



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 52, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2022 | PP. 43-68

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 AGO 2022 - ACEPTACIÓN 10 OCT 2022

## Horror y distopía en la narrativa de Beatriz Ardesi

### *Horror and Dystopia in the Narrative of Beatriz Ardesi*

**Marta Elena Castellino**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

 [martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

#### Resumen

La obra narrativa de la mendocina Beatriz Ardesi presenta rasgos renovadores que la destacan. En su segunda colección de relatos, *Tres demonios* [2021], explora nuevas posibilidades del realismo a partir de un fondo mítico, arquetípico, logrando un efecto esperpentizador de la realidad, explorándola en sus aspectos aparentemente más cotidianos, pero con una gran profundidad simbólica. Así, historias comunes llegan a convertirse en alegorías metafísicas: el primer microrrelato, que da título al volumen, nos instala de lleno en la atmósfera distópica que impregna la mayoría de los textos. La complicidad con el lector se logra a través del engañoso canto de sirenas que teje una primera persona verbal (protagonista o testigo) que nos atrapa con la pretendida inocencia de una conciencia incapaz de discernir verdad y mentira, realidad y ficción. El análisis abordará los procedimientos narrativos por los que se logra sumergir al lector en un ambiente ominoso: en primer lugar, la voz narrativa, responsable del efecto de horror que produce el texto, pero sin dejar de lado otros componentes esenciales: el espacio aterrador, verdadera “piedra de toque” del modo gótico, considerado no como simple *topos* sino como agente activo en el desenvolvimiento de las tramas.

**Palabras clave:** Narrativa mendocina – gótico – nueva novela argentina

### **Abstract**

The narrative of Beatriz Ardesi offers innovative features that stand out. In his second collection of stories, *Three Demons* [2021], she explores new possibilities of realism from a mythical, archetypal background, achieving a grotesque effect of reality, exploring its apparently more daily aspects, but with great symbolic depth. Thus, common stories become metaphysical allegories: the first micro-story, which gives the volume its title, fully installs us in the dystopian atmosphere that permeates most of the texts. The complicity with the reader is achieved through the deceptive song of sirens that weaves a verbal first person (protagonist or witness) that traps us with the pretended innocence of a conscience incapable of discerning truth and lies, reality and fiction. The analysis will address the narrative procedures by which Ardesi's text manages to immerse the reader in an ominous environment: at first, the narrative voice, responsible for the horror effect it produces, but without neglecting other essential components: the terrifying space, a true "touchstone" of the Gothic mode, considered not as simple *topos* but as an active agent in the development of the plots.

**Key Words:** Mendoza Narrative – Gothic – New Argentine Novel

## **Introducción**

“Poetas, visionarios, los realistas de una realidad mayor”  
Mariana Enríquez

En el marco de la narrativa actual, caracterizada por la oscilación entre formas modernas y posmodernas y el consecuente proceso de hibridación narrativa, y una ecuación particular entre realidad y ficción, la obra de Beatriz Ardesi ofrece un interesante campo de análisis. Ante todo, es un proyecto escriturario iniciado en la madurez, que muestra -en el marco de la “Nueva Narrativa Argentina”

[Drucaroff, 2011]<sup>1</sup>- rasgos renovadores que la destacan en el contexto de la literatura mendocina actual.

En efecto, Beatriz Ardesi egresó de la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, en la que se desempeñó por varios años como profesora titular, y comenzó a escribir ficción una vez cerrada su trayectoria académica por jubilación, si bien la literatura nunca estuvo alejada de su vida, como lo pone de manifiesto la enciclopedia literaria que exhibe en su obra, y que exige similar competencia por parte del lector. Su primera publicación fue *Leer es una actividad insalubre* [2016], en la que sobresale la reescritura de elementos de la cultura grecolatina.

En su segunda colección de relatos también se pueden establecer similares relaciones de transtextualidad: epígrafes que, como es usual, anticipan el contenido y otros que constituyen una auténtica declaración de principios, al modo de “...el mito no es un símbolo sino una manera de instalarse en la realidad” (tomado de Georges Gusdorf: *Mito y realidad*); cuentos que constituyen otra “vuelta de tuerca” respecto de relatos emblemáticos como “Casa tomada” de Julio Cortázar...; eso, además del rico veneno de citas –explícitas o implícitas- que atraviesan las páginas, la alusión a títulos de libros, como *Cornelia frente al espejo*, de Silvina Ocampo (autora con la que ofrece algunas ilustrativas coincidencias); la referencia a cuentos como “La biblioteca de Babel” o “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges; la inclusión de nombres de personajes de ficción, como Dorian (el “Dorian Gray” de Wilde), el Quijote... o la recurrencia a símbolos que se asocian indiscutiblemente con el universo narrativo de algún escritor, como el espejo respecto de Borges...

---

<sup>1</sup> Con la que comparte ciertas características señaladas por Drucaroff, como el descreimiento, el cambio de valoración del término “utopía” o, más bien, la conciencia de estar viviendo un presente distópico: cualquier gesto de anhelo o temor se hace sin certeza ni fe en la posibilidad de lograr lo deseado o de evitar lo temido: “¿Qué nos permitirá saber el robot? Se preguntan. [...] ¿Un futuro distópico que no dará lugar a la utopía?” [Ardesi 2021:102]; la cercanía a modos del policial, especialmente negro, visible en la presencia de delitos violentos (asesinatos, femicidios, uxoricidios, etc.) en varios relatos de *Tres demonios*; el juego siniestro o el humor sarcástico y la presencia de algunas “manchas temáticas” recurrentes, como la creación de un clima fantasmal, el efecto de horror, y otras nuevas, cuya aparición favoreció la pandemia recientemente vivida.

Además, *Tres demonios* [2021], explora nuevas posibilidades del realismo y lo fantástico a partir de un fondo mítico, arquetípico, logrando un efecto esperpentizador de la realidad, aunque sin desprenderse de ella; explayándose en sus aspectos aparentemente más cotidianos, pero con una gran profundidad simbólica. Así, historias comunes llegan a convertirse en alegorías metafísicas: el primer microrrelato, que da título al volumen, nos instala de lleno en la atmósfera distópica que impregna la mayoría de los textos: “Tres demonios entonando cantos heréticos de pavorosas alegorías por el triunfo del Mal sobre el Bien” [11]. De esta cita se desprenden algunos aspectos que intentaremos dilucidar brevemente, entre ellas la cuestión genérica y el origen de los materiales narrativos. También postula este brevísimo texto introductorio una toma de posición acerca de los siempre borrosos límites entre realidad y ficción y el modo de configurar mundos literarios de por sí inquietantes, a despecho de la mirada de “un psicólogo no convencido de la inutilidad de la ciencia y que no acepta que las líneas fantásticas de lo improbable y de lo probable se entrecruzan entre lo real y lo que no lo es” [11].

