

“Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez: Memoria, desapariciones forzadas y terror lovecraftiano en Argentina

TADEO PALACIOS VALVERDE
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Con una obra narrativa que ha sido reconocida por la crítica en Hispanoamérica, y dueña de una marcada preferencia estética hacia subgéneros literarios como el terror, el realismo sucio o el hiperrealismo, la escritora y periodista Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) se ha convertido en una de las autoras contemporáneas más leídas de los últimos años. Tal reputación se

debe, en parte, a la precocidad con la que empezó a escribir y publicar, y a la entusiasta valoración crítica que recibió su primer libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Son doce relatos cuyo núcleo remite a una inusitada intención de hibridar tópicos del realismo social, político y de denuncia con el sustrato propio de narraciones tributarias al influjo de autores del *weird fiction*, literatura gótica y del horror cósmico.

En el presente estudio, abordamos el relato “Bajo el agua negra” de dicho volumen mediante las estrategias de transformación, resignificación e hibridación que la autora despliega, a fin de trasladar el subgénero del horror cósmico lovecraftiano a su contexto nacional y, desde aquel traslado/diálogo con los motivos lovecraftianos, abordar las memorias que evocan los crímenes de derechos humanos perpetrados por el aparato estatal, aun después de caídas las dictaduras militares.

1. LA MEMORIA DEL HORROR

Nelly Richard ensaya una explicación de por qué es necesario hacer ejercicios de memoria que permitan concertar espacios de procesos abiertos. Señala que, precisamente, esas labores de reinterpretación se comparan al proceder de quien “desata y vuelve a unir sus nudos para que los eventos y los entendimientos puedan emprenderse nuevamente” (2004: 17). En esa misma línea, se tiene que la memoria agita el hecho estático del pasado y le otorga “nuevos significados no cerrados que ponen sus recuerdos a funcionar, haciendo que tanto los comienzos como los finales reescriban nuevas hipótesis y conjeturas y así desmonten los cierres explicativos de totalidades demasiado seguras de sí mismas” (2004: 17).

En “Bajo el agua negra”, Enríquez nos presenta a la fiscal Marina Pintas quien, luego de atender diversos casos vinculados al conurbano, ahora debe investigar el asesinato de los jóvenes Yamil Corvalán y Emmanuel López a manos de dos agentes de policía ebrios. Todo parece indicar que ambas víctimas, moradores de Villa Moreno, un asentamiento humano precario localizado a orillas del río Matanza-Riachuelo, fueron agredidas físicamente y luego obligadas a entrar a la profundidad de aquel cuerpo de agua contaminada donde acabaron ahogándose. Sin embargo, el caso se complica aún más cuando una testigo le revela a Marina que el joven Emmanuel López, en realidad, no estaría “muerto”, sino que ahora mismo se encuentra de regreso en Villa Moreno. Por ello, temiendo que el caso

se caiga y que los culpables resulten impunes, la fiscal decide acudir a la villa con la finalidad de constatar la información y reunir alguna prueba adicional que le permita cumplir con su labor.

Es evidente que Enríquez ha escogido conscientemente abordar el problema de los detenidos, torturados y desaparecidos por efectivos de las

del caso) y personajes sumidos en la marginalidad latinoamericana que, desgraciadamente, acaban siendo el blanco principal de violencias múltiples y estructurales.

Ello condice con Drucaroff quien indica que, al ser Enríquez parte de la segunda generación de argentinos de postdictadura, personas que nacieron a partir de 1970 y vivieron su juventud durante la década de los noventa, “conoció la impunidad de los criminales de lesa humanidad y entró a la conciencia ciudadana al calor de una gravísima crisis económica” (2016: 31). Una generación que, tras el terrible proceso de la Junta Militar (1976-1983), llegó a la adultez “cuando el Estado tomó la decisión de hacer justicia” (2016: 31), en el marco de los procesos políticos y judiciales de memoria-reparación con los que se inauguraría el siglo XXI. Esto puede explicar la constante presencia de un imaginario signado por el carácter irresoluto, y por eso mismo, persistente de las desapariciones forzadas de los más de 30 mil argentinos víctimas de los agentes de un Estado capturado por la Junta Militar. Así, retomando a Drucaroff, en la obra de los autores como Enríquez, persisten “manchas temáticas como ‘dos, pero uno muerto’” (2016: 31), lo cual hace referencia a la desaparición del colega, amigo, hermano o conocido, en suma, la ausencia insepulta de ese “otro” que acaba por dotar a su literatura de un aura fantasmal (2016: 31).

