poderoso nunca le profesó es el origen de la trama fantástica, apuntalada por los saberes populares hechos leyenda y desplegada en el relato predictivo de la maldición, hecha también de palabras y de futuro. Poder y sojuzgamiento, maltrato y abuso son señalados como el origen de la venganza. Aquelarres, pactos con el diablo, curanderismo y leyendas regionales son elementos que alimentan esta trama hasta lograr que la otra quede en segundo plano.¹⁰ De modo muy sutil Lunghi une los dos terrores, el político y el sobrenatural, a partir de voces que susurran en los oídos de los personajes, testimonios tomados para el libro escrito por Quintana (*La Argentina profunda*) y reportajes al autor de ese libro ficticio. Quintana reafirma la idea que anima *Seis buitres*: que el terror es un “género desmesuradamente pesimista: nos viene a decir que existen fuerzas superiores a nosotros, exteriores, fuerzas antiguas y poderosas, a las cuales es difícil enfrentarse” (Lunghi 2016: 188), idea que coincide con el postulado antes mencionado (en el policial se restituye un orden con la resolución del enigma mientras que en el terror esa restitución no existe).

Lunghi recupera, en definitiva, elementos de alta condensación simbólica vinculados a la literatura y cine de terror del siglo XX como la escena del sacerdote frente a la cama de la mujer desquicada, en *Me verás volver*, aunque lo hace para invertir los signos del mal. El foco de la maldad se vale de lo paranormal para encauzarse: la madre vuelve a través de la hija; en *Seis buitres*, la adolescente asesinada lo hace a través de un pacto. Las mujeres que regresan van en círculo, se repiten y repiten una letanía que por reiterada termina enloqueciendo a las víctimas para que cumplan con sus mandatos. La lengua misma es un rito en el que la sonoridad y el valor perlocutivo terminan ganando la batalla de la verdad en el mundo de los varones.

Despliegue de atrocidades

En *Seis buitres* lo que predomina es el horror sobre el terror porque, en el decir de Ann Radcliffe (1826), el horror aniquila la capacidad de respuesta del lector con su despliegue de atrocidad. Sin embargo, el terror está latente en la trama social, si pensamos como Botting (1998) que es una emoción vinculada al dominio sociopolítico que libera una energía capaz de estimular un elevado sentido de sí en el sujeto y un movimiento de trascendencia. A las

¹⁰ El capítulo 7 de la primera parte, titulado “La infancia, cruel ritual de iniciación”, está íntegramente narrado por voces sin identificación: el sujeto de la enunciación está borrado porque es la voz popular la que asume la función de controlar mediante la atemorización a un receptor niño que va alternando al posarse en la infancia de algunos de los que serán los ejecutores finales del mandato de la bruja. Las amenazas con el Pombero, el Sachayo, el Uturunco, el Ekeko o el Cachirú se suceden en distintos momentos y posibles escenarios: las fechas que van de 1906 a 1920 puntúan la identidad de los destinatarios antes de los sucesos de 1920.

fuerzas del poder omnímodo de la empresa forestal, con vía libre para devastar el territorio del Chaco Santafesino y fundar pueblos con sus propios ferrocarriles, fábricas, hospitales, fuerzas represivas y almacenes que solo aceptan vales otorgados por los empleadores, se oponen las fuerzas convocadas por la joven mujer que pacta con poderes sobrenaturales encarnados en machos cabríos y adorados en el bosque con ofrendas y en aquelarres. ¿Cuál de ambas es más perversa?

En otro plano *Seis buitres* también remite a la referencialidad histórica inmediata de Pehuajó, la ciudad natal de Lunghi, según él mismo lo ha afirmado en un reportaje.¹¹ El autor empírico se afantasma y cuenta también el origen de su historia cuando ficcionaliza un suceso histórico que el discurso oficial de Pehuajó considera elemento diferencial digno de ser representado en su escudo: la “noche de las palas” –que designa a un episodio construido por la historiografía con ribetes épicos– tuvo lugar un año antes de su nacimiento. Parece decirnos que la trama macabra no está lejos en el tiempo ni en el espacio de lo real: es parte constitutiva de la violencia de lo cotidiano.

Me referí al comienzo al proceso por el cual se logra el ocultamiento de los artificios en la ficción de terror: las novelas de Lunghi dan un paso más allá también cuando juegan a desestabilizar esa cuota de irracionalidad, en la cuerda floja del verosímil, desde el momento que reflexionan sobre las leyes del mercado del género y exhiben los materiales de trabajo del cronista escritor Quintana, incluso con un tono paródico. Por supuesto que solo se trata de rizar el rizo: el horror vuelve, también, en distintos niveles en los que los personajes se ven retratados en las crónicas que remiten a las novelas de Lunghi o bien en los lectores que aportan materiales anecdóticos que terminarán siendo recreados en futuros proyectos de escritura. “La muerte siempre ha sido espectacular”, dice King, y estas novelas saben aprovechar esa hipótesis.

Referencias bibliográficas

- Aracil, A. (1998), *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra.
- Botting, F. (1998), *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NYU Press.
- Carroll, N. (2005), *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: A. Machado Libros. Col. La balsa de la Medusa.
- “Celso Lunghi: ‘Seis buitres está plagada de guiños a Pehuajó’” (2016, septiembre 26). *Diario Noticias Pehuajó*: http://noticiaspehuajo.com/cultura/celso-lunghi-seis-buitres-esta-plagada-de-guiños-a-pehuajo_a114409 (07/03/2017).
- Chion, M. (1999), *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- Dolar, M. (2007), *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Friera, S. (2017), “Lo que más me interesa tiene que ver con el cruce de géneros”. *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/22674-realidades-fantasticas> (27/02/2017).
- Gasparini, S. (2007), “La voz del fantasma. Gritos y susurros en relatos de Eduardo L. Holmberg”. En Noé Jitrik (ed.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Buenos Aires: Alción Editora, 29-38.
- King, S. (1992), “Prefacio”, *El umbral de la noche*. Barcelona: Plaza & Janés ed.
- Lunghi, C. (2013), *Me verás volver*. Buenos Aires: Editorial La Página.
- _____ (2016), *Seis buitres*. Buenos Aires: La otra gemela.

¹¹ El fatídico episodio de “la noche de las palas”, por ejemplo, está vinculado con un suceso de la historia reciente del pueblo. En la novela tiene un carácter absolutamente negativo, en oposición a la construcción del suceso histórico. Ver “Celso Lunghi: ‘Seis buitres está plagada de guiños a Pehuajó’” (2016).

- Radcliffe, A. (1826), "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, 16 (1): 45-152: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/gothic/radcliffe2.html> (06-03-2017).
- Žižek, S. (2007), "Un libro acerca de la voz como objeto". En Dólar, M. (2007), *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.