Del mismo modo, la crisis de la narratividad que se registra en la literatura contemporánea y el cambio en el modo de percepción de la realidad influye tanto en la composición narrativa o estructura, como en la figura del narrador como mediador entre el mundo narrado y el lector. El análisis abordará entonces este elemento central del relato, responsable del efecto de horror que produce, pero sin dejar de lado otro componente esencial como el espacio aterrador, considerado como agente activo en el desenvolvimiento de las tramas: el espacio propio del gótico urbano, cuyas posibilidades examinaremos también. Comenzaremos pues por caracterizar esta modalidad de creciente importancia en la literatura argentina contemporánea.

## **Apuntes para una historia del gótico urbano argentino**

José Amícola, en *La batalla de los géneros; Novela gótica versus novela de educación* [2003] historia los diversos significados que el término “gótico” fue asumiendo hasta alcanzar su especificidad en el campo literario, a partir del siglo XVIII cuando, para este autor, comienza a

presentarse como “la escritura de lo excesivo” [28], y “llega a significar la descarga, por medio de la ficción, de las imágenes y deseos reprimidos de larga data” [31]. Igualmente, señala –junto con Alistair Fowles [1982], que más bien se debe hablar de un “modo gótico” que se extiende a distintos géneros, superando el límite de la novela. Además, destaca como una de las razones de la consolidación del gótico dieciochesco, el clima de violencia en que se vivía y por ello “No es de extrañar [...] que el proceso de identificación con los destinos de la protagonista sea un rasgo esencial del modo gótico” (39). Igualmente, “La ficción gótica [...] va a estar sustentada por un resquebrajamiento en certidumbres epistemológicas conectadas con [...] la ruptura de la unidad de la conciencia” [49].

Como señala Inti Bustos en su análisis de la narrativa de Mariana Enríquez

La función de la tradición gótica ha sido históricamente mostrar y poner sobre la mesa aspectos de la realidad que tienden a ser escondidos, aquello que late, que acecha desde las sombras; ya sea en los límites de un bosque prohibido o [...] las orillas de un río de aguas podridas y contaminadas. Lo que decidimos ignorar deliberadamente se convierte en el monstruo que nos condena; las fobias sociales presionan hasta que la realidad se convierte en un hecho que explota ante nuestros ojos, o que emerge desde lo más oscuro [2020: 40].

El gótico del siglo XX continuó muchas de las características del gótico anterior y se inclinará “por un tiempo y un espacio subjetivos según serán sentidos en el ánimo de la heroína” [Amícola, 51]; perdurarán asimismo muchos de los temas del XIX: manifestaciones sobrenaturales en el espacio doméstico, donde el interior se convierte en amenazante, terror como inminencia, efectos emocionales en vez de entendimiento racional, evocación de ansiedades y temores, además del repertorio de personajes clásicos (creaturas sobrenaturales, terroríficas, etc.) y espacios característicos... En este sentido, algunos de los tropos góticos son bien conocidos: los fantasmas, las casas o castillos o mansiones embrujadas, la oscuridad, un ambiente inquietante: “Las coordenadas espacio-temporales en las narraciones góticas (o “cronotopo” del gótico), venían a quebrar las

expectativas racionales, llevando a los lectores, y especialmente a las lectoras, hacia laberintos inusuales” [Amícola, 63].

Pero los terrores del hombre contemporáneo pasan por otro lado: así como las obras del gótico temprano exploraban los temores propios de esa cultura, las nuevas manifestaciones del gótico reflejan en los miedos de una sociedad moderna en que se cuestiona la identidad del sujeto o la entidad misma de la realidad, la verdad y significación de experiencias, etc.. Es un hecho ampliamente señalado que los autores góticos, desde el siglo XVIII, se han valido de los miedos más profundos de sus lectores para crear el terror, a través de tropos góticos que ejemplifican la realidad. En cuanto a la narrativa contemporánea, el efecto de horror se crea como consecuencia de una realidad externa que incluye un medioambiente desgastado, guerras, dictaduras y luchas por el poder, realidad que pesa sobre los protagonistas de ambos géneros, en ciudades o pueblos reconocibles.

Se advierte asimismo el temor a la dominación opresiva de “la producción tecnológica que lleva a una pérdida de identidad humana y los terrores nuevos que vienen de condición, de modo que, en la literatura y el cine, hubo hibridaciones entre gótico, ciencia ficción y distopía” [Botting 2014: 102]. Así, se puede hablar de una “ciencia ficción posapocalíptica”, que suele representar el mundo tras una catástrofe de gran magnitud que ha terminado con casi toda la población y la cultura humanas. Como apunta Annelies Oeyen [2014]

[...] a veces se explicitan las causas del cataclismo - que pueden variar desde guerras, pasando por el calentamiento de la tierra, hasta epidemias o invasiones extraterrestres-, aunque más a menudo se silencia el origen del desastre. Sea como sea, predomina la sensación de que algo insoportable se ha producido, de que nos encontramos en un futuro crepuscular y en el que prácticamente no existe la posibilidad de hacer renacer la cultura anterior. Las obras plasman la sensación de que lo peor ya ocurrió [631].

“¿Cómo puede narrar la literatura un mundo que parece haber perdido sentido? -se pregunta Annelies Hodgson- [...] un medioambiente que está muriendo, un mundo de cosas para las que carecemos de un marco de inteligibilidad? [2019: s. p.]. Es esa experiencia la que nos lleva al género gótico. Lo inquietante de las

narraciones góticas puede venir de lo sobrenatural, pero lo sobrenatural no es imprescindible, dado que el verdadero terror viene más a menudo de nuestro interior, o de aquello que se hace posible en la vida cotidiana. Según Hodgson, “En general, el terror posmoderno habita el mundo cotidiano y por eso es más inquietante” [s.p.]. El horror brota también de un imaginario poblado de sueños y obsesiones y traumas infantiles. Entonces

Lo monstruoso aparece cuando la línea que separa la vigilia del sueño se rompe y esas creaturas imaginarias pueden confundirse con los seres reales. Es decir, cuando el arquetipo y el sueño suplantán lo real, cuando el puro concepto irrumpe en la realidad y permite determinarla a su antojo, lo monstruoso aflora con su peor faz [...] ese monstruo no es ajeno a nosotros [Pérez 2011: s. p.].

En consecuencia, podríamos definir el gótico urbano como aquella narrativa que se enfoca en las ansiedades y temores de la clase media, que vive en el espacio urbano contemporáneo, ambiente en el que se perciben con particular intensidad ciertas cuestiones distópicas: una desigualdad enorme, la pobreza, falta de vivienda, drogas, crímenes, problemas del medioambiente, inmigración, prostitución, brutalidad policial, entre otras. Todo ello crea un cada vez más generalizado temor “al otro”, a todos aquellos que son diferentes [cf. Hodson]. Ahora “[...] los tropos que verdaderamente definen el género son más reales: un pasado que vuelve a perseguir el presente y a su vez destruye el futuro, un mundo fragmentado en que la gente no se comprende, una estructura de poder amenazante, una sociedad moderna en que las cosas no son como parecen” [Hodgson].