En el relato “Bajo el agua negra”, se deduce, además, un cronotopo que sitúa sus acontecimientos en algún momento del siglo XXI, en plena etapa de la postdictadura y del predominio de un estado de derecho



Mariana Enríquez. Foto: Félix Busso.

fuerzas del orden. Para conseguirlo, apuesta por crear una sinergia entre el relato social o de denuncia, afincado en la realidad pasada y presente de Argentina, y el relato de terror plagado de imágenes gráficas y repulsivas hasta cierta medida, siempre apostando por enfocarse entre la relación que existe entre los agentes del estado (la policía responsable – la fiscal a cargo

democrático. Sin embargo, lo fundamental de dicha decisión narrativa se nos revela al constatar que la violencia sistémica, exacerbada durante el gobierno de facto, aún sobrevive, puesto que ha calado en lo más profundo del andamiaje estatal al punto de que, varias décadas después, muchas de las prácticas delictivas de brutalidad, agresión, tortura y segregación se han fundido a la propia esencia de las agencias de orden público que supuestamente tendrían que tutelar a los ciudadanos. En este caso, podría señalarse que la asimilación de acciones que vulneran las garantías fundamentales de los individuos, muchas de ellas movilizadas por factores raciales y socioeconómicos, se ha dado en un proceso de naturalización en el que la sociedad democrática, o un sector de esta, considera necesarias y hasta “normales” las intervenciones/ejecuciones como las padecidas por Emmanuel y Yamil en el relato, ambos jóvenes de recursos precarios, procedencia socioeconómica vulnerable y aun con algún prontuario policiaco.

Por lo que asumir, desde la labor escritural, tópicos que aún palpitan irresueltos en la agenda nacional (como es el caso de los desaparecidos y las personas que sufren abuso desafortunado desde las fuerzas del orden), se torna necesaria en la narrativa de Enríquez con la finalidad de mantenerlos vigentes y, de ese modo, los afectados no sean consumidos por la condición doble de víctimas de la violencia y desaparecidos. Esto último se encuentra alineado a la consigna de concebir a la memoria como una obligación, la de mantener vivos a los ausentes e impedir el olvido bajo cualquier costo con el firme propósito de que los hechos aciagos no vuelvan a ocurrir ni dañen a más personas. En ese sentido, desde los términos sugeridos por Sarlo:

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar (...). El testimonio

hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el Estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad (2012: 24).

El papel del relato de horror coadyuva a que el lector pueda hacerse una idea de lo ominoso y esperpéntico que resulta lidiar con tragedias semejantes, tragedias no dichas y sumidas en la constante zozobra de las personas desaparecidas, de los seres queridos que no llegan, y de quienes deben sobrevivir a la ausencia de los cuerpos a los que después de torturados se les erradica para borrar pruebas y responsabilidades al reducir sus despojos a cenizas imperceptibles. Como en el caso de Emmanuel y Yamil, los obligan a chapalear en el mar o en los ríos, golpeados, débiles para que acaben hundiéndose como plomos.

Richard, a partir de la labor de memoria y el tratamiento de los desaparecidos, concluye que:

No se trata, pues, de volver la mirada al pasado dictatorial para grabar la imagen contemplativa de lo que se ha sufrido y resistido sobre el presente, en el que esa imagen se incrusta míticamente como memoria, sino que se trata de abrir fisuras en los bloques de significación que la historia cierra como pasados y acabados, con el fin de romper sus verdades unilaterales utilizando los pliegues del cuestionamiento crítico (2004: 24-25).

Podemos decir, en consecuencia, que la mimesis que refugle en el relato híbrido de Enríquez nos muestra que los restos de los desaparecidos (parte nuclear de la narración) deben ser primero descubiertos. Una vez que los cuerpos y la evidencia aporten su historia, estos son asimilados en una constante labor de memoria dinámica que no debe quedar fosilizada, sino que abra la posibilidad de volver al pasado y comprender el presente desde una mirada crítica.

2. CUANDO EL HORROR CÓSMICO LOVECRAFTIANO ACECHA AL SUR

En una entrevista a Enríquez, ante la pregunta del periodista sobre cuánto la influenciaba Lovecraft, responde:

—Bueno, está el cuento “Bajo el agua negra”, que es una cita directamente. El cuento lovecraftiano te permite una cosmogonía tan amplia que la podés manipular como quieras. Aparte, si la ponés en otra geografía, te desconcierta totalmente. Hay un escritor norteamericano que se llama Laird Barron que me súper inspiró con eso, porque hace policiales lovecraftianos y funcionan. No quería seguir con los monstruos más tradicionales; no quería hacer ni vampiros ni zombis ni nada que no pudiera traducir más directamente. Me preocupa cómo traducir el terror, no hacer un trasplante de temas. En la traducción del género, tenés que trabajar con elementos propios (Zunini 2016).

Hay que señalar que, si bien Enríquez es de las primeras narradoras argentinas de su generación en trasladar y construir un relato tributario a los cánones del círculo Lovecraft, sin

duda no ha sido la única en hacerlo. Quizá uno de los antecedentes más célebres y famosos de esta operaciona- lización literaria haya sido la ejecutada por Jorge Luis Borges en su cuento titulado “There are more Things”, contenido en el *Libro de arena*. Dicho cuento presenta incluso una dedicato- ria expresa a Howard Philip Lovecraft y enerva un pastiche desde el cual se siguen líneas temáticas típicas del horror cósmico; pero, claro, desde una locación y personajes típicamente argentinos.

Howard Phillips Lovecraft (1890- 1937) representa un antes y un des- pués en la literatura. Considerado por muchos como maestro del horror moderno, Lovecraft es también reco- nocado como el artífice del horror cósmico, subgénero literario a través del cual el autor de *Providence* dio vida a la cosmología de “Los mitos de Cthulhu”, un famoso ciclo de relatos en los que el miedo a la destrucción de nuestra propia humanidad, y de las leyes natu- rales que la rigen, es provocado por un conjunto de amenazas encarnadas en criaturas extraterrestres, eones adelan- tadas a la civilización humana, ajenas a cualquier canon de la realidad física de nuestro mundo y, por sobre todo, imposibles de ser comprendidas —o tan siquiera conocidas— por la mente humana sin que con ello le acarree consecuencias trágicas. Así, tales cri- turas, tan antiguas como el cosmos y, de alguna forma, más cercanas al estatus divino que al de una criatura mortal, apelan a despertar un terror que se mueve en los linderos materia- les, un miedo primigenio comparado al que sienten las criaturas originarias a un depredador del que no conocen nada hasta que es muy tarde. Y es que el miedo, a decir del propio Lovecraft en uno de sus más celebrados ensa- yos titulado *El horror sobrenatural en la literatura*, es “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad (...), y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft 1995: 7).

El horror cósmico se alza como un rompimiento, una perturbación irreparable producto de la confron- tación del hombre con aquello que escapa a todo límite de lo terreno y que, por ende, resulta incomprensible bajo la lógica común. Por ello, a fin de identificar sus influencias en el relato en ciernes, es menester acercarnos a la subsunción de elementos y motivos lovecraftianos dentro de la obra de Enríquez. Para ello, a su vez, debe- mos servirnos de la hipertextualidad de Genette que es entendida como “toda relación que une un texto B (en este caso “Bajo el agua negra de Enríquez”) a un texto anterior A (“Los mitos de Cthulhu” de H. P. Lovecraft) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (...)” (1989: 14). Asimismo, Genette indica que una forma particular de la hipertextualidad es la transformación y la define como el hecho de que un texto B no hable en absoluto de A, pero aun así no pueda existir sin A. Por ello, es necesario que se evidencie una evocación más o menos explícita, sin necesariamente hablar de él ni citarlo.