En Argentina encontramos las voces de varias escritoras que, como Samantha Schweblin o Mariana Enríquez, configuran el horror como efecto de pesadillas interiores, de los temores más ocultos, de traumas *borderline*:

[...] fisuras tras las que se produce un efecto de extrañamiento y quiebre de la realidad, trazos expresionistas que distorsionan el entorno y revelan una realidad otra, la pesadilla de las metrópolis latinoamericanas trasladada al otrora pacífico y bucólico campo, uno que ya no es más el paraíso perdido de los ecologistas ni un lugar de refugio, sino un espacio limítrofe, caracterizado por un patrón general de inestabilidad económica, social, por angustiantes

relaciones interpersonales, una autoimagen devaluada y una afectividad traumática [Westphalen 2017: 44].

Dabove además hace una interesante reflexión cuando señala que la literatura gótica era “un intento de resacralizar el mundo, luego de la caída de la visión religiosa como organizadora de lo social” [2018: s. p.], pero los tropos góticos solo pueden resacralizarlo en partes: “no hay Dios, sino oscuras potencias, rituales, tabús” [s.p.]. A la luz de esta afirmación podemos leer el texto introductorio de *Tres demonios*; a partir de allí, comienza el aquelarre, no solo en su significado de reunión de brujas y brujos, sino más bien como un conjuro que nos sumerge en un mundo de atávicos temores y creencias que de algún modo perturban nuestras conciencias “supercivilizadas”.

### **La narrativa de Beatriz Ardesi**

En primer lugar, debemos señalar que no reina la homogeneidad en el volumen. Algunos textos –dentro del común sentimiento de espanto que generan- son más bien ejercicios intertextuales, por ejemplo el que “dialoga” con un texto emblemático del fantástico literario como es “Casa tomada” de Julio Cortázar. La narradora mendocina reconoce explícitamente tal deuda al colocar como epígrafe a “Ruidos” una cita del hipotexto cortazariano: “Nos gustaba la casa porque además de espaciosa y antigua guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos [...]” [21].

El juego consiste, en este caso, en un desplazamiento del punto de vista narrativo a una tercera persona verbal que asume la focalización de las “formas”; “imágenes siniestras” que “se escurrieron desde el vientre de las paredes antiguas y ocuparon el espacio dejado por los dos horrorizados vivientes” [21]. En el cuento de Cortázar, como destaca Amícola, “el mundo privado [...] aparecía como inseguro, en tanto estaba pintado como como un mundo de horror en el que lo interno dejaba de ser lo acogedor familiar, sino que el recinto cerrado devenía una prisión”. Ardesi potencia el horror al convertirlo también en lugar de muerte: “Dos cuerpos quedan inertes en el zaguán sin poder escuchar los ruidos de las almas” [22].



Además, y en cierta continuidad con su volumen anterior, Ardesi se vale de las implicancias siniestras (Saturno devorando a sus hijos) o al menos conmocionantes (las parcas) de ciertos relatos mitológicos, pero tampoco renuncia a la ciencia ficción en pos de crear un futuro distópico: trágicos errores de la ciencia en la manipulación genética (“Los antepasados que creasteis gozan de buena salud”), clonación de seres humanos cuyo fracaso final se análoga a la experiencia del Golem o el mismo Frankenstein, monstruo prototípico del gótico dieciochesco... O, incluso, al reversionamiento de leyendas regionales como la del viento Zonda o las venganzas del “más allá” (“La luz mala”). Esta asociación con la cultura popular estaba asimismo presente en los orígenes del modo gótico, como bien señala Amícola: “En más de un sentido, la perenne presencia de lo gótico a partir de la reinención que lleva a cabo el siglo XVIII tiene que ver con que el funcionamiento de esa ‘mitología’ venía a llenar interrogantes y vacíos que respondían (y responden) a una demanda colectiva. La cultura popular [...] funciona, en definitiva, como una mediación entre la realidad y la imaginación” [76].

También la Biblia, ese “Gran Código” de la literatura universal, suministra materiales a algunos textos de Beatriz Ardesi: el ya citado que inicia el volumen, y también el que lo cierra, “El fin”, clausurando ese círculo que va del génesis u origen del mal sobre la tierra hasta el apocalipsis presentado; en tono profético, la voz narradora exclama: “De pronto, una trompeta muy fuerte se escuchará. El aire se impregnará de hedor [...]” [118].

### **Hibridez genérica, modos diversos de organización de la materia narrativa**

¿A qué modalidad narrativa pertenecen los textos que integran el volumen? Si bien en algunos casos podemos hablar propiamente de “cuentos” en el sentido tradicional del término, otros parecen ejemplificar más bien géneros didácticos sapienciales de antigua data, como la mencionada “alegoría” o la parábola. Estos treinta y tres relatos (nuevamente el poder evocador del número tres: “sí, tres demonios, tres, sarcasmo del número sagrado”, [Ardesi: 11]), están agrupados en tres secciones (“Siempre a medianoche se escucha pasar

un tren”; “El eterno retorno y “El fin”) y un “Comienzo” (el ya citado texto introductorio). En ellos encontramos, como ya se dijo, algunos microrrelatos (“El baúl”), cuentos de una extensión mayor, junto a otros en los que la diégesis sugiere más bien formas narrativas propias de la tradición popular, como las leyendas (“La noche con estrellas, sin luna”; “No quieras respirar el Zonda”) y los cuentos de hadas (como el referido a la bruja de Rapunzel: “Odio a los hermanos Grimm) a más de textos con la apariencia y el ritmo de verdaderos poemas en prosa (“El eterno retorno”), esbozos teatrales (“Crimen”) o relatos enmarcados dentro de otro relato mayor (“Mi mamá me ama”) ...

Esta variedad dicta también diversos modos de organización de las tramas, aunque en general se detectan finales no conclusivos, como otro modo de producir el efecto buscado de horror. De este modo, Ardesi parece coincidir con lo expresado por Mariana Enríquez, verdadera “maestra” de este tipo de relatos en la literatura argentina, cuando afirma que sus cuentos

No tienen finales abiertos. Terminan ahí, donde terminan. [...]. La vida es misteriosa, y también lo es la literatura. Creo que hay un misterio fundamental en las cosas que simplemente no se pueden explicar y que hay que reconocer [...] La mayoría de las cosas son imposibles de explicar, de todos modos. Es por eso que las historias ya no deberían tener un final atado [2018: s. p.].

También suelen predominar los inicios abruptos que nos sumergen de lleno en la situación ominosa que viven las protagonistas, generalmente mujeres [acerca de la relación del gótico con lo femenino, cf. Amícola 2003]: “Estoy en casa. Sola” (“Viviendo nomás”); “Aseguro que la vi” (“La noche con estrellas, sin luna”)... Se crea así una atmósfera particular, un ambiente tenebroso en que “Miedos ancestrales nacidos desde el fondo de los siglos ante la inmensidad inescrutable del universo, aletargados, mostraban su vigencia” [Ardesi: 24].

Finalmente, “el ritmo del relato es crucial en la construcción de la atmósfera de miedo del protagonista; [...] la combinación del saber y el hacer son claves para mantener el suspenso del relato [...] y también la relación entre el hacer y el no-saber, o mejor dicho, no querer saber”

[Westphalen 2017: s. p.], lo que determina la preferencia por cierto tipo de narrador, como veremos.

### **El efecto de horror: procedimientos narrativos**

El efecto de horror en la narrativa de Beatriz Ardesi se produce en primer lugar por los contenidos temáticos que en ella se expresan: asesinatos brutales cometidos por niños (“Impredecible”); efectos devastadores de la pandemia sobre la psiquis (“Viviendo nomás”); contaminación del sueño y la vigilia (“Leonor”) o de la vida y la literatura (“Relato inconcluso”); irrupción de lo extraño en lo cotidiano generando espacios ominosos (“Miedos ancestrales”); espacios que devoran o son paso a otra dimensión (“El baúl”); los peligros de las ciudades modernas (“Desasosiego”), además de otros procedentes del gótico tradicional como los espectros, (“La noche con estrellas, sin luna”); metamorfosis (“La estatuilla”); brujos de cuentos de hadas; supersticiones ancestrales, como las que rodean a los gatos, etc.

Pero existen también procedimientos literarios que potencian tal efecto, concretamente, los que tienen que ver con la buscada identificación con el lector a través de una voz narradora, generalmente femenina.

### ***Narrador***

“No nos une el amor, sino el espanto”  
Jorge Luis Borges

No es necesario reiterar el papel central que el *narrador* tiene en la organización de la trama: “Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material del relato” [Garrido Domínguez 1996: 105]. La primera función que se le asigna tiene que ver con la *sabiduría*, es decir, con la regulación de la información al interior del texto, según el ángulo de visión adoptado. Además, en relación con la naturaleza dialógica del texto literario, hay que destacar la fuerza ilocutiva del narrador, volcada hacia el destinatario, tendiente a lograr su asentimiento. La clasificación de los tipos de narrador -objetivo o subjetivo, testigo directo o indirecto de los hechos, protagonista o no- se relacionan con la capacidad cognoscitiva de que hace gala. Pero

¿qué ocurre si el narrador aparentemente no *sabe* o pretende exhibir una ignorancia –culposa- frente al lector?

En consonancia con lo que afirma Mariana Enríquez, en los relatos de Ardesi la complicidad con el lector se logra a través del engañoso canto de sirenas que teje una primera persona verbal (protagonista, pero a la vez testigo) que nos atrapa con la pretendida inocencia de una conciencia incapaz de discernir, de separar verdad y mentira, realidad y ficción

Anticipamos que la referencia a una colección de cuentos de Silvina Ocampo en este libro puede ser índice también de una comunidad de modos literarios. José Amícola destaca que “La lectura de los cuentos de Silvina Ocampo [...] desconcierta por la obsesiva reiteración de un narrador marcado genéricamente y extrañado en su ingenuidad perceptiva. Esta marca de un narrador inquietante por ingenuo va a pasar a ser el centro de la impasibilidad ante la crueldad” [217].

Esto es lo que ocurre en “Infancia inocente”, texto en el que un “nosotros” que encierra a cuatro hermanas en tono ingenuo, narra su infancia de criaturas abandonadas por sus padres, en una casa de un barrio de clase media acomodada. Tal situación no puede menos de llamar la atención de vecinos y, consecuentemente de las autoridades que envían a una trabajadora social a hacerse cargo de la situación, lo que provoca la rebelión de las niñas: “No obedecíamos, no entrábamos al colegio. La directora la llamó. Colgábamos su ropa interior en la ventana que daba a la calle. Eso la enfureció” [Ardesi: 19].

El *crescendo* de estas “picardías”, en consonancia con lo anticipado sibilinaamente por el epígrafe –“¿Cómo es posible que una niña tan bonita pueda ser tan mala?”- va desmintiendo esa ingenuidad de que hace gala la voz narradora; sin embargo, no es hasta la última línea que el lector cree adivinar, horrorizado por el contraste, el parricidio:

[La casa] hace un año se volvió a vender. Los nuevos dueños decidieron plantar otro árbol en el jardín. Dieron aviso a la policía porque al cavar el pozo, encontraron las osamentas de dos personas que luego se comprobó que eran de una mujer y un hombre, con una antigüedad de unos veinte años. Este hecho trajo como feliz consecuencia que, dentro de dos días, nos reuniremos las cuatro en

la casa de nuestra infancia, ya que la policía nos citó, dice, para indagarnos. Por nuestra parte, estamos muy contentas de volver a vernos después de tantos años [20].

Según Sandra Gasparini, “El punto de partida de lo siniestro, como lo analizó Freud, es el revés de lo doméstico y familiar que muestra lo que no debe decirse” o, directamente, no se dice; entonces, “siniestro es el nombre para todo lo que debió permanecer secreto y oculto pero sale a la luz” [Vidler 1992; 26, citado por Gasparini 2014: s. p.]. Este es el efecto que logra este cuento de Ardesi.

La voz narrativa configura un universo ominoso, en el que conviven la óptica de la cotidianidad y el trastocamiento emocional. La disposición afectiva de base que impregna estos relatos en su conjunto es una situación disfórica, negativa, de frustración, que permite dar cuenta de las obsesiones de la propia narradora: el pavor a la oscuridad, el miedo a la muerte, las relaciones “peligrosas” con los consecuentes parricidios y filicidios, el cuerpo como maldición, la condena de la soledad agravada por la pandemia, el terror del yo escindido y el rechazo del propio ser:

Estoy en casa.

Sola.

Puertas cerradas y cortinas corridas para no ver que la ciudad se asemeja a *Brujas, la muerta*. Penumbra. No vendrá nadie. Mientras, están expectantes para entrar y atacar billones de agentes pozoñosos invisibles a nuestros impedidos ojos, implacables, amenazantes de hórrida muerte

Ilumino con lámpara deficiente una habitación. La precaria luz descubre el espejo de cuerpo completo apoyado contra la pared.

Me acerco y el espejo refleja mi imagen [...] No me gusto [...] Golpeo fuertemente en el centro del espejo, que se hace rizas [...] Cada trozo de espejo refleja una imagen mía [15].