2.1. LAS INFLUENCIAS EXTRATERRENAS

A diferencia del horror román- tico y gótico que basaban sus modelos narrativos en la existencia de secre- tos irresolubles, genealogías malogra- das, humanos monstruosos, entidades incorpóreas y en la influencia fantas- magórica sobre objetos o locaciones, el horror cósmico nos revela la existencia de criaturas materiales que bien pue- den morar en las regiones más leja- nas del universo o provenir de alguna dimensión extraña. Incluso, pueden estar ahora mismo dormitando ocultas en alguna ciudadela ancestral, hundida en el océano y construida por razas venidas a la Tierra mucho antes de que el hombre reinase sobre la super- ficie. Dichas criaturas, aunque esca- pan al concepto moral del “bien” y

del “mal”, son tenidas por deidades, adoradas en cultos de orígenes remotos y entre cuyos adoradores se cuentan desde aborígenes hasta engendros e híbridos alienígenos.

Hecho que puede verse repre- sentado en las malformaciones que la fiscal Marina del relato de Enrí- quez atribuye a la contaminación en el agua; pero que, desde la tradición de los mitos de Cthulhu, tendría que ver con caracteres hereditarios de los sirvientes de Cthulhu, híbridos de ser humano y criaturas acuáticas, y su des- cendencia malograda, tal y como se muestra en la siguiente cita del relato:

Había sido un extenso y com- plejo juicio penal por daños: los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la toma- ban, aunque sus madres inten- taran quitarle el veneno hirvién- dola, se enfermaban, morían de cáncer en tres meses, horribles erupciones en la piel les destroza- ban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empe- zado a nacer con malformacio- nes. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienas (Enríquez 2016: 159).

2.2. ATMÓSFERA CIENTIFICISTA, PERSONAJES ESCÉPTICOS Y PÉRDIDA DE UN UNIVERSO ANTROPOCÉNTRICO

El horror cósmico es, en esencia, materialista y ello se comprueba en su obsesión por las tramas en las que las definiciones físicas, químicas, arqueo- lógicas e históricas dotan de verosi- militud a lo narrado. No obstante, la figura del hombre deviene siempre en insignificante ante la inmensidad del cosmos y frente a sus multiformes criaturas. Usualmente los protagonistas asumen una postura incrédula vincu- lada a su personalidad o a los oficios

que desempeñan (algunos asociados a las humanidades, ciencias naturales, ciencias sociales). Tal carácter racional y ávido de una explicación lógica, poco a poco, a medida que el horror alcanza a los personajes y estos descubren su naturaleza cierta-material, termina completamente destruido.

En un primer momento, tenemos a los policías que han asesinado a los chicos cuando le increpan a la fiscal que (ella y su equipo) “No tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen” (Enríquez 2016: 158) aludiendo a un destino signado por la desgracia, un futuro hermanado a esa “villa miseria”, anunciado en los cultos profanos que cunden en sus calles, conducido por el retorno del joven Emmanuel cuyo cadáver reanimado emerge de las aguas del Riachuelo para poder vengarse y desatar un castigo liberador sobre el mundo. Se cumple, además, el desmoronamiento de la posición escéptica de la fiscal Marina, quien en todo momento intenta asir cualquier explicación medianamente racional frente a los hechos extraordinarios que presencia. Entre ellos, está el coro de criaturas deformes que no dejan de repetir el mantra “En su casa el muerto espera soñando” (Enríquez 2016: 169), muy similar a “En su morada de R’lyeh, Cthulhu muerto aguarda soñando” (Lovecraft 2005: 565). Pero es inútil; muy dentro de ella hay un sinnúmero de preguntas que se acumulan frente a lo inexplicable y que la irán sometiendo al carácter sobrenatural de la resurrección del joven presuntamente asesinado por la policía y ahora redivivo para vengarse, lo cual podemos evidenciar en la siguiente cita:

Marina intentó comprender lo que sucedía en realidad: el cura, acosado por quienes lo odiaban en la villa, había perdido la cabeza. El chico deforme, seguramente abandonado por su familia, lo seguía a todos lados porque no tenía a nadie más.

[...] Todo era espantoso, pero no era imposible. No había ningún chico muerto que vivía, no había ningún culto de muertos. (Y por qué no había imágenes religiosas y por qué el cura había hablado de Emmanuel sin que ella siquiera se lo preguntara.) (Enríquez 2016: 171).