En estos textos se pone de manifiesto una cierta conciencia de género, en tanto la mayoría tienen narradoras de la clase media que son educadas y progresistas, miran el mundo con la lente de la mujer, y, aunque diferentes entre sí, experimentan ciertas situaciones comunes

que tiene que ver con problemáticas contemporáneas, v.g. el sometimiento de la mujer, como en “El círculo de las mujeres”:

Lunes

- 9 horas: lavo las tazas del desayuno.
- 14 horas: lavo los platos del almuerzo.
- 17 horas: lavo las tazas de la merienda.

Martes

[...] Miércoles igual, y jueves y viernes y sábado y domingo. Y el círculo se repite y vuelve a repetirse

[...] Cambié de dimensión. No sirvió de nada. Ahora lavo los platos a los dioses. En un tiempo sin tiempo. Sin medida. Sin salida. Sin variables [107-108].

Pero estos personajes pasivos y dependientes, incluso autodestructivos (de hecho la protagonista del texto citado anteriormente se suicida para tratar de poner fin a la situación aludida) pueden tornarse poderosos e independientes por medio del delito. Un ejemplo interesante lo constituye el cuento titulado “Extraña conducta”, en el que –luego de un desarrollo impersonal, objetivo, que incluye la transcripción de una noticia periodística, la irrupción de una primera persona cambia totalmente el tenor del relato: “Ágata, deja de mirarte en el espejo, sabes que eres hermosa, vanidosa gata. Por fin estamos solas en nuestra casa. Nadie nos molesta. Aquel tiempo de pandemia fue muy oportuno y nos pudimos deshacer del profesor diabético que no te quería [...]” [32].

La sospecha de una metamorfosis o trasposición de cualidades de un ser a otro, en este caso una gata, con todas las connotaciones que este animal, alabado en el antiguo Egipto y demonizado en la Edad Media sugiere, da lugar a otro juego con el punto de vista narrativo, en el cuento titulado “La estatuilla”. En este caso, la narración en primera persona corresponde a la voz y la focalización de una escultura felina que presenta la diosa Bastet, adorada en el Antiguo Egipto como protectora del hogar, la familia y los secretos femeninos. Lo inquietante en este caso es la suposición de la existencia de un alma encerrada en un objeto, y sobre todo, la posibilidad de que este

espíritu salga de su envoltorio-prisión para atacar a un humano que pretende violar a su dueña:

Estiro mis zarpas y despliego mis uñas. Me arrojé sobre el indigno, lo arañé.

Le arranqué los ojos, que caen con un gemido por su inutilidad de no ver más el azul de los ojos y el rojo del vestido de Sara.

De las cuencas salen chorros de sangre caliente y líquido gelatinoso que corren por la cara y el cuerpo del indigno

[...]

Yo sonrío con mi mejor sonrisa felina [62- 63].

### ***Espacio***

Varios críticos han señalado la importancia del espacio de la narración en el gótico dieciochesco [Amícola 2003] y también en el urbano [Diez Cobo 2020, Eudave 2018, Gasparini 2014]. Precisamente, Eudave destaca “el espacio como un lugar privilegiado para el tránsito y desarrollo del horror desde los planos de la realidad representada” [59] y señala que la dinámica discursiva del horror en relación con la ambientación de los relatos “Va de lo insólito a la realidad aparentemente más ‘verdadera’, de lo confuso a la lucidez más escalofriante, resurgiendo y desembocando en problematizaciones que van desde lo sociológico, lo antropológico, lo psicológico o lo literario entre otros” [58]. No otro sentido tiene la famosa “cinta de Moebius” que ejemplifica esos “pasajes” en la narrativa de Julio Cortázar. “El pasaje subterráneo es un motivo siempre presente en lo que podría denominarse la ‘matriz gótica’ [...] La entidad de la idea de pasaje de fronteras es tal que, en el caso de Cortázar, este movimiento se realiza aun sin la figura material de los corredores, como fuerza que arrastra a otra orilla de una hiperrealidad” [Amícola: 63].

El mismo Cortázar, en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, explica en cierto modo la génesis de “Casa tomada” al señalar que “Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacían de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados [...] las

lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida” [1975: 146].

Amícola destaca también que, a favor de la noción de “cronotopo”, en el modo gótico espacio y tiempo se imbrican de un modo particular, a tal punto que “El tiempo anímico se trasmuta en un espacio simbólico” [52]. Asistimos así a la presentación de un espacio que no es nunca neutral, sino que “se aventura a transitar por los intersticios de la realidad -simbólica y ambigua-, y se vuelve sagrado, mítico, onírico o incluso fantástico” [Eudave: 59]. Además, el espacio se constituye en “una mediación entre los miedos ancestrales y los miedos modernos” [61].

También Diez Cobo, citando a Natalia Álvarez Méndez (quien a su vez sigue a Aínsa) destaca “el radical potencial del espacio a la hora de apuntalar la trama en conexión con los personajes que por ella circulan y de evocar en el lector estímulos y emociones” [2020: 137]. Entonces

[...] el espacio se relaciona con el terror no como mera plataforma donde exhibir tópicos o personajes, sino que participa, como agente activo, en la construcción de escenarios y en el desenvolvimiento de las tramas. Esto, si cabe, es más palpable en ejemplos del género donde lo espacial es la primera herramienta conjuradora del pavor [137].

En relación con esto, Cecilia Eudave propone una clasificación del espacio en la narrativa de horror contemporánea que se corresponde en líneas generales con lo que advertimos en la narrativa de Ardesi: espacio natural<sup>2</sup>, preternatural<sup>3</sup> y sobrenatural<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> “[...] un espacio ordinario -aunque a veces puede ser anodino o incluso exótico- pero que no rompe ninguna ley ni espacial ni temporal, ni de ambientación o escenificación”. Sin embargo, “El horror que despierta su lectura es tan poderoso que crea un efecto que se acerca a lo fantástico deduciendo que hay una exageración, una especie de rasgo insólito” [Eudave 2018: 62-63].

<sup>3</sup> “[...] este concepto gira en torno a un espacio llevado ‘más allá’ del universo material. Esta modalidad espacial se prefigura fuera de su contexto, o estado natural, y excede las posibilidades de su naturaleza ordinaria sin que necesariamente cree mundos sobrenaturales” [Eudave 2018: 64].