2.3. SUEÑOS Y DESQUICIAMIENTO

En las letras lovecraftianas, las visiones del mundo onírico juegan un papel trascendental, pues, a decir del propio Howard, muchas de las monstruosidades aparecidas en sus escritos también le atormentaron en recurrentes pesadillas. Los sueños son usados como nexo interaccional entre los “dioses cósmicos” y los infortunados humanos quienes, movidos por una insana curiosidad, se entrometen en terrenos dispuestos más allá de su erudición con fatídicas consecuencias. Usualmente el resultado esperable de alguien que entra en contacto con las criaturas cósmicas de Lovecraft es que, o bien se une al culto que las consagra, o bien opte por combatirlos, o bien acabe desquiciándose y atentando contra su vida. Usualmente es lo primero que les permite escapar del desastre.

Aquello que fue establecido de los sueños en la narrativa cosmogónica de los mitos de Cthulhu se subsume en el pasaje en el que, tras hablar con la testigo que acude a su despacho para revelar que Emmanuel había regresado del Riachuelo con vida, Enríquez señala que Marina era atormentada por terrores nocturnos en los que podía ver al cadáver de Emmanuel descomponerse (2016: 162-163). Por otro lado, la escena en la que somos testigos del suicidio del cura Francisco, mientras este le increpa a Marina que se ha dejado engañar por los habitantes de la villa al acudir, en persona, al lugar que se levanta a orillas del Riachuelo, es una muestra de un horror que no hará más que crecer. En efecto, lo siguiente

será una procesión pagana en la que los pobladores, casi posesos, levantan en andas el cuerpo podrido y reanimado de Emmanuel bajo la promesa de que este “mesías” oscuro ha llegado al fondo del río contaminado. Ha despertado al morador que habita sus profundidades y ahora habrá de arrojarlo al mundo que los desprecia. Tamaña sucesión de desgracias desaforadas, y hasta cierto punto grandilocuentes, cumple con el final horrendo que les espera a quienes, en la literatura lovecraftiana, son testigos del advenimiento de poderes que escapan de su comprensión, pero que sospechan ineludibles.

2.4. DESCRIPCIONES

MONSTRUOSAS, ATMÓSFERA OSCURA Y OBSESIÓN POR EL CORPUS SENSORIAL DEL HORROR

Lovecraft otorga un lugar preponderante al arte de la descripción. Así, muchos de los relatos del género muestran detalladas elucubraciones descriptivas sobre las bestias que lo pueblan, los parajes mostrados (Arkham, Innsmouth, Dunwich, R’lyeh, entre otros) y, por supuesto, los sucesos aciagos que preceden, conforman y suceden al clímax. Todo ello contribuye a la creación de una atmósfera macabra y pesimista, en la que se busca encarnar el caos y la desesperanza de un cosmos destinado a la destrucción, mediante la evocación de sensaciones perturbadoras acompañadas de elementos místicos (maldiciones generacionales, leyendas del *folklore*, grimorios, reliquias arqueológicas, ruinas ancestrales, rituales de invocación, sacrificios, culturas paganas, clarividencia, pesadillas, dioses totémicos); la presencia de estímulos sensoriales que pueden o no tener un origen sobrenatural (olores de sustancias corruptas que acompañan a muchas de las “deidades”, sonidos ajenos a cualquier tipo de instrumento humano, visiones tormentosas de mundos y entes extraterrenos durante el

sueño o la vigilia, sabores y texturas indefinibles); y el uso de recursos estilístico-narrativos como la primera o tercera persona, la sobre adjetivación, el uso de un lenguaje acorde al contexto de la historia (usualmente clásico o rimbombante), la estructura narrativa de principios lentos que van *in crescendo* hasta develarnos un final caótico.

Al respecto, basta con revisar la escena final del cuento de Enríquez en el que Marina, quien ha presenciado hasta allí una capilla profanada por un tótem (una cabeza de vaca clavada en una pica), cánticos monstruosos proferidos por niños-molusco y el suicidio del sacerdote comunitario de Villa Morena, ahora queda atrapada en la procesión de danzantes y adoradores de eso que Emmanuel ha liberado y que uno puede inferir que es un dios dormido a la usanza del Cthulhu que aguarda silencioso en su ciudad hundida en el Pacífico. Se recrea el caos del mito lovecraftiano a partir de elementos latinoamericanos como los cultos paganos, los ritmos melódicos de una murga atrofiada y elementos culturales como la santería y las procesiones santorales comunes a los cultos católicos y sus hibridaciones andinas.

En un principio, la protagonista confunde el rito con un baile de carnaval. Sin embargo, pronto cae en cuenta de que está ante una iniciación pagana, quizá en medio de los rituales iniciáticos para el final anunciado, una especie de revancha cósmica que incluso ha atrapado a los propios policías culpables de las muertes de Emmanuel y Yamil, a toda la gente del conurbano de Villa Morena y que amenaza con lanzarse sobre el resto del mundo. Marina, la fiscal que ha tratado de mantener la compostura

en medio del desastre, no puede hacer más que huir y llorar.

3. EL MONSTRUO BAJO EL RIACHUELO

Después de lo visto, tenemos un fresco en el que el horror político acaba transmutando a un horror cósmico sin dejar un cariz de denuncia sumamente

por la desidia del Estado en su papel de regulador, y ente garantista de un entorno saludable y pleno para que sus ciudadanos puedan desarrollarse. A su vez, provoca en los residentes de la villa enfermedades y mutaciones que los incapacita físicamente, como si no bastase ya estar condenados a cargar con un estigma que, en última instancia, incrementa las posibilidades de integrarse a un mercado informal o, pasar de plano, a desempeñarse en actividades ilícitas. La exclusión social y el pasivo ambiental son, pues, los grandes males denunciados en el relato de Enríquez.

Los policías ebrios encuentran a una pareja de chicos que salen de un baile en Constitución. Los juzgan por su fenotipo racial, su procedencia socioeconómica, por su vestimenta y el tipo de performatividad individual que cada uno despliega. Las últimas son percibidas como vulgares y los hace sospechosos e indeseables, casi confirmando apriorísticamente un presunto perfil delictivo. La madre de Emmanuel, el joven que terminará liberando a la bestia ancestral que dormitaba en el Riachuelo, refiere a la fiscal Marina que su hijo algunas veces había incidido en algún robo menor, orillado por sus circunstancias. Pero, al momento de su detención, no había realizado acto sancionable alguno. Es más, en este caso, ambos muchachos regresaban a la villa sin perturbar el orden. Sin embargo, es la pareja de policías de la historia la que, desde un dejo lombrosiano, acaba atribuyendo una condena sumaria para el par de “delincuentes” con los que se acaba de topar. Pero, antes de acabar con sus vidas, deciden golpearlos, humillarlos y finalmente, obligarlos a nadar en el enorme foso séptico que

MARIANA ENRIQUEZ

Las cosas que perdimos en el fuego



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

Portada de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

marcado en contra de la radicalización con los moradores de los conurbanos que sufren al día de hoy una andanada de muestras estructurales de violencia a manos del Estado. En el caso de Villa Morena, a la violencia social y económica que sufren sus habitantes reducidos a pobladores de un gueto, se suma la causa ambiental que acabó perjudicando invariablemente a los habitantes a través del agua contaminada. Esta violencia es provocada

formaban las aguas negras del Riachuelo. Los efectivos disfrutaban del espectáculo, se burlan y se ríen en medio de la noche. Uno de los jóvenes pide ayuda; lo escuchan, pero no hay nada que pueda hacerse. Aquel era su aciago destino. La villa aglutina, además, un sinfín de personas como ellos, migrantes bolivianos, peruanos, aimaras, guaraníes, mapuches, campesinos que dejan la pampa y deciden viajar a buscar un porvenir provechoso.

Debido a lo anterior, nos parece importante apuntar que el Estado argentino de la postdictadura y sus agentes responsables de cautelar el orden público, en este ínterin del relato, cumplen un rol legitimador y ejecutor de la violencia armada a través de sus cuerpos policiales. Es claro que, de principio a fin, en “Bajo el agua negra”, palpita un germen autoritario que acaba mezclándose con un clasicismo letal. La violencia manifestada en brutalidad policiaca, detenciones arbitrarias, agresión física, tortura y asesinato acaba erradicando la existencia mortal de Emmanuel y Yamil porque eran muchachos de un claro nivel socioeconómico precarizado, con antecedentes delictivos y que, además, pertenecían a una población vulnerable al habitar un espacio contaminado, poblado en su mayoría por migrantes y usado, en muchos casos, como guardia o centro de operaciones de organizaciones criminales.