<sup>4</sup> “[...] aquellos espacios que desafían cualquier creación posible en el marco de la realidad convencional. Universos autónomos cuya lógica de construcción rebasan los límites de la comprensión y nos obligan a recurrir a un nuevo sistema de interpretación [...]; lugares fuera de



En cuanto al primer tipo de espacio, es decir, aquel que sin contravenir ninguna ley natural o principio lógico, instala sin embargo el horror a partir de lo hiperbólico de su configuración, se puede ejemplificar con “Vicisitudes de una bibliotecaria”. En este cuento de Ardesi de algún modo se reescribe el tópico ancestral de “la vida como viaje”, para cargarlo de connotaciones amenazantes, al presentar una suerte de “cruce de un umbral” o “pasaje” que da ingreso a un territorio desconocido<sup>5</sup>. Tanto el epígrafe que la narradora mendocina coloca, perteneciente a *Fuego en Casabindo*, de Héctor Tizón<sup>6</sup>, como algunas referencias internas del texto, nos instalan en la sugerencia de una comarca imaginaria, como el Macondo de García Márquez, Ramayoc de propio Héctor Tizón o Comala de Rulfo, comarcas aisladas, perdidas, cristalizadas en un tiempo de espanto donde conviven vivos y muertos (¿o todos están muertos?): “Llegamos al pueblo. Pocas casas bajas. Poca gente en las calles de tierra. Silencio. Extraño como un pueblo de Rulfo. Sin embargo, había algo que me atraía, el misterio adscrito en todos sus contornos” [Ardesi: 54].

Ese pueblo en principio tranquilo y aislado refuerza la perplejidad del lector a poco que es recorrido por la protagonista, quien va develando ciertos horrores culturales y sociales muy perturbadores, como un hombre (el último alcalde) encerrado en una jaula y condenado a morir de inanición. La atmósfera acechante hace mella en el ánimo de la visitante: “El pueblo, opresivo, oscuro, impenetrable, me atemorizaba” [56], sobre él pesa una suerte de maldición bíblica: “Me respondió que todos en el pueblo irían muriéndose uno a uno. Que el pueblo dejaría de existir” [56].

El mismo trayecto realizado por la protagonista para llegar allí había tenido algo de ominoso, por acumulación de rasgos sugerentes y

---

los planos dimensionales de la realidad pactada. En la tradición de lo sobrenatural el mundo de los muertos y sus horrores se inscribiría aquí, y todas las variantes de los infernos, sus estados intermedios, necrópolis, limbos y demás derivados se ampararían en este apartado” [Eudave 2018: 69].

<sup>5</sup> Marco Denevi desarrolla con maestría este motivo en “Sobre las esquinas peligrosas” y, sobre todo, en “Viaje a Puerto Aventura”.

<sup>6</sup> “Aquí la tierra es dura y estéril; el cielo está más cerca que en ninguna otra parte y es azul y vacío... Sobre esta tierra, donde es penoso respirar, la gente depende de muchos dioses”.

contrastantes, aunque sin apartarse para nada de la experiencia de cualquier viajero:

El viaje fue cansador. El vehículo parecía a punto de expirar por los ruidos asmáticos del motor [...] La ruta sinuosa, no asfaltada, obligaba a peligrosas maniobras y mostraba paisajes desconocidos para mí. Al principio, densos bosques envueltos en una bruma constante que transparentaba figuras inquietantes. Luego, el bosque poco a poco desapareció [...] Comenzaba un paisaje semidesértico [54].

Precisamente el primer indicio de inquietud que se traslada al lector proviene de ese ómnibus que “venía una vez por mes y este lugar era la última etapa de su recorrido. No esperaba, volvía inmediatamente, como si huyera” [55]. Esa sugerencia de estar entrando a una comarca infernal (compartida, por ejemplo, con el cuento “Ómnibus” de Julio Cortázar) configura un horror contenido y manifestado en el espacio, un espacio que –como apunta Eudave, “ya no es bárbaro o civilizado, sino que ha sido resignificado a partir de la muerte y la miseria. Como en un juego de espejos, lo ominoso [Freud, 1919] se extiende a las configuraciones narrativas” [63]. Sin embargo la protagonista logra regresar:

Oportunamente subí al último ómnibus. Ninguna línea volvería. Nadie lo lamentaba. A menudo pienso que si me hubiese vencido la misteriosa atracción que me provocaba, estaría participando de su desaparición, mientras las precarias casas se deshacían [...] Nunca más supe del pueblo. Nunca supe o recordé su nombre, tampoco lo encontré en un mapa.

[...] Muy pocos subimos al ómnibus. Solo los que decidimos volver. Muy pocos los que quedaron. Nadie hablaba. Fue un viaje de varias horas. El ómnibus nunca se detuvo. Nadie se levantó, nadie comió ni bebió. Éramos como espectros volviendo de un misterio [57].

Pero nada será igual en su cotidianeidad: al modo de quien ha hecho alguna suerte de pacto maléfico, contará a partir de allí solo con la compañía de un perro “vagabundo, flaco y feo” (y presumiblemente negro), en reemplazo de un marido desaparecido durante su ausencia: “No había señales de otra persona habitando la casa. Él se quedó a vivir conmigo” [58].

El espacio preternatural, siempre según Eudave, se configura como una cuestión de percepción o trasposición “un espacio ordinario que se pervierte y que es remplazado por otro de apariencia fantástica”, tal como se da en “Miedos ancestrales”; en este relato el consultorio de una psicóloga, habitualmente visitado por la narradora, se vuelve extraño y siniestro, como reflejo de una conciencia disociada<sup>7</sup>:

Entonces, abruptamente, la visión del dibujo de Miró cambió. El ojo me miraba amenazante. Anticipaba sufrimiento y muerte. La boca profería palabras soeces. Las ingenuas líneas eran ramas de árboles del bosque siniestro donde se escondían los peligros inmersos en la memoria de leyendas y cuentos antiguos, muy antiguos. Ramas que me inmovilizaban y yo inerme ante los monstruos que allí se ocultaban. El cielo sombrío cubría una naturaleza hostil. Los cabellos atraían a los seres malignos de latentes mitos de terror nunca desaparecidos [24].

La oscuridad y el ruido de fuertes golpes y pasos estruendosos provocan su efecto:

Ni Lidia ni yo pudimos salir del ambiente tenebroso en que nuestra angustia nos envolvió ante lo ominoso.

Nos quedamos toda la noche encerradas en el consultorio mirando figuras terroríficas con los ojos de miedo.

A la mañana regresé a mi casa.

Imposible saber si “eso” había sido virtual o real.

No he salido desde hace diez años [25].

Otro ejemplo de extrañamiento de lo habitual puede darse en la casa familiar del cuento “Infancia inocente”. Este efecto de horror se potencia al tener en cuenta, con Diez Cobo, que si “hay algo de sacro en el concepto de hogar, la potencial ruptura de este espacio sagrado, su violación, su profanación, puede desembocar en la peor de las

---

<sup>7</sup>“Esta inmanencia de lo extraño en lo familiar se considera una prueba etimológica de la hipótesis psicoanalítica según la cual ‘la inquietante extrañeza’ es esa variedad particular de lo terrorífico que se remonta a lo conocido desde hace mucho tiempo, a lo familiar desde hace mucho tiempo», lo cual confirma para Freud las palabras de Schelling según el cual ‘se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz’” [Julia Kristeva 1996: 359, citada por Diez Cobo; Cortázar 1975].

perversiones imaginables, en la alteración más dolorosa y horrificada del orden de cosas que estimamos como recto y deseable” [138].

Otra forma de terror preternatural configurado a partir del espacio, según Eudave, correspondería a la de “dos o más espacios que se superponen aunque pertenezcan a realidades distintas y conviven en uno mismo que, sin ser necesariamente fantástico, se convierte en tal por la imposible compatibilidad entre uno y otro” [66]. Y esta es la forma de relacionar espacio y horror que creemos percibir en el “Relato inconcluso”, en el que tres planos de realidad se superponen propiciando un efecto fantástico.

El primero de ellos corresponde a una voz narradora extradiegética que abre el relato con un paréntesis y letra cursiva, para presentar a Leah Writer, “una periodista que escribe en el suplemento de cultura del diario local en una pequeña ciudad” [35]. El segundo plano es el de la “realidad” de Leah, quien regresa a casa en medio de la noche, ya que debe redactar su contribución para el periódico: “Ya lo tengo más o menos pensado, ¿pero ahora? ¿Cómo termino? Estoy cansada. Acaban de llamar desde la redacción. Tengo media hora para escribirlo y enviarlo, de lo contrario no alcanzará a salir mañana en la sección de relatos de terror del suplemento dominical” [35-36]. El tercero, el del propio texto, focalizado una conciencia atemorizada, resulta indiscernible de la propia realidad de la escritora:

Regreso a casa muy tarde de mi trabajo. No hay luz en la calle solitaria. Tampoco en las casas. Hace frío. De vez en cuando pasa un auto. Miro hacia atrás, solo oscuridad. De repente escucho pasos de hombre. No me animo a mirar. Tengo pánico. Camino más aprisa, casi corriendo. Los pasos también se apresuran. Los escucho cada vez más cerca, más seguros, más apremiantes. Percibo su respiración asmática, su olor a alcohol, tabaco y suciedad. Tropiezo [35].

Finalmente, los tres planos confluyen en la noticia que cierra el relato: “Esta madrugada, la policía encontró muerta en su casa a la periodista Leah Writer, quien escribía los relatos de terror en el suplemento dominical. Fue violada y estrangulada [...] en el monitor de su computadora se podía leer: Vuelvo a mi casa por una calle oscura, triste, solitaria” [36].

La trasposición de personajes míticos, en este caso las Parcas bajo apariencia de enfermeras “vestidas con ropaje y cofias negras” a un espacio contemporáneo también coadyuva a la instauración del efecto de horror, como ocurre en “Destino”, ambientado en “...un pueblo lejano de paisaje desértico. Un geriátrico apartado aparecía rodeado de un inexplicable bosque nacido de misteriosos humus. Tres acompañantes terapéuticas [...] cual Parcas cuidaban el último lugar en el mundo de las personas que lo habitaban” [77].

El edificio en sí, sumado a la actividad de las tres mujeres cuyos nombres recuerdan los de los personajes míticos (“Clotilde, Lucena y Atalía”) adquiere características amenazantes, aun cuando no se eche de ver en él ningún rasgo sobrenatural, si no es la acumulación de rasgos percibidos como ominosos: “Era una casa inmensa, laberíntica, oscura. Se desorientaban por los intrincados pasillos. El follaje, a través de las ventanas, dibujaba inquietantes motivos en las paredes. Cruales ráfagas martirizaban a los avejentados cuerpos” [78].

La narración explora así el presentimiento de la muerte, materializado en este espacio siniestro, porque –como bien señala Cecilia Eudave– “El espacio del horror preternatural, además de ser hiperbólico, se adhiere a lo extrasensorial agudizando realidades que no son sino analogías sociales que denuncian los miedos más próximos, los que respiran detrás de nuestra nuca aunque les demos la espalda” [68].

Otra posibilidad fecunda para el relato fantástico de todas las épocas y que, por lo tanto, no está ausente del gótico moderno, lo brinda la contaminación del sueño y la vigilia. Como señala Ezequiel Pérez:

El mundo de lo imaginario está poblado de sueños recurrentes [...] Lo monstruoso aparece cuando la línea que separa la vigilia del sueño se rompe y esas criaturas imaginarias pueden confundirse con los seres reales. Es decir, cuando el arquetipo y el sueño suplantán lo real, cuando el puro concepto irrumpe en la realidad y permite determinarla a su antojo, lo monstruoso aflora con su peor faz [...] ese monstruo no es ajeno a nosotros [2011: s. p.].

Uno de esos sueños recurrentes puede ser el de la propia muerte, tal como se ve en “Soñar la propia muerte no deja de ser interesante” y también “Leonor”, en el que la protagonista tenía un don especial: “Ella soñaba lo que quería soñar. Durante el día construía con el

pensamiento el sueño que iba a ser soñado cada noche [...] Leonor murió mientras dormía. Estoy segura de que lo hizo soñando el sueño que quería soñar. Estoy segura de que ese sueño existe” [45-46].

En cuanto a los espacios sobrenaturales, son aquellos que “desafían las leyes inflexibles de nuestra realidad” [Eudave: 69] y se acercan a los frecuentados por la literatura fantástica, como es el caso de los “umbrales” o “portales infernales que permiten la comunicación del mundo de los vivos y los muertos, como en “La luz mala”: “Comenzó a cavar. No vio nada. Abruptamente se abrió un hoyo profundo que emanaba vahos pestilentes y de donde se levantó una figura horrisona chorreando agua turbia y algas putrefactas. Era Julián Domínguez que volvía del Infierno para vengarse” [104-105].

Por su parte, Sandra Gasparini destaca en la narrativa argentina contemporánea la presencia de textos que “coinciden con los pasajes más escatológicos de las novelas góticas aunque no pretendan serlo. En ellos espacios y casas aparecen atravesados por la política y por el terrorismo de estado mientras que lo doméstico y lo siniestro se conjugan en el plano de la clandestinidad: se trata de la guerra subterránea que corroe la ciudad” [2014: s. p.]<sup>8</sup>. Esta afirmación podría hacerse extensiva al microrrelato “El baúl”, en el que el mueble utilizado como refugio conlleva la desaparición de la persona:

En la habitación del fondo tengo un baúl grande que trajeron mis abuelos cuando vinieron de Italia [...]. En él guardo unos libros viejos que ni leo ni estudio. Usted no es muy alto y es delgado. Cabrá perfectamente. [...]

-Profesor- dije en voz baja-, ya se fue el grupo de tareas.