¿Qué hacemos o cómo podemos definir toda esta andanada de violencia que presenciamos? Frente a la comisión de delitos tan atroces, Enríquez alude a una vejación criminal que se revela más profunda y particularmente perversa: un crimen que lesiona derechos fundamentales. Y es frente a crímenes como el descrito, crímenes comprendidos por la humillación, tortura y luego el asesinato instigado por un odio que encuentra el desfogue a través de las herramientas del monopolio de la violencia social (el uniforme y la investidura policial), que estamos frente a un

caso de “horrorismo”. El neologismo propuesto por Cavarero juega con la unión de los términos terrorismo (en este caso, perpetrado por agentes del Estado) y horror. Ahora bien, aunque el horrorismo con frecuencia tenga que ver con la muerte o, si se quiere, con el asesinato de las víctimas inermes, alude a todos aquellos actos de vulneración de derechos fundamentales que pueden o atentan directamente contra la vida humana y su dignidad, y que se caracterizan “por una forma particular de violencia que traspasa la muerte misma. Esto se evidencia teatralmente en la escena infinita de la tortura, cuyo origen etimológico remite al latín *torquere*: torcer, retorcer el cuerpo, hacer ‘un cuerpo reducido a migajas por el tormentum’. Pero se da también una excedencia de significados respecto al crimen del homicidio en casos de muerte violenta, incluso instantánea” (Cavarero 2009: 61).

Latinoamérica, y muy especialmente, Argentina y Chile conocen de primera mano muestras de horrorismo desplegadas por parte del Estado. En Argentina, la profunda herida del gobierno de la Junta Militar y los casi 30 mil desaparecidos, los cientos de miles de torturados en instalaciones públicas y militares, aquellos que fueron electrocutados, carbonizados, fusilados, asesinados a golpes, violados, arrojados desde aviones y helicópteros a ríos, lagos y mar o quienes sufrieron la desaparición doble de sus seres queridos al sufrir el secuestro de ellos y luego la privación de reclamar su cuerpo porque este fue aniquilado para borrar el crimen e impedir cualquier rito fúnebre hacia el enemigo de la junta, palpita por debajo de este relato ambientado en las décadas sucesivas a la dictadura.

Rodríguez define a la alegoría —siguiendo a Walter Benjamín—, como “un modo de significación específico, una metáfora continua, el transporte de un sentido propio al sentido figurado” (2013: 4). Nos advierte, además,

que las cosas en tanto signifiquen alegóricamente se encuentran sobredominadas, es decir, que no existe una fidelidad o correspondencia unívoca entre el significado y el significante, sino una multiplicidad de sentidos.

Así, podemos proponer que aquel horrorismo de Estado se corresponde con la referencia alegórica benjaminiiana que Enríquez elabora con la concepción del monstruo lovecraftiano que, como un espectro, habita el fondo del riachuelo contaminado. En este caso, el monstruo es una criatura indecible, innombrable, incomprensible en toda su dimensión y, por esto mismo, peligrosa. El monstruo, además, descansa bajo las aguas putrefactas del Riachuelo y, aunque la comunidad del conurbano y el resto del mundo lo ignoran (o prefieren no enterarse de su existencia), representa una amenaza silente para todos. La criatura existe desde tiempos primitivos y su amenaza es un retorno a un pasado dominado por sus designios en el que el ser humano no tiene cabida. Las aguas turbias por donde no entra la luz son su cobertor y se oculta bajo su superficie contaminada, aguardando en sus ruinas interiores el momento en que algún estímulo exterior lo invoque. De ahí que no sea gratuito que su despertar se dé, en este caso, gracias a un acto de horrorismo cuando el propio Emmanuel, quien sobrevive a la tortura y a la amenaza de ahogarse, llegue hasta su recinto hundido para liberarlo al fin. La violencia es una puerta de entrada para que el monstruo libere sus horrores sobre el mundo.