---

<sup>8</sup> “Así como en el siglo XIX el topos más popular de lo siniestro, recreado por la literatura fantástica, fueron las casas encantadas [...], es posible leer un desajuste en la representación de lo real en los espacios domésticos y sus usos como lugares clandestinos de la ciudad de la dictadura cívico militar (1976-1983) [...] La conversión del espacio urbano de doméstico a siniestro en estas narraciones, que están atravesadas por una referencialidad histórica en constante revisión como lo es la década de 1970” [Gasparini: s. p.].

Levanté la tapa del baúl. El profesor no estaba. En su lugar solo había libros. Sobresalía *Antígona furiosa*, de la Gambaro [29]<sup>9</sup>.

## Conclusiones

La colección de relatos *Tres demonios* explora nuevas posibilidades del realismo y lo fantástico, constituyendo una interesante modulación del “gótico urbano” que desarrolla la Nueva Narrativa Argentina. La pregunta rectora de esta investigación tuvo que ver con el origen, el fondo de donde brota el efecto de horror que prima en buena parte del volumen y, consecuentemente, la creación de un ambiente distópico que produce.

Luego de historiar brevemente el desarrollo del “modo gótico”, el análisis se enfocó en los procedimientos narrativos por los que se imprime esa sugestión ominosa en la narrativa de Ardesi, en primer lugar, la figura del narrador como mediador entre el mundo narrado y el lector. En cuanto a las funciones que se asignan a esta construcción textual, resaltamos de qué modos se relacionan estas con el efecto de *crueledad* que producen muchos de los textos de Ardesi, explorado a partir de la relación intertextual con la obra de Silvina Ocampo.

Luego, el análisis se enfocó en el tratamiento del espacio como configurador de un escenario aterrador, considerado como agente activo en el desenvolvimiento de las tramas. Así, siguiendo la clasificación del espacio en los textos de terror que realiza Cecilia Eudave: natural, preternatural y sobrenatural, relacionamos su presencia con el efecto de horror buscado en la narrativa de Ardesi y destacamos sus particularidades.

Como conclusión general, pueden traerse a colación tres conceptos mencionados por Punter [1996: 83] para caracterizar estas manifestaciones narrativas actuales y que campean por sus fueros en la obra de Ardesi: paranoia, barbarie y tabú.

---

<sup>9</sup> Esta pieza teatral de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, estrenada en setiembre de 1986, es una alegoría de la realidad argentina vivida entre 1976 y 1983, superpuesta a la tragedia clásica.

El primero de ellos tiene que ver con la capacidad del relato de envolver al lector en una posición ambigua respecto de sus temores, ya que “es invitado a compartir la incertidumbre y las dudas que la trama suscita” [Punter: 185].

En segundo lugar, el concepto de barbarie –siempre según Punter– está íntimamente relacionado con el gótico y se hace presente a través de todas las manifestaciones de miedo al pasado, pero también al presente e incluso al futuro. En efecto, la tensión distópica se pone de manifiesto en varios relatos que podrían emparentarse con la ciencia ficción, solo que la mirada sobre la ciencia del futuro es pesimista e irónica: “Hoy, 20 de marzo de 2099 de la era vulgar, la Tierra ha dejado de ser un lugar habitable por primera vez en su existencia de más de cuatro mil millones de años” [101].

Esto es así porque mientras sigamos viviendo en este mundo, a despecho de los avances de la ciencia “El dragón sigue suelto. No podrá ser aherrojado nuevamente. Pasarán otros mil años hasta que baje a la tierra un ángel exterminador. Mientras tanto, conviviremos con el horror” [118]. Y la respuesta que se espera haga llegar el robot enviado a Marte derrumba todas las expectativas: “*Por fin el mensaje llegó. Los científicos expectantes leen: Batería baja. Conecte el cargador. Aceptar*” [102].

En tercer lugar, Punter menciona el tabú, y afirma que los escritores de terror se acercan constantemente a aquellas áreas de la vida que resultan, cuando menos, incómodas y sus representaciones “oscilan entre la repulsión y la atracción” y por ello “generan una ambivalencia emocional” [190]. Entre estos “puntos de presión fóbica” figuran la alienación, la locura, y también el femicidio, el parricidio, el uxoricidio y aun el filicidio (una “mancha temática” común en la Nueva Narrativa Argentina), combinados con la realidad argentina y, sobre todo inscritos en una gran batalla del Bien contra el Mal que anticipa el texto introductorio al volumen de Ardesi.



## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

ARDESI, Beatriz. 2021. Tres demonios. Mendoza, Ediciones del Retortuño. Colección Piel de gallina.

### **Fuentes secundarias**

AMÍCOLA, José. 2003. La batalla de los géneros; Novela gótica versus novela de educación. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

BOTTING, Fred. 2014. Gothic. New York: Routledge.

BUSTOS, Inti. 2020. "Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilbarbarie. En 'Bajo el agua negra' de Marina Enríquez". BOLETÍN GEC 25, Mendoza, jun.: 28-43.

CORTÁZAR, Julio. 1975. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien 25, Francia: 145-151.

DABOVE, Juan Pablo. 2018. "El gótico argentino contemporáneo". Revista REA 4 de octubre, Rosario, Santa Fe. En línea <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>

DIEZ COBO, Rosa. María. 2020. "Arquitecturas del hogar invertido. Reescribiendo la casa encantada". Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico Vol. VIII, nº 1 España, primavera / spring: 135-156.

DRUCAROFF, Elsa. 2011. Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé.

ENRÍQUEZ, Mariana. 2018. "Creating a New Tradition of Latin American Horror". Literary Hub, 31 octubre. En línea <https://lithub.com/creating-a-new-tradition-of-latin-american-horror/>

EUDAVE, Cecilia. 2018. "Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico". Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico Vol. VI, nº 2, España, otoño / autumn: 57-73.

FOWLER, Alistair. 1982. Kins of Literature. An Introduction of the Theory of Genres and Modes. Oxford: Clarendon Press.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. 1996. El texto narrativo. Madrid: Síntesis.

GASPARINI, Sandra. 2014. "Casas y memoria: derivas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea". XXVI Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo.

HODGSON, Eleanor. 2019. "Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina". En línea: [https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate\\_honors\\_theses/pc289k00t](https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t). Consultado 2 de julio 2022.

OEYEN, Annelies. 2014. "Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina postdictatorial". En Revista Iberoamericana 247, vol. LXXX, E.E.U.U, Abr. -Jun.: 631-651.

PÉREZ, Ezequiel. 2011. "Al pie de la escalera: 'Las caras del miedo en la Nueva Narrativa Argentina'". Actas del IV Seminario Internacional políticas de la memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas. Buenos Aires.

PUNTER, David. 2013 [1996]. The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Vol. II: The Modern Gothic. London: Routledge.

WESTPHALEN, Yolanda. 2017. "El horror de la memoria y las modernidades borderline". Prado Alvarado, Agustín (coordinador). El cuento hispanoamericano del siglo xxi. América sin Nombre 22: 37-47, España. En línea <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.22.03>