¿Cómo todo ello ensambla una alegoría para referirse al Estado que siguió a la dictadura militar? El estado de excepción, como la criatura, es un ente enorme y monstruoso incapaz de ser aniquilado. El tránsito hacia la democracia ha extinguido su presencia formal; sin embargo, ha dejado un andamiaje asediado por prácticas cruentas que se han naturalizado en casi una década de dominio dictatorial.

Tales prácticas de abuso y crimen sistemático se integraron a la médula estatal y, aun en plena democracia, comenzaron a integrar un repertorio que, como en el caso del monstruo lovecraftiano del Riachuelo, permanece hundido, suspendido, no-muerto y a la espera de que alguien las sustraiga de su letargo al ejecutarlas contra sus objetivos habituales: sujetos indeseables ayer y hoy, sujetos a los que se debe liquidar por resultar racial, política, socioeconómica o culturalmente incompatibles con el proyecto de nación democrática contemporánea. No en vano Piglia, en su novela *La ciudad ausente*, al referirse al papel del Estado en la etapa de violencia incontenible que vivió Argentina durante la Junta Militar, apunta que:

La tortura es la culminación de esa aspiración al saber, el grado máximo de la inteligencia institucional. El estado piensa así, por eso la policía fundamentalmente tortura a los pobres, sólo

a los que son pobres o son obreros o están desahuciados y se ve que son negros, los torturan los policías y los militares (...). (1992: 151).

El Estado, a través de la violencia de sus agentes y en el relato estudiado, es percibido como un monstruo, como una criatura de un pasado nefasto que no ha muerto porque, sencillamente, no puede ser erradicado, sino, a lo sumo, contenido. El Estado es como una amenaza que, aun en la post-dictadura, puede recobrar su cariz criminal cuando alguno de sus oficiales evoca el horrorismo de su proceder mediante la comisión de crímenes que, se suponen, fueron erradicados de su lógica de funcionamiento institucional.

El riesgo de volver está allí, al alcance de un golpe o de un acto de horrorismo que evocan y materializan la figura espectral del Estado de facto violador de derechos humanos. Por lo anterior, la versión de Cthulhu

que Enríquez urde en “Bajo el agua negra” podría ser leída como una imagen alegórica para denunciar que los métodos violentos, los crímenes de lesa humanidad, el monopolio abusivo y grosero de la violencia desde un viso racista y clasista pueden despertar al monstruo de la dictadura que duerme bajo la superficie del Estado postdictatorial de la democracia. Esto hace referencia a que quizá el modo brutal que campeó durante la dictadura jamás se marchó, solo entró en letargo a la espera de ser liberado de sus ataduras institucionales para actuar en contra de los “enemigos de la patria” de turno. De ahí, resulta invaluable la contribución que, desde el horror y una literatura que bebe incansablemente de los márgenes, se pueda contribuir a afianzar un relato que ingrese a la disputa y al conflicto de memorias y evidencie los latrocinios que aún nos acompañan bajo el ropaje de la post-dictadura, la transición o la democracia republicana.



Bibliografía

- Cavareto, Adriana
2009 *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Drucaroff, Elsa
2016 “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, en *El Matadero*. Núm. 10, pp. 23-40. Consulta: 21 de julio de 2021. <http://revistas-cientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969>
- Enríquez, Mariana
2016 *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Genette, Gérard
1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Lovecraft, Howard
1995 *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Fontamara.
- 2005 “La llamada de Cthulhu”, en *Narrativa completa*. Madrid: Editorial Valdemar, pp. 553-588.
- Piglia, Ricardo
1992 *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Richard, Nelly
2004 *Cultural Residues. Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rodríguez, Romina
2013 “La significación alegórica según Walter Benjamín: Límites y potencialidades”. Ponencia presentada en IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, del 28 al 30 de agosto de 2013. Consulta: 20 de julio de 2021. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf
- Sarlo, Beatriz
2012 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Zunini, Patricio
2016 “Entrevista a Mariana Enríquez”, en *Eterna Cadencia*. 15 de abril de 2016. Consulta: 20 de julio de 2021. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/lovecraft-en-el-riachuelo.